

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

GIULIANA RAGUSA DE FARIA

IMAGENS DE AFRODITE:
variações sobre a deusa na mélica grega arcaica

v. 1

São Paulo
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

IMAGENS DE AFRODITE:
variações sobre a deusa na mélica grega arcaica

Giuliana Ragusa de Faria

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Paula da Cunha Corrêa

v. 1

São Paulo

2008

DEDICATÓRIA

*Para Milla, minha mãe,
com o afeto de sempre ...*

*Para Paula,
mestra, colega e amiga querida,
com gratidão ...
e pela continuidade dos nossos trabalhos ...*

*Para João,
pelo café quente e solidário
de todas as manhãs ...
e pela paixão cúmplice renovada
diariamente ...*

AGRADECIMENTOS

Finda a tese. É tempo de agradecer.

Começo – e não poderia ser diferente – agradecendo à minha orientadora, Paula da Cunha Corrêa, que neste segundo trabalho foi, como outrora, leitora atenta e exigente; ouvinte disponível e aberta ao debate; espectadora paciente e confiante – parcimoniosa nas intervenções, mas absolutamente precisa ao fazê-las. Sinto-me privilegiada por contar com uma interlocutora de seu porte, e por partilhar de uma convivência que se abre à amizade. Ter sido sua aluna em 1998 foi um dos dois eventos mais felizes e transformadores daquele ano, pois mudou o trajeto que então percorria para este que venho trilhando há quase dez anos ... Ter me tornado sua colega é uma alegria. E ter me tornado sua amiga é um dos presentes que mais prezo.

Em seguida, quero agradecer afetuosamente o apoio recebido de meus colegas da área de Língua e Literatura Grega (DLCV-FFLCH) da Universidade de São Paulo – Adriane da Silva Duarte, Adriano Machado Ribeiro, André Malta Campos, Breno Battistin Sebastiani, Christian Werner, Daniel Rossi Nunes Lopes, Fernando Rodrigues Jr., Jaa Torrano e Mary Macedo de Camargo Neves Lafer.

Devo registrar o agradecimento à CAPES, que me concedeu a “Bolsa Sanduíche” com a qual pude realizar o estágio de pesquisa no exterior, imprescindível a esta tese de doutoramento centrada num campo menos prestigiado dos Estudos Helênicos no Brasil.

Aproveito a oportunidade para expressar minha gratidão a Patricia Rosenmeyer, professora da University of Wisconsin (Madison, E.U.A.), Classics Dept., que me acolheu entre setembro de 2006 e março de 2007, durante o estágio de pesquisa. Agradeço sua generosidade, seu acompanhamento interessado e entusiasmado de meus trabalhos, aos quais se somou uma afetuosa amizade.

E ainda em Madison, devo agradecer ao querido amigo Severino Albuquerque, professor na University of Wisconsin (Spanish and Portuguese Dept.), pelo apoio e pelo agradável convívio.

Agradeço à banca do exame de qualificação desta tese, composta pelos Profs. Drs. Trajano Vieira (IEL-UNICAMP) e João Ângelo Oliva Neto (FFLCH-USP), pelas leituras atentas, pelas contribuições ao trabalho, pelo estímulo à sua continuidade.

Às funcionárias de meu departamento (DLCV-FFLCH) na USP, agradeço pela torcida, especialmente à querida Carmen Sanchez Eigenheer, *in memoriam*.

Agradeço a todos os amigos queridos, particularmente aos muitos que ganhei nos últimos dez anos, pelo constante apoio e pelos momentos de descontração que aliviaram o cansaço dos trabalhos.

Ao meu ortopedista, Dr. José Carlos Coelho de Faria, e à fisioterapeuta e instrutora de Pilates, Fabiana Carneiro de Freitas, bem como à sua equipe, agradeço por terem cuidado dos meus músculos e ossos, permitindo-me conservar o corpo razoavelmente são em tempos de mente algo insana...

Há ainda duas pessoas a quem devo declarar minha gratidão e reconhecimento.

Uma delas é Neuza Pereira da Silva, que torna mais leve minha vida prática há mais de dez anos, e sempre me surpreende com seu senso de humor rápido, afiado e implacável.

A outra é João Roberto Faria. Deixo-lhe aqui meu agradecimento, mas sei que esse registro mal faz justiça à constância de seu apoio multiforme, incondicional, voluntário, carinhoso, que permeia cada página deste trabalho do qual ele foi atento leitor. Ter me apaixonado por ele foi o outro evento mais feliz e transformador de 1998. Viver uma existência apaixonada e permanentemente renovada junto a ele é o que torna meus dias completos.

RESUMO

Centrado em dezessete fragmentos da mélica grega arcaica (final do século VII a meados do VI a.C.), este trabalho consiste no estudo da representação de Afrodite nos poetas Álcman, Alceu, Estesícoro, Íbico e Anacreonte. Desse modo, esta tese de doutoramento dá continuidade à dissertação de mestrado já publicada em livro, na qual realizei o mesmo estudo em catorze fragmentos mélicos de Safo (c. 630 - 580 a.C.). Com o recorte agora realizado, o retrato da deusa torna-se ainda mais multifacetado neste que é um dos gêneros poéticos mais importantes da literatura grega antiga, a mélica. Na busca de apreender os movimentos executados nos desenhos de Afrodite pelos cinco poetas mélicos do *corpus* desta tese, privilegiei a análise interpretativa dos fragmentos sem perder de vista elementos provenientes de outros gêneros poéticos, da iconografia e de registros extraliterários. Procurei, assim, superar, na medida do possível, a precariedade material mais ou menos acentuada das canções fragmentárias e dar conta de uma personagem que não pertence exclusivamente à poesia, mas também a outros gêneros artísticos, à história e à religião gregas.

PALAVRAS-CHAVE: Afrodite, mélica grega arcaica, fragmentos, erotismo, mito.

ABSTRACT

Concentrated on seventeen fragments of the archaic Greek melic poetry (end of 7th to the middle of 6th centuries B.C.), this work consists in the study of Aphrodite's representation in the songs of Alcman, Alcaeus, Stesichorus, Ibycus and Anacreon. Thus, the present graduation thesis gives sequence to the Master's dissertation that has already been published as a book, and in which fourteen melic fragments of Sappho (c. 630 - 580 B.C.) are studied according to the same approach. Now, in this work, the goddess's portrait is even more enhanced in its multiple aspects, despite being fragmented, and inserted in one of the most important genres of ancient Greek literature set within a specific historic period. In the effort to apprehend the movements executed in the drawings of Aphrodite by the five poets in the *corpus* of this thesis, I have favored the interpretative analysis of the fragments without overlooking the elements originated from other poetic genres, iconographic tradition and extra-literary records. By doing so, I have attempted to overcome, as much as possible, the precariousness of the material, somewhat more or less evident in the fragmented songs, and to understand in-depth a divine character that is not confined to poetry, but pertains to other artistic genres, as well as to Greek history and religion.

KEYWORDS: *Aphrodite, archaic Greek melic, fragments, eroticism, myth.*

LISTA DE ABREVIATURAS

Termos gerais:

Fr(s). Fragmento(s)

P(s)Ox Papiro(s) de Oxirrinco

Obras: dicionários e edições

- Bailly BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*. 26^a ed. revista por L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 2000.
- Chantraine CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1999.
- Dav. DAVIES, M. (ed.). *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta. Volumen I – Alcman, Stesichorus, Ibycus*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Gent. GENTILI, B. (ed., trad. e estudo). *Anacreonte*. Roma: Ateneo, 1958.
- Houaiss HOUAISS, A. *et alii. Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LP LOBEL, E.; PAGE, D. L. (eds.). *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1997. [1^a ed.: 1955].
- LSJ LIDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, S. *Greek-English lexicon with a revised supplement*. 9^a ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- M-W MERKELBACH, R.; WEST, M. L. (eds.). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Oxford Press, 1999.
- P PAGE, D. L. (ed.). *Poetae melici Graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivialia quae adespota feruntur*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Voigt VOIGT, E.-M. *Sappho et Alcaeus: fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1971.
- W¹, W² WEST, M. L. (ed.). *Iambi et elegi Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1998. vols. 1-2. [1^a ed.: 1971].

Periódicos:

- AAA *Archaiologica Analecta ex Athenon*
- AALig *Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere*
- AAntHung *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*
- ABSA *The Annual of the British School at Athens*
- AC *L'Antiquité Classique*
- AClass *Acta Classica*
- AFLN *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli*
- AION *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli – Dipartimento di studi del mondo classico e del mediterraneo antico – Sezione filologico-letteraria*
- AJA *American Journal of Archaeology*
- AJPh *American Journal of Philology*
- BCH *Bulletin de Correspondance Hellénique*
- BICS *Bulletin of the Institute of Classical Studies*
- BollClass *Bollettino dei Classici*
- BQR *The Bodleian Quarterly Record*
- C&M *Classica et Mediaevalia*
- ClAnt *Classical Antiquity*
- CB *Classical Bulletin*

| | |
|----------|--|
| CCC | <i>Civiltà Classica e Cristiana</i> |
| CFC | <i>Cuadernos de Filología Clásica</i> |
| CJ | <i>The Classical Journal</i> |
| CL | <i>Corolla Londiniensis</i> |
| CPh | <i>Classical Philology</i> |
| CQ | <i>Classical Quarterly</i> |
| CR | <i>Classical Review</i> |
| CSCAH | <i>California Studies in Classical Antiquity and History</i> |
| CW | <i>The Classical World</i> |
| EClás | <i>Estudios Clásicos</i> |
| EL | <i>Études de Lettres</i> |
| EMC/CV | <i>Echos du Monde Classique/Classical Views</i> |
| G&R | <i>Greece and Rome</i> |
| GIF | <i>Giornale Italiano di Filologia</i> |
| GRBS | <i>Greek, Roman and Bizantine Studies</i> |
| HSCP | <i>Harvard Studies in Classical Philology</i> |
| HThR | <i>Harvard Theological Review</i> |
| ICS | <i>Illinois Classical Studies</i> |
| JHS | <i>Journal of Hellenic Studies</i> |
| JIES | <i>Journal of Indo-European Studies</i> |
| JRS | <i>Journal of Roman Studies</i> |
| L&G | <i>Latina et Graeca</i> |
| LEC | <i>Les Études Classiques</i> |
| LMC | <i>Liverpool Classical Monthly</i> |
| MCr | <i>Museum Criticum</i> |
| MD | <i>Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici</i> |
| MPhL | <i>Museum Philologum Londiniense</i> |
| PP | <i>La Parola del Passato</i> |
| PhQ | <i>Philological Quarterly</i> |
| PSPPhC | <i>Proceedings of the Cambridge Philological Society</i> |
| QUCC | <i>Quaderni Urbinati di Cultura Classica</i> |
| RA | <i>Revue Archéologique</i> |
| RBPh | <i>Revue Belge de Philologie et d'Histoire</i> |
| RCCM | <i>Rivista di Cultura Classica e Medioevale</i> |
| RDAC | <i>Report of the Department of Antiquities, Cyprus</i> |
| REA | <i>Revue des Etudes Anciennes</i> |
| REG | <i>Revue des Etudes Grecques</i> |
| RFIC | <i>Rivista di Filologia e di Istruzione Classica</i> |
| RhM | <i>Rheinisches Museum</i> |
| RHR | <i>Revue de l'Histoire des Religions</i> |
| RN | <i>Revue Numismatique</i> |
| RPh | <i>Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Anciennes</i> |
| RSA | <i>Rivista Storica dell'Antichità</i> |
| RSC | <i>Rivista di Studi Classici</i> |
| SCO | <i>Studi Classici e Orientali</i> |
| SIFC | <i>Studi Italiani di Filologia Classica</i> |
| SO | <i>Symbolae Osloenses</i> |
| StudClas | <i>Studii Clasice</i> |
| StudUrb | <i>Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura</i> |
| TAPhA | <i>Transactions and Proceedings of the American Philological Association</i> |
| WS | <i>Wiener Studien</i> |
| YCS | <i>Yale Classical Studies</i> |
| ZPE | <i>Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik</i> |

SUMÁRIO

[VOL. 1]

- **ABERTURA** **2**

PRIMEIRO MOVIMENTO – DUAS DELICADAS COMPOSIÇÕES

- **1 – UM OBJETO E SEUS ENREDOS: em torno da mélica grega arcaica** **6**
I. A lírica: desarmando as armadilhas da nomenclatura 8
II. A mélica: dificuldades de classificação e abordagem 16
- **2 – DE ÁLCMAN A ANACREONTE: cinco poetas, dois problemas** **35**
I. Álcman, Estesícoro, Íbico e suas obras: a questão da classificação genérica 37
II. Alceu e Anacreonte: dois poetas e duas obras nas redes de seus rótulos 60

SEGUNDO MOVIMENTO – CINCO TEMAS PARA AFRODITE

- **3 – AFRODITE EM ESPARTA: mito, crime e castigo no Partênio (Fr. 1 Dav.) de Álcman** **76**
- **4 – AFRODITE EM TRÓIA: o ciclo mítico revisitado em Estesícoro e Íbico** **184**
I. Estesícoro, Frs. S 104 e S 105 Dav., do Saque de Tróia: Afrodite entre ruínas 186
II. Estesícoro, Fr. 223 Dav.: Afrodite, Tíndaro e a punição de uma prole 220
III. Íbico, Fr. S 151 Dav.: Afrodite, Tróia e Samos na “Ode a Polícrates” 245

[VOL. 2]

- **5 – UMA DEUSA NUTRIZ: Afrodite e a sedução de belos meninos** **297**
I. Fr. 288 Dav.: o elogio de Euríalo, mimo de deusas nutrizes 299
II. Fr. S 257(a) (fr. 1, col. i) Dav.: um menino divinamente nutrido, um insone amador 337
- **6 – AFRODITE EM QUATRO PAISAGENS: a deusa em enquadramentos mítico-eróticos e sacro-seculares de Alceu, Íbico e Anacreonte** **356**
I. Alceu, Fr. 41 Voigt: rumo a um sacro cenário de Afrodite? 358
II. Alceu, Fr. 296(b) Voigt: uma prece erótico-simposiástica a Afrodite? 367
III. Íbico, Fr. 286 Dav.: a morada de Afrodite no canto do desassossego amoroso 376
IV. Anacreonte, Fr. 346 (fr. 1) P: o prado vernal de Afrodite e os rumos de Herotima 397

| | |
|---|------------|
| ➤ 7 – AUSÊNCIA E PRESENÇA DE AFRODITE, PRESENÇA E AUSÊNCIA DE ÉROS: | |
| tramas, folgedos, ardores e suas vítimas | 417 |
| I. Álcman, Fr. 58 Dav.: <i>Afrodite ausente, Eros, menino, presente</i> | 419 |
| II. Anacreonte, Fr. 357 P: <i>o poeta, os deuses e seus jogos eróticos</i> | 444 |
| III. <i>Três poetas, três tramas e suas vítimas</i> | |
| ▪ <i>Afrodite só – Alceu, Fr. 380 Voigt</i> | 479 |
| ▪ <i>Afrodite e Éros – Íbico, Fr. 287 Dav.</i> | 483 |
| ▪ <i>Afrodite só ou com Eros – Anacreonte, Fr. 346 (fr. 4) P</i> | 507 |
| IV. Álcman, Fr. 59(a) Dav.: <i>Afrodite, Éros e a doce quentura da paixão</i> | 519 |

ENSAIO DE CONCLUSÃO

| | |
|---|------------|
| <i>(RE)COMPONDO AS NOTAS DE CANÇÕES FRAGMENTÁRIAS: imagens de Afrodite na métrica grega arcaica</i> | 530 |
|---|------------|

| | |
|--|------------|
| <u>ANEXOS</u> | 555 |
| 1. Quadro da transliteração do grego para o português | 556 |
| 2. Texto grego e tradução dos 17 fragmentos do <i>corpus</i> da tese | 557 |

Álcman

(Esparta, no Peloponeso ou Sárdis, na Lídia, final do século VII a.C.)

| | |
|------------------|-----|
| ▪ Fr. 1 Dav. | 557 |
| ▪ Fr. 58 Dav. | 559 |
| ▪ Fr. 59(a) Dav. | 559 |

Alceu

(Mitilene, na ilha de Lesbos, séculos VII-VI a.C.)

| | |
|--------------------|-----|
| ▪ Fr. 41 Voigt | 560 |
| ▪ Fr. 296(b) Voigt | 560 |
| ▪ Fr. 380 Voigt | 560 |

Estesícoro

(Matauro, no sul da Itália, ou Himera na ilha da Sicília, séculos VII-VI a.C.)

- Fr. S 104 Dav. (*Saque de Tróia*) 561
- Fr. S 105 Dav. (*Saque de Tróia*) 561
- Fr. 223 Dav. (*Inc. loc.*) 562

Íbico

(Régio, sul da Itália, século VI a.C.)

- Fr. S 151 Dav. 563
- Fr. 257(a) (fr. 1, col. i) Dav. 564
- Fr. 286 Dav. 564
- Fr. 287 Dav. 564
- Fr. 288 Dav. 564

Anacreonte

(Téos, na Jônia, século VI a.C.)

- Fr. 346 (fr. 1) P 565
- Fr. 346 (fr. 4) P 565
- Fr. 357 P 565

3. Texto grego e tradução de outros fragmentos mélicos dos poetas do *corpus*

Álcman

- Fr. 55 (i) Dav. 566
- Fr. 59(b) Dav. 566
- Fr. 64 Dav. 566

Alceu

- Fr. 10 Voigt 567
- Fr. 42 Voigt 567
- Fr. 44 Voigt 567
- Fr. 71 Voigt 568
- Fr. 283 Voigt 568
- Fr. 366 Voigt 568
- Fr. 368 Voigt 569
- Fr. 384 Voigt 569

| | | |
|--|------------|------------|
| | Estesícoro | |
| ▪ Fr. S 88 Dav. (<i>Saque de Tróia</i>) | | 570 |
| ▪ Fr. S 89 Dav. (<i>Saque de Tróia</i>) | | 571 |
| ▪ Fr. S 107 Dav. (<i>Saque de Tróia</i>) | | 571 |
| ▪ Fr. 192 Dav. (<i>Palinódia(s)</i>) | | 572 |
| | Íbico | |
| ▪ Fr. 303(a) Dav. | | 573 |
| | Anacreonte | |
| ▪ Fr. 378 P | | 574 |
| ▪ Fr. 385 P | | 574 |
| <u>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</u> | | 575 |

“We need an eye which can see the past in its place with its definite differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the present”.

T. S. Eliot
 (“Euripides and Professor Murray”, 1918)

ABERTURA

Esta tese de doutoramento dá seqüência aos estudos da representação de Afrodite na lírica grega arcaica, iniciados e desenvolvidos na dissertação de mestrado publicada em forma de livro – *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo* (2005) –, em que o foco recai sobre a poesia de Safo de Lesbos (séculos VII-VI a.C.), mais precisamente sobre catorze fragmentos em que a deusa está textualmente presente, segundo a edição *Sappho et Alcaeus*, de Eva-Maria Voigt (1971). Ambos os trabalhos, portanto, fazem parte de uma pesquisa em processo há alguns anos e estarão em constante diálogo.

O que aqui se pretende é a ampliação do olhar sobre a figura da deusa num gênero específico da poesia da Grécia arcaica (c. 800-480 a.C.), a *mélica*. Assim, desta vez, a pesquisa em torno de Afrodite abarca um *corpus* maior, composto por cinco poetas e dezessete fragmentos que trazem a personagem divina, de acordo com as edições críticas mais adotadas para cada poeta mélico. Observe-se o quadro abaixo:

| | |
|--|--|
| <u>Final do século VII a.C.</u> | Álcman: 1, 58, 59(a) Dav. ¹ |
| <u>Séculos VII-VI a.C.</u> | Alceu: 41, 296(b) e 380 Voigt |
| | Estesícoro: S 104 e S 105 (<i>Saque de Tróia</i>); 223 Dav. |
| <u>Século VI a.C.</u> | Íbico: S 151, S 257(a) (fr. 1, col. i), 286, 287, 288 Dav. |
| | Anacreonte: 346 (fr. 1), 346 (fr. 4) e 357 P. |

Tendo em vista esse *corpus*, a tese assim se organiza. A esta abertura, seguem-se duas partes. A primeira, de caráter teórico, contém dois capítulos que consistem na discussão dos problemas de terminologia, classificação e abordagem relativos à lírica e à mélica arcaicas e na exposição e comentário de dois problemas que concernem aos poetas abarcados neste trabalho – Álcman, Alceu, Estesícoro, Íbico e Anacreonte. Essa etapa inicial denomina-se **Primeiro movimento – Duas delicadas composições**, nome que busca aludir, a um só tempo, ao fato de estarmos lidando com poemas que são, na verdade, canções, e à beleza e fragilidade do objeto em que procuramos a imagem de Afrodite – a fragmentária mélica grega arcaica.

¹ Para esta e todas as outras abreviações bibliográficas, ver listagem no início da **Bibliografia**.

Intitulada **Segundo Movimento – Cinco temas para Afrodite**, a etapa seguinte é o cerne da tese, constituindo-se de cinco capítulos temáticos concentrados na análise-interpretativa e tradução dos fragmentos do *corpus* – tarefas inseparáveis e voltadas à leitura da representação de Afrodite neles realizada. A definição desses capítulos alinha-se ao procedimento metodológico adotado em meu trabalho anterior, sobre a deusa em Safo, e objetiva construir articuladamente tanto a estruturação do trabalho, quanto o estudo dos textos, na tentativa de colocá-los em diálogo.

Encerrada essa segunda parte, chega-se ao final da tese, no qual se lê um **Ensaio de conclusão – (Re)compondo as notas de canções fragmentárias: imagens de Afrodite na mélica grega arcaica**. Esse texto pretende amarrar os fios de um processo de reflexão sobre a representação mélica de Afrodite iniciado em 2000, a partir de Safo.

À conclusão, seguem-se três **Anexos** e a **Bibliografia**. Os anexos da tese são: 1) quadro da transliteração do grego ao português; 2) texto grego e tradução dos dezessete fragmentos do *corpus*; 3) texto grego e tradução de fragmentos mélicos dos poetas do *corpus*, citados na tese.

Por que estudar Afrodite na mélica grega arcaica? Já lancei antes a questão dirigida especificamente à obra de Safo, e ofereci quatro respostas. Duas delas continuam válidas para este momento. A primeira: o estudo temático é um dos caminhos que viabilizam o estudo da mélica numa visão mais orgânica e articulada, pois tal objeto nos chegou em estado físico geralmente muito ruim. A segunda: estudar uma deusa-personagem como Afrodite nos leva não apenas a um passeio por outros gêneros literários gregos que a representaram, mas também a um universo de referências extraliterárias – cultura, religião, culto, mitologia, história, arqueologia – às quais a abordagem aqui adotada se manterá atenta, pois elas podem enriquecer a compreensão da imagem literária de Afrodite e do olhar grego sobre a deusa.

Devo acrescentar outras duas. A terceira: a mélica é o gênero em que a presença da deusa é mais forte e constante no período arcaico. A quarta: puxados os fios com os quais são tramadas as imagens de Afrodite, chegamos a dois romances que guardam tramas particularmente fascinantes e intrigantes, quais sejam, o romance do mito, que nos motiva a mergulhar no pensamento grego, e o do erotismo, que encerra a beleza, o sexo, a paixão.

Devo dizer, antes de passar à tese, algumas palavras sobre as traduções e transliterações nela inseridas.

Todas as traduções, salvo quando indicado, são de minha autoria. Para as transliterações do grego para o português, há certa variedade; assim, quando feitas por mim, seguem as regras previstas no **Anexo 1**; quando inseridas em citações de outros, são mantidas em seus formatos nos textos originais.

Finalmente, minha tradução dos fragmentos mélicos compilados nos dois anexos da tese, bem como de qualquer outro texto de poesia ou prosa grega antiga, é instrumental. Sua finalidade é facilitar o acesso do leitor ao trabalho, disponibilizar mais opções de tradução em nossa língua, e apresentar traduções confiáveis por serem tão próximas quanto possível do texto grego original, mas claras na língua portuguesa. Não são, portanto, traduções poéticas, mas acadêmicas – no caso da mélica, espero que beneficiadas pelo estudo detido dos textos, ainda que sem a graça das Musas.

PRIMEIRO MOVIMENTO

DUAS DELICADAS COMPOSIÇÕES

1

Um objeto e seus enredos:

em torno da mélica grega arcaica

O que é a mélica grega arcaica, gênero dos dezenove fragmentos do *corpus* deste trabalho em que se estudará a representação de Afrodite? Quem são os seis poetas compreendidos nesse *corpus* – Alcman (final do século VII a.C.), Alceu (séculos VII-VI a.C.), Estesícoro (séculos VII-VI a.C.), Íbico (meados do século VI a.C.), Anacreonte (meados do século VI a.C.) e Simônides (séculos VI-V a.C.)? Com essas duas perguntas abro esta que é a primeira das duas delicadas composições deste movimento inicial da tese; devo, porém, antes explicar o adjetivo escolhido para qualificá-las.

Chamo os dois capítulos desta etapa de “delicadas composições” porque esse adjetivo traz à mente duas idéias – a da fragilidade e a da beleza –, muito apropriadas pelas seguintes razões. A matéria com a qual os capítulos lidam – a mélica grega – está marcada profundamente pela fragilidade física de seus fragmentos. Tal fragilidade suscita uma série de dificuldades de ordens diversas para as tarefas de abordagem crítica e de tradução a serem aqui executadas. Essas tarefas encontram na precariedade de nosso conhecimento específico sobre os poetas mélicos e seus contextos históricos um novo obstáculo, ao qual se somam vários outros, como a edição tardia de seus trabalhos.

A despeito disso tudo – de todas essas delicadezas –, a beleza que se revela aos olhos pacientes de quem se aproxima dos frágeis fragmentos líricos preservados e de seus poetas pode compensar as frustrações que limitam o alcance de nossas leituras e considerações, as ansiedades diante do que não temos, as incertezas de caminhar por um terreno irregular, o árduo aprendizado de aprender e falar a língua dos que se movem por entre hipóteses, conjecturas, meras especulações, e de buscar elementos que confirmem às construções criadas em torno da lírica grega arcaica e do que dela restou um mínimo de solidez e sobriedade.

Tratemos, neste capítulo, da primeira indagação e dos seus delicados problemas.

I. A lírica: desarmando as armadilhas da nomenclatura

Um dos problemas mais imediatos a ser enfrentado pelo estudioso é o da nomeação da poesia que não é a épica, nem a filosófica, nem a didática e nem a dramática, e que teve seu grande momento na Grécia arcaica. Como nomear esse objeto marcado pela variedade métrica, de conteúdo, objetivos e contextos histórico-sociais diferentes? Eis as três principais opções.

A primeira seria a denominação totalizante de “poesia lírica”. Na acepção moderna do termo “lírica”, ressalta Douglas E. Gerber em “General introduction” (1997a, p. 1), “é costume incluir toda a poesia do século VII a.C. a meados do V a.C. com exceção dos versos hexamétricos em linha e do drama”. Assim entendida, a designação “lírica grega arcaica” define um único gênero que, por sua vez, abarca diversos subgêneros, cada um com suas especificidades – algo que deve ser sempre lembrado¹. Trata-se, pois, de uma designação abrangente, que identifica não exatamente um gênero, mas um conjunto de gêneros, e que é a mais comumente empregada, conforme comprova a simples verificação dos títulos das edições, dos estudos e das traduções dedicados aos poetas líricos, e mesmo a organização curricular das letras clássicas em universidades brasileiras e estrangeiras.

Uma vantagem prática dessa opção é a economia. Pensando na literatura grega antiga, o nome “lírica” nos reporta a um conjunto determinado. Uma desvantagem reside no sentido romântico do termo, sentido este que aponta para uma idéia de poesia subjetiva, confessional, fruto do derramar dos sentimentos do poeta e de seu gênio, produto da expressão de seu espírito². Esse entendimento da lírica grega arcaica como “a repentina explosão do *ego*”, nos dizeres de Anne P. Burnett, em *Three archaic poets* (1983, p. 2), é ainda mais equivocado do que no caso da lírica moderna, pois aquela poesia, ao contrário desta, só existia no contexto da ocasião de *performance* diante de uma audiência, plenamente inserida na vida da comunidade e da *pólis*. Tal caráter pragmático, anota Luigi E. Rossi, em “I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle lettere classiche” (1971, p. 73), determina, em toda a poesia antiga, uma maneira de compor centrada no gênero³, cujas leis, na época arcaica, “não são ainda

¹ Ver edição comentada de Campbell (1998, p. xix), originalmente publicada em 1967.

² O pensamento de Hegel (2004, pp. 157-200) sobre a poesia lírica está na base dessa concepção romântica.

³ Ver Achcar (1994, p. 39).

redigidas, mas estão presentes na consciência dos autores”. E a escolha do gênero liga-se, por sua vez, ao contexto e modo de *performance* do canto⁴.

Esse dado não pode ser desconsiderado, uma vez que seus efeitos no poema são enormes e atingem todos os elementos de sua estrutura. Ademais, ele impõe o distanciamento necessário que precisamos tomar de nossa própria cultura literária ao nos voltarmos para a lírica antiga e, sobretudo, para a arcaica. Isso porque a composição genérica de uma poesia de ocasião, como a lírica desses períodos, é algo que relativiza a idéia de “literatura” – afinal, um conceito moderno, de leitura variada ao longo dos tempos e só especializado do século XVIII em diante - e os conceitos a tal idéia ligados.

É falso, portanto, o retrato dos líricos arcaicos como inventores – muitas vezes, os primeiros – de formas, de estruturas, de uma poesia que nada têm a ver com as tradições ou com a épica homérica. Trata-se de um retrato a ser desafiado pelos estudiosos, como faz Gregory Nagy, em *Pindar’s Homer* (1994, p. 2), em cuja abertura esclarece: “estou desafiando a noção tenazmente em moda (...) de que a lírica grega arcaica representa a ascensão da inovação individual sobre a tradição coletiva”. Mas, infelizmente, conforme frisa Diskin Clay, em “The theory of the literary *persona* in Antiquity” (1998, p. 11), “a moda biográfica de crítica literária que tem persistido firmemente até este século obscureceu a prática retórica dos poetas antigos”.

Uma das conclusões dessa exposição sintetiza-se na afirmação de Burnett (1983, p. 2): a lírica arcaica “é mais engenhosa e menos apaixonada, mais convencional e menos individual do que os que advogam essa noção [a da explosão da individualidade] desejariam”. Essa lírica, poesia oral e de ocasião “fincada no sistema social de uma *pólis* grega arcaica”, nas palavras de Wolfgang Rösler (1985, p. 139), em “Persona reale o persona poetica?”, é sobretudo discurso⁵.

Retomemos a questão dos nomes para a poesia não-hexamétrica. A segunda opção nos leva aos antigos, que denominavam essa poesia não por um único termo que encobre uma variada gama de (sub)gêneros, mas pelos termos que identificam cada um desses gêneros, tais como “elegia”, “iambo” e “lírica”. Essa opção remonta ao trabalho de edição executado na Biblioteca de Alexandria, na era helenística (323-31 a.C.). Veja-se o cânone dos célebres *ennéa lurikói*, os “nove líricos”⁶, enunciado em dois epigramas anônimos do nono livro da *Antologia palatina* ou *grega* (séculos VII a.C.-V

⁴ Ver Calame (1974, p. 124).

⁵ Ver Johnson (1982, p. 72).

⁶ Em grego, ἐννέα λυρικοί. O número é significativo, pois são nove as Musas: ver Most (1982, pp. 79-80).

d.C.), de epigramas declamatórios. Reproduzo-os abaixo; o primeiro seria posterior em um século a Aristófanos de Bizâncio (c. 258-180 a.C.)⁷, tradicionalmente considerado o principal editor da lírica grega na Biblioteca⁸:

A. P. IX, 184⁹ Πίνδαρε, Μουσάων ἱερὸν στόμα, καὶ λάλε Σειρήν
 Βακχυλίδη, Σαπφοῦς τ' Αἰολίδες χάριτες,
 γράμμα τ' Ἀνακρείοντος, Ὀμηρικὸν ὅς τ' ἀπὸ ρέυμα
 ἔσπασας οἰκείοις, Στησίχορ', ἐν καμάτοις,
 ἢ τε Σιμωνίδεω γλυκερὴ σελῖς, ἠδὺ τε Πειθοῦς, 5
 Ἴβυκε, καὶ παίδων ἄνθος ἀμησάμενε,
 καὶ ξίφος Ἀλκαίοιο, τὸ πολλάκις αἶμα τυράννων
 ἔσπεισεν, πάτρης θέσμια ρύόμενον,
 θηλυμελεῖς τ' Ἀλκμᾶνος ἀηδόνες, ἴλατε, πάσης
 ἀρχὴν οἱ **λυρικῆς** καὶ πέρας ἐστάσατε. 10

*Tu, Píndaro, boca sagrada das Musas, e loquaz Sirena –
 tu, Baquilides –, e graças eólias de Safo,
 e escrita de Anacreonte, e o que da fonte homérica
 extraiu seus próprios trabalhos – tu, Estesícoro –,
 e doce página de Simónides, e o que de Peitô e também 5
 dos meninos colheu a doce flor – tu, Íbico –,
 e espada de Alceu, que o sangue de tiranos muitas vezes
 derramou, protegendo as leis da pátria,
 e rouxinóis de suaves cantos de Alcman – sede graciosos, vós que
 estabelecesteis o início e o fim de toda a **lírica**. 10*

A. P. IX, 571 Ἐκλαγεν ἐκ Θηβῶν μέγα Πίνδαρος· ἔπνεε τερπνὰ
 ἠδυμελεῖ φθόγγω μουσα Σιμωνίδεω·
 λάμπει Στησίχορός τε καὶ Ἴβυκος· ἦν γλυκὺς Ἀλκμάν·
 λαρὰ δ' ἀπὸ στομάτων φθέγγετο Βακχυλίδης·
 Πειθῶ Ἀνακρείοντι συνέσπετο· ποικίλα δ' αὐδᾶ 5
 Ἀλκαῖος ἑκύκνω Λέσβιος Αἰολίδι.
 ἀνδρῶν δ' οὐκ ἐνάτη Σαπφῶ πέλεν, ἀλλ' ἐρατειναῖς
 ἐν Μούσαις δεκάτη Μοῦσα καταγράφεται.

*Gritou alto de Tebas Píndaro; soprou deleites
 a musa de Simónides com voz doce-mel;
 brilha Estesícoro e também Íbico; era doce Alcman;
 doces sons de seus lábios proferiu Baquilides;
 e Peitô falou junto a Anacreonte; e coisas variadas cantou 5
 Alceu, fcsine lésbio na Eólida;
 e dentre os homens Safo não é a nona, mas entre as amáveis
 Musas a décima Musa registrada.*

⁷ Ver Johnson (1982, p. 84). Sobre o cânone: Most (1982, pp. 79-81), Nagy (1994, pp. 82-4), Guerrero (1998, pp. 34-6). Segundo Pfeiffer (1998, p. 205, 1ª ed.: 1968), o cânone pode ser de autoria de Aristófanos.

⁸ Ver Gentili (1990a, p. 243, n. 2, 1ª ed. orig.: 1985) e ainda Dickey (2007, pp. 92-4), que anota: “Aristófanos parece ter sido o primeiro editor da poesia lírica a dividir o texto em linhas de versos, em vez de escrevê-los como prosa, e a notar a estrutura métrica dos poemas; sua contribuição foi também importante para o estabelecimento do *corpus* canônico de obras clássicas. Além disso, ele fez contribuições cruciais para a história dos sinais diacríticos: a Aristófanos é creditada a invenção dos símbolos para os acentos gregos que ainda hoje usamos, bem como um sistema de sinais críticos para o comentário dos textos”.

⁹ Texto grego dos epigramas: Paton (1958). Tradução e grifo meus.

Se atentarmos para os nove nomes elencados em ambos os epigramas, veremos que só estão neles incluídos os poetas célebres enquanto líricos monódicos e/ou corais, ou seja, os poetas “líricos”, que, entre 650-450 a.C., compuseram canções destinadas ao canto solo ou coral acompanhado do som da lira (λύρα)¹⁰ ou de outro instrumento de cordas¹¹. Eis o sentido técnico de “lírica” na acepção antiga. Isso não quer dizer que eles não praticaram outros gêneros; temos, por exemplo, elegias de Anacreonte. A exclusão, todavia, de nomes como os de Arquíloco (século VII a.C.) e Sólon (séculos VII-VI a.C.) indica que, para os antigos, a elegia e o iambo são gêneros distintos da lírica. Essa distinção baseia-se, principalmente, nas características de metro, matéria e adequação de cada um desses três gêneros¹².

A métrica da elegia¹³ organiza-se numa sucessão de dísticos elegíacos – a combinação aos pares de um hexâmetro associado a um “pentâmetro”, na verdade um *hemiepes* repetido uma vez¹⁴. Para o iambo¹⁵, há duas possibilidades métricas de estruturas em linha: uma, em trímetros iâmbicos; outra, em tetrâmetros trocaicos. Além dessas, há uma terceira possibilidade, esta estrófica, que é o epodo, explica Martin L. West, em *Greek metre* (1996, p. 43), cujos versos geralmente assim se estruturam: “dois ou três períodos, dos quais o primeiro é, na maioria das vezes, um hexâmetro ou um trímetro iâmbico, e os demais são *cola* datílicos ou iâmbicos mais curtos”¹⁶.

No que se refere à “lírica”, esta consistia em duas modalidades: a da canção monódica, entoada em solo ao som da lira, e a da canção coral – “a autêntica μολπή

¹⁰ Na Atenas clássica – cujo olhar para os povos orientais, após as guerras com os persas, ganhava cada vez mais intensos tons depreciativos –, a lira era “considerada o instrumento aristocrático” ligado ao culto a Apolo, lembra Lesky (1995, p. 135), enquanto o *aulós* (αυλός, espécie de oboé), ligado aos cultos orgiásticos e a Sileno, tinha menor *status*, porque associado ao mundo oriental do qual seria proveniente.

¹¹ Sobre os quatro principais instrumentos de corda – a *phorminx*, a cítara, a lira, o bárbito –, ver Maas e Snyder (1989, pp. 1-52) e West (1994a, pp. 48-80). “Lira” tornou-se termo genérico para esses instrumentos.

¹² Ver Pfeiffer (1998, p. 182, 1ª ed.: 1968).

¹³ Para introdução geral ao gênero, aos poetas e à bibliografia, ver Gerber (1997b, pp. 89-132). Para a *performance*, ver Bowie (1986, pp. 13-35). Ver ainda Dover (1964, pp. 183-212) e West (1974, pp. 1-21).

¹⁴ Quanto à *performance*, Gerber (p. 1) observa que a elegia “era freqüentemente cantada”, mas podia ser recitada também. Bowie (p. 14) afirma crer, ao contrário de alguns helenistas, como Campbell (1964, pp. 63-8) e Rosenmeyer (1968, pp. 217-31), que “em quase todas as ocasiões” a elegia era acompanhada por um instrumento musical de sopro, o *aulós*. Para mais sobre este e outros instrumentos de sopro, ver Barker (1984, pp. 14-5) e West (1994a, pp. 1-2 e 81-122).

¹⁵ Para uma introdução ao gênero, seus principais poetas, e bibliografia, ver Brown (1997, pp. 13-88). Vide ainda os estudos de Dover (1964, pp. 183-212) e West (1974, pp. 22-39).

¹⁶ *Cola* são frases métricas de no máximo doze sílabas. Sobre a *performance* do iambo, pouco se sabe – menos ainda especificamente sobre o período arcaico, nota Bartol (1992a, p. 65). Aparentemente, diz Gerber (1997a, p. 1) a recitação prevalecia para os iampos de métrica em linha, mas aqueles organizados em epodos, uma estrutura estrófica, eram, por isso mesmo, cantados. Quanto a um possível acompanhamento instrumental, a questão permanece aberta.

[*molpé*]¹⁷, termo que significa música, dança e palavra –, entoada por um coro que também dançava ao som da lira e provavelmente de outros instrumentos musicais de corda ou sopro, como o *aulós* ou oboé. Como se verá nesta tese, ao longo das análises dos fragmentos do *corpus*, as estruturas métricas das duas modalidades são bastante distintas daquelas empregadas na elegia e no iambo.

Novamente, há vantagens e desvantagens para o uso do termo “lírica” na acepção antiga. Entre as desvantagens está o fato de que perpetua a confusão entre a lírica moderna e a arcaica, pois um mesmo termo denomina dois objetos diferentes. Entre as vantagens pode-se contar sua maior proximidade da percepção dos antigos à época da Biblioteca de Alexandria.

Chegamos, por fim, à terceira opção para designar a poesia arcaica não-hexamétrica, esta bem menos adotada pelos helenistas. Trata-se de substituir “lírica” (*λυρική*) na acepção antiga por “méllica” (*μελική*), termo inexistente em português, mantendo, desse modo, a distinção de gênero entre elegia, iambo e poesia lírica ou mélica. Nas duas edições críticas mais respeitadas das obras dos poetas *méllicos*, os títulos valem-se dessa opção: *Poetae melici Graeci*, de Denys L. Page (1962), *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*, de Malcom Davies (1991). Similarmente, o título de um dos trabalhos mais conhecidos sobre essa poesia chama-a “méllica”: *Greek melic poets* (1963), de Herbert W. Smyth, originalmente publicado em 1900.

A listagem bibliográfica desta tese traz ainda uma edição e uma tradução que empregam “méllica” nos seus subtítulos respectivos, para fins de especificação do objeto: de Friedrich G. Schneidewin (1838), *Delectus poesis Graecorum. Elegiacae, iambicae, melicae*; e, de West (1994), *Greek lyric poetry: the poems and fragments of the Greek iambic, elegiac, and melic poets (excluding Pindar and Bacchylides) down to 450 B.C.*. Note-se que West emprega “lírica” na acepção moderna, abrangente, como muitos¹⁸, enquanto outros, como Page, em *Lyra Graeca selecta* (1992, 1ª ed.: 1968), inserem só os poetas mélicos sob a designação “lírica”, tomada em sua acepção antiga¹⁹.

Eis, portanto, as três opções. Qual a melhor? Difícil dizer, uma vez que nenhuma delas é inteiramente satisfatória. Qual a menos problemática? De novo, não se pode responder à questão em definitivo, pois é preciso levar em conta cada problema e como avaliamos a sua seriedade. Assim, cabe aqui indagar: como designar o objeto desta tese?

¹⁷ Lesky (1995, p. 177). Ver Cingano (1993, pp. 349-50) sobre o termo e o verbo *mélpō*.

¹⁸ Ver os títulos de Campbell (1983), Fowler (1987), Gerber (1997a), por exemplo.

¹⁹ Similarmente, os títulos de Bowra (1961) e Most (1982).

Voltemos um pouco no tempo. A palavra “lírica”, enquanto designação do gênero de canções destinadas a serem cantadas ao som da lira, só entrou em uso tardiamente. De acordo com os helenistas, entre os quais Bruno Gentili, em *Poetry and its public in ancient Greece* (1990a, p. 243, n. 1, 1ª ed. orig.: 1985), a primeira atestação segura do termo nesse sentido dá-se em Filodemo (século I a.C.), no *Sobre a poesia* (2. 35), tratado perdido para nós. Já o adjetivo “lírico” aparece primeiramente na *Arte gramática*, de que só há fragmentos, de Dionísio Trácio (séculos II-I a.C.), “pupilo de Aristarco [séculos III-II a.C.]”, este sucessor de Aristófanes na Biblioteca²⁰. Em meados do século I d.C., o adjetivo surge no título do tratado de Dídimos de Alexandria, *Sobre os poetas líricos* [lurikōn] (*Περὶ λυρικῶν ποιητῶν*), baseado “na pesquisa de toda a era helenística”, afirma Rudolf Pfeiffer, em *A history of classical scholarship* (1998, p. 182, 1ª ed.: 1968). Logo, tanto o uso substantivo quanto do são alexandrinos.

Antes disso, diz Gentili (p. 3), “a palavra mais comumente usada para designar a poesia era *mousiké* [μουσική], que nomeava a arte em sua totalidade, como uma união de palavras e música; e o termo comum para ‘poeta’ era, no período arcaico, *aidós* (cantor), ou, mais tarde, começando no século V a.C., *melopoiós* (fazedor de canções) e *poietés*”²¹ e, acrescentando-se, *melikós* (μελικός). Ressalto, por fim, que nos períodos arcaico e clássico a designação mais habitual para o gênero de poesia monódica e coral não era “lírica”, mas *mélos* (μέλος), que significa, primeiramente, “membro” do corpo e, por derivação, “membro musical, frase” e, daí, “canção”, sentido que compreende palavra, melodia e ritmo a um só tempo²². Smyth (1963, p. xix-xx, 1ª ed.: 1900) observa que, na Grécia antiga, o “nome geral para ‘canção’ é ᾄσμα [*áisma*]”, mas “na medida em que as palavras de um poema tenham sido arranjadas para a música do começo ao fim”, tal poema se configura como *mélos*. E prossegue o helenista: outro termo, ὀιδή [*ōidē*], “em sua mais restrita aplicação, é um poema meramente cantado”; às vezes

²⁰ Smyth (1963, p. xvii, n. 1, 1ª ed.: 1900), em sua edição dos poetas mélicos. Para Dionísio Trácio, ver Dickey (2007, pp. 77-80); para Aristarco, também Dickey (pp. 4-7).

²¹ *Mousiké*, diz Gentili (1990a, p. 24, 1ª ed. orig.: 1985), é “a arte dos sons, mas também a da poesia e a da dança – os modos básicos de comunicação numa cultura que transmitia suas mensagens publicamente por meio da *performance*”. Sobre a música e o termo *mousiké*, ver ainda Gentili (pp. 25-31) e Havelock (1996, pp. 132-3, 1ª ed.: 1982).

²² Tal compreensão é explicitada na *República* (III. 398c) de Platão: ver comentário de Guerrero (1998, pp. 17-8). Ver ainda o verbete dedicado ao substantivo *mélos* nos dicionários Bailly e LSJ e no etimológico de Chantraine, além de Pfeiffer (1998, p. 182, 1ª ed.: 1968), Kirkwood (1974, p. 2 e 209, n. 3) e Guerrero (p. 16), que ressalta o fato de que “nada se sabe de certo sobre a evolução que conduz” *mélos* de “membro, parte” do corpo ao “sentido mais amplo de ‘canto’ com que hoje o traduzimos (...)”; para hipóteses que ligam tal evolução à métrica: Smyth (1963, p. xix, 1ª ed.: 1900), Kirkwood (p. 209) e Guerrero (pp. 16-7), que as critica.

“parece denominar a lírica”, usurpando o lugar de *mélōs*. Tais diferenças, porém, não separam drasticamente os termos não raro usados pelos antigos como sinônimos²³.

Enquanto denominação de um gênero, mélica ganhou, porém, um rival que no período helenístico passaria a ser corrente. Pfeiffer (pp. 182-3, negritos meus) comenta:

“Em tempos modernos, toda a poesia não-épica e não-dramática é usualmente chamada lírica. Mas os antigos teóricos e editores faziam a distinção entre, de um lado, poemas elegíacos e iâmbicos, e, de outro, poemas mélicos. (...) O verso que era cantado para a música e muito freqüentemente para a dança e era composto de elementos de ritmos e tamanhos variados eram chamados μελική [*meliké*] ou λυρική ποίησις [*lyriké poiēsis*]. Um poema lírico era um μέλος [*mélōs*] na literatura grega arcaica, o poeta, um μελοποιός [*melopoiós*], fazedor de canções, ou μελικός [*melikós*], (...) e o gênero todo, μελική [*meliké*] ou μελική ποίησις [*meliké poiēsis*]; e estes permaneceram como os termos usuais em mais tardias pesquisas sobre a teoria poética e a classificação da poesia. Mas em referências a edições de textos e em listas de ‘fazedores’, os autores são chamados λυρικοί [*lyrikoi*]; (...) Os principais poetas eram sempre ditos os ἑννέα λυρικοί [*ennéa lyrikoí*, ‘os nove líricos’], e do século I a.C. em diante a obra [dos ‘nove líricos’] passou a ser designada λυρική ποίησις [*lyriké poiēsis*], isto é, ‘poesia cantada ao som da lira’ (já que a lira tinha sido certa vez o mais importante dos instrumentos de acompanhamento). Escritores latinos ocasionalmente usavam *melicus* (...), mas *lyricus* se tornou o termo latino comum na era de Augusto e mais tarde. (...) Mesmo nos teóricos latinos *melicus* foi destituído por *lyricus*, e as derivações daquele se tornaram cada vez mais termos puramente musicais. O uso moderno do termo *lírica* (...) vem da literatura latina (...)

Com base nessa revisão, aventurei-me a sugerir que a influência de Aristófanes [de Bizâncio] foi decisiva para a mudança na terminologia. Ambos Istros, o calímaqueu, e o poeta Eufóron [século III a.C.], que era um pouco mais velho que ele, deram a seus livros o título de *Περὶ μελοποιῶν* [*Peri melopoiōn*]; depois disso, tal título não parece ocorrer²⁴.

É, pois, inquestionável a seguinte constatação de Gerber (1997a, p. 2): “*lírica* permanece sendo a designação comum” para a poesia não-hexamétrica e não-dramática da Grécia arcaica; e seu uso na acepção moderna, que é o mais comum. Apesar disso, há que se reconhecer que essa designação é problemática. Similarmente problemática é a designação “mélica”, se considerarmos que as elegias e os iambos epódicos podiam ser cantados, e não apenas a poesia monódica e coral; mas Smyth (1963, pp. xviii-xix, 1ª ed.: 1900) sublinha:

“O termo mélica não era ampliado para abarcar a poesia elegíaca, iâmbica, e mesmo épica, porque o acompanhamento musical não era um elemento tão vital nessas formas de

²³ Tardiamente, Ateneu (séculos II-III d.C.), no *Banquete dos sofistas* (XIII. 600f), chama de *mélōs* uma canção de Alcman (Fr. 59(a) Dav.); Máximo de Tiro (séculos II-III d.C.), na *Oração XVIII* (9), chama de *āisma* uma canção de Safo (Fr. 159 Voigt). Séculos antes, Platão (V-IV a.C.), no mesmo trecho das *Leis* (III. 700a-b) que adiante citarei, usa *mélōs* e *ōidē* sem distinção.

²⁴ Sobre o título usado por Eufóron e Istros, Smyth (1963, p. xvii, n. 1, 1ª ed.: 1900) observa que sua terminologia está “em conformidade com o uso no período clássico e em inscrições mais tardias”. Para a importância da lira, ressaltada por Pfeiffer, ver ainda Smyth (pp. xvii-iii). Para a designação *meliké poiēsis*, ver ainda Guerrero (1998, pp. 33-4), para quem, todavia, o termo parece ser alexandrino; Kirkwood (1974, pp. 209-10, n. 3) e Rossi (1971, p. 81) falam da diferença de uso entre os adjetivos *melikós* e *lyrikós*.

composição poética (até o momento em que elas ainda eram cantadas, seja em parte ou totalmente) como no caso do verso mélico, marcado por flexibilidade de ritmo e melodia”.

Assim, afirma Smyth (p. xviii, grifos meus), “**mais apropriado do que lírica**, como uma designação exata e inclusiva de toda a poesia cantada com acompanhamento musical, **é mélica**, o termo em voga entre os gregos da era clássica”²⁵. Depois, no período helenístico, “lírica” veio a substituir “mélica”, completa o helenista.

Se perguntarmos, então, qual a vantagem de “mélica” sobre “lírica”, a resposta será: o primeiro termo indica, de imediato, um objeto diverso da lírica moderna, um objeto não familiar que precisa ser apresentado, conhecido, percebido. Se o nome “lírica arcaica” leva a pensar em algo que deve ser semelhante ou igual à lírica moderna, gerando, desse modo, expectativas e projeções errôneas, o nome “mélica” identifica um objeto desconhecido ao leitor ou ouvinte não especializado, para o qual um olhar deve ser construído. Daí porque nesta tese, para marcar a diferenciação de “lírica” nas acepções antiga e moderna, empregarei “mélica” em lugar de “lírica” na acepção antiga, evitando, em prol da precisão, o termo substantivo “lírica” em sua acepção moderna, ou seja, como designação de um conjunto de (sub)gêneros não-hexamétricos e não-dramáticos de poesia grega antiga que exclui, certamente, a lírica moderna.

Sobre o termo *mélōs* e a palavra “canção”, a insuficiente tradução que mais constantemente usarei em vez de “poema” para me referir aos fragmentos mélicos gregos, devo citar uma nota final de advertência feita por Gustavo Guerrero, em *Teorías de la lírica* (1998, p. 18): “O conceito de *melos*”, seja em Platão ou qualquer outro antigo pensador, “não se confunde, todavia, com a noção atual de ‘canção’ ou de ‘música vocal’. Toda analogia que evoque o predomínio da música sobre o texto ou inclui uma relação de paridade entre ambos falseia a perspectiva e parece alheia à condição da arte na Era Lírica”; daí a insistência de Sócrates, lembra Guerrero, no diálogo platônico *A república* (III. 398d, 400a, 400d), de que “é indispensável que a harmonia e o ritmo se submetam à enunciação das palavras e constituam, para elas, um simples acompanhamento”. Como enfatiza Eric A. Hevelock, em *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais* (1996, p. 132, 1ª ed.: 1982), na era arcaica “a melodia permaneceu serva das palavras, e seus ritmos foram moldados para obedecer à pronuncia quantitativa da fala; e isso também significava obedecer à sintaxe da fala”²⁶.

²⁵ O helenista diz ainda que este termo é “Mais apropriado do que ‘lírica’ enquanto uma denominação exata e abrangente de toda a poesia que era cantada para um acompanhamento musical (...)”.

²⁶ Ver ainda Havelock (pp. 22-6) e Johnson (1982, p. 27).

II. A mélica: dificuldades de classificação e abordagem

1. Uma poesia da oralidade

John Herington, em *Poetry into drama* (1985, p. 3), lembra que a poesia grega, até o século V a.C., estava plenamente inserida numa “cultura da canção” e, recitada ou cantada em sua *performance*, constituía “o veículo principal para a disseminação de idéias políticas, morais e sociais”. Falando especificamente da lírica arcaica, Gentili observa, em “Lo ‘io’ nella poesia lirica greca” (1990b, p. 9), que sua “relação estreita com a vida social e política” lhe confere um caráter “eminentemente pragmático”; a lírica arcaica, arremata o helenista, “não foi intimista no senso moderno”, pois só existia integrada na vida da comunidade em meio à qual circulava oralmente – suas composições, previamente feitas ou não, sendo apresentadas numa dada situação de *performance* diante de uma determinada audiência²⁷. Como diz ainda Paola A. Bernardini, em “L’*inno agli dei nella lirica corale greca*” (1991, p. 85), o poeta arcaico

“decerto não compunha o seu canto buscando obedecer a regras correspondentes a uma tipologia pré-estabelecida, nem era condicionado pela exigência de respeitar as regras de um ‘gênero literário’. Era a relação imanente com a atualidade que, ao nível pragmático, o vinculava a um determinado programa. Era o tipo de cerimônia para a qual ele compunha seu canto que inspirava, a cada vez, os conteúdos consoantes à circunstância”.

Assim, a circulação da lírica foi certamente viabilizada por repetições de sua *performance* original – nos mesmos moldes ou não –, executadas por associações profissionais ou por amadores, ou simplesmente pela repetição dos textos feita por aqueles que os ouviram e que deles guardaram a memória²⁸.

Vale perguntar, porém, como os textos sobreviveram até os alexandrinos que finalmente os editaram, num mundo agora dominado pela escrita. Há que contar entre as fontes de preservação, além da memória e da *re-performance*, as inscrições dos poemas em vasos e monumentos. Mais do que isso, há uma possibilidade de que tenham circulado pela Grécia, restritamente decerto, edições dos poemas; “não há razão para

²⁷ Diz Fowler (1987, p. 53): “É teoricamente possível que suas composições [dos líricos gregos] fossem espontâneas e desorganizadas, seguindo uma direção imprevista na *performance*. Intrinsecamente improvável como possa parecer essa possibilidade, alguns estudiosos não obstante a declararam verdadeira”. Entre estes, Fowler inclui Fränkel (1975, 1ª ed. orig.: 1951). Ver Gentili (1990a, p. 20, 1ª ed. orig.: 1985) – “Muitos poemas de Alceu, de Safo, de Sólon, da *Teognidéia*, e de Anacreonte devem ter sido compostos no imediato *hic et nunc* de uma ocasião particular” – e D’Alessio (2004, p. 269).

²⁸ Ver Herington (1985, pp. 45-8).

pensar que as edições alexandrinas foram as primeiras a existir”²⁹. E ressalta Gerber (1997a, pp. 3-4) que, a despeito da “prodigiosa capacidade dos gregos arcaicos para preservar a poesia oralmente, parece difícil acreditar que cópias escritas contemporâneas da poesia lírica não tenham existido, especialmente no caso dos poemas longos”.

Na Atenas clássica, haveria edições disponíveis dos grandes poetas, pois “surge evidência para o comércio de livros” no último quarto do século V a.C., ressalta Bernard M. W. Knox, em “Books and readers in the Greek world” (1990, p. 5). Retomando essa informação, que Gerber (1997a, p. 3) dá por quase consensual, esse helenista lembra que há, para o mesmo contexto histórico-geográfico, notícia de formação de bibliotecas particulares. Knox (p. 13) considera que a Academia de Platão, por exemplo, ativa no século IV a.C., teria tido uma biblioteca.

Tudo isso dito, faz-se necessário atentar para o termo “edição”, uma vez que as possíveis “edições” não seriam obras “publicadas” em escala dos poetas, como modernamente entendemos, e, sim, cópias de um registro original, em quantidade bem reduzida, difundidas em pequenos círculos³⁰. Ademais, o pouco que se sabe sobre o livro antes do final do século IV a.C. depende da interpretação de imagens dos famosos vasos gregos. Por fim, ressalte-se que o que chamamos “livro” é, na verdade, um *biblos* ou *biblion* (βίβλος, βιβλίον) ou rolo de papiro³¹, material do qual o Egito, sua fonte, detinha o monopólio, e que, a partir do século VI a.C., adentra o mundo heleno³².

De todo modo, o cenário até aqui esboçado, em que figura a probabilidade das edições pré-alexandrinas dos poetas gregos, beneficiou os alexandrinos na realização de suas próprias edições e classificações da poesia grega arcaica e clássica, em plena era helenística. Cabe notar que nessa época a oralidade finalmente perdeu seu lugar proeminente para a escrita, e a poesia divorciou-se da música – dimensão praticamente perdida para nós. Mudaram, portanto, profundamente “as condições fundamentais de produção poética, assim como a relação entre o poeta e sua audiência”, anota Clay (1998, p. 28). Ademais, como afirma Walter R. Johnson, em *The idea of lyric* (1982, p. 77), “os padrões sociais que moldaram e sustentaram a lírica grega estavam morrendo ou já mortos, e (...) as convicções sobre a natureza humana e o destino humano eram radicalmente diferentes das convicções que tinham animado a lírica grega”.

²⁹ Harvey (1955, p. 159).

³⁰ Ver Havelock (1996, p. 26) e Knox (1990, p. 4).

³¹ O formato do livro, o *códex*, aparece apenas no século II d.C.; ver Easterling (1990, p. 18).

³² Ver Knox (1990, p. 7).

Nos tempos helenísticos, que tinham por centro de força o Egito ptolomaico – um país de escribas, de copistas profissionais, onde o grego era a língua “do governo, do comércio e da educação”³³ – e a cidade de Alexandria, “a poesia do passado”, declara Gentili (1990a, p. 37, 1ª ed. orig.: 1985), “passou a ser lida como literatura pura e simples”, embora essa leitura fosse feita sempre em voz alta – o que constitui ainda uma marca da cultura oral em que se produziu a poesia grega. É notável que, segundo indicam as evidências, a leitura silenciosa de textos literários, essa que nos é uma opção natural mesmo para um poema – estrutura em que efeitos sonoros são fundamentais para o sentido dos versos –, não se atesta com segurança antes do século IV d.C.³⁴.

Conclui-se, pois, que aqueles que em Alexandria, para nossa boa fortuna, lograram preservar essa poesia como tesouro nas estantes da célebre e misteriosa Biblioteca - na verdade, uma das salas do *Mouseïon* (“Museu”, Μουσείον) erguido por Ptolomeu I, o Sóter, rei entre 305-285 a.C.³⁵ – estavam já dela muito distanciados. A “antiga lírica tinha ou desaparecido ou sido alterada para além da possibilidade de reconhecimento”, diz Johnson (1982, p. 87). A lírica grega “essa poesia musical, ontológica, social, performática”, acrescenta o crítico, “tinha desaparecido como uma arte viva” no final do período helenístico e início da era cristã.

Eis o dado fundamental a reter, tanto mais porque apenas o vislumbramos por reconstruções cuja exatidão não pode ser verificada: a lírica grega arcaica só existia na sua *performance*, sendo poesia sobretudo oral na sua composição, desempenho e transmissão³⁶. Diferentemente do que se passa na comunicação escrita, na oral, enfatiza Gentili (1990b, p. 10), “o destinatário e o remetente da mensagem se colocam, com toda a materialidade e emotividade de suas próprias presenças, em um determinado tempo e espaço comuns, e compartilham um grau semelhante de realidade e concretude”³⁷. Tal

³³ Easterling (1990, p. 17). Sobre os copistas, a helenista (p. 20) pensa que “muitos deles devem ter sido escravos; e a profissão como um todo nunca alcançou prestígio social, exceto talvez no caso das pequenas vilas onde o escriba poderia ser o único membro letrado da comunidade”. Além disso, Easterling crê que “a exatidão textual das cópias feitas profissionalmente não parece ter sido alta (...)”.

³⁴ Ver Stanford (1981, p. 127), Herington (1985, pp. 234-5, n. 4) e Svenbro (1993, pp. 46-7).

³⁵ Ptolomeu I foi general de Alexandre, o Grande; este fora pupilo de Aristóteles. A Biblioteca foi fundada sob forte inspiração aristotélica, nota Pfeiffer (1998, p. 87, 1ª ed.: 1968), que foi mantida acesa por Demétrio de Falero, este pupilo de Teofrasto, o discípulo de Aristóteles. O grego Demétrio estava em Alexandria desde 297 a.C. e “era altamente estimado por seu anfitrião real”, diz Pfeiffer (p. 96), mas caiu em desgraça quando o rei foi sucedido por seu filho, Ptolomeu II, o Filadelfo. Este ampliou a biblioteca, onde se intensificou a cópia de textos numa escala sem precedentes. Em 47 a.C., uma catástrofe – um incêndio na tradição algo lendária – a atingiu, mas ela se recuperou e continuou ativa até meados do século V d.C.. Essa biblioteca teve concorrência já em sua época: a de Pérgamo, na Ásia Menor.

³⁶ Sobre as fontes para a reconstrução da *performance* da poesia grega arcaica e o seu papel vital, ver Herington (1985, pp. 4-5) e Rösler (1990, p. 230).

³⁷ Ver o estudo anterior do helenista italiano (1969, pp. 7-21).

realidade está na base das distinções entre a lírica moderna e a antiga. Nesta, diz Glenn W. Most, em “Greek lyric poets” (1982, p. 97), “o eu privado” está “inserido numa moldura social”, enquanto naquela é “narcisista”; não há na lírica antiga, como na moderna, anota Francisco Achcar, em *Lírica e lugar-comum* (1994, p. 38), “o confronto entre o eu-lírico e a sociedade, pois essa poesia começa por aderir, em seu próprio método de composição [predominantemente genérico], ao ‘paladar social’, às regras estabelecidas e às expectativas suscitadas por elas no público”.

Assim, a lírica de poetas arcaicos, como Arquíloco, Alcman e Alceu, tem por característica comum “uma referência direta a um público bem determinado”, sublinha Rösler (1985, p. 139): o primeiro, aos concidadãos e companheiros; o segundo, aos *hetairoi* (ἑταίροϊ), “camaradas e partidários” nos simpósios; o terceiro, ao coro e através dele nas apresentações públicas em festivais cívico-religiosos. Essa experiência da Grécia arcaica – “um mundo de cultura oral-aural, onde a produção e a *performance* poética são indeligiáveis”, sublinha Achcar (p. 39) –, é irrecuperável, mas não deve ser ignorada, nem seu impacto na composição dos textos pode ser subestimado.

A lírica grega arcaica era oral. Mas o que dela conhecemos é apenas uma fração demasiado reduzida e precária preservada em fontes de transmissão indireta – como citações em tratados antigos – e direta – como inscrições em monumentos, papiros, manuscritos medievais. Esse não é o único problema. Há muitos pontos obscuros, incertos, quanto à *performance* dos poemas; a terminologia antiga para deles falar é imprecisa e variada; não há uma teoria antiga da lírica³⁸; e a edição e classificação dos poetas mélicos, elegíacos e iâmbicos arcaicos foi bastante tardia³⁹, pois

“os mais antigos *testimonia* sobre os textos líricos que sobreviveram datam de muito mais tarde, na maioria dos casos de quase dois séculos mais tarde, com relação à data dos próprios poemas. A reconstrução de qualquer recepção sincrônica ou contemporânea a eles é impossível; da recepção subsequente até o Renascimento, no máximo satisfatória”⁴⁰.

Misturados, esses ingredientes não resultam, nem poderiam resultar, numa receita de fácil execução. Pensemos, especificamente, na mélica arcaica.

³⁸ Sobre esse tema, ver Johnson (1982, pp. 76-95).

³⁹ Ver Harvey (1955, pp. 157-75), que estuda a classificação alexandrina retomando Platão; Rossi (1971, pp. 69-94), que busca recuperar a leis genéricas observadas pelos autores; e Calame (1974, pp. 113-28), que revisa o tema e faz a crítica de Harvey e Rossi. Além disso, centrando-se na lírica arcaica, ele reflete sobre os gêneros a partir da análise histórica dos elementos internos dos textos.

⁴⁰ Henderson (1998, p. 26).

2. A mélica e suas duas modalidades

Lamentavelmente, o que restou intacto do *corpus* dos nove mélicos é muito pouco; das obras dos seis poetas contemplados neste estudo, não sobreviveu um único poema integralmente preservado, a não ser pela possibilidade sempre discutível de que “talvez uns poucos poemas curtos de Anacreonte” estejam completos, diz Gerber (1997a, p. 2). Além disso, Gentili (1990a, p. 31, 1ª ed. orig.: 1985) enfatiza que a “perda das melodias da lírica monódica e coral mais antigas torna impossível saber, com algum detalhe, como a linguagem e a música eram integradas na prática da *performance*”⁴¹. Ao coletar e organizar as obras da literatura grega arcaica e clássica, observa Most (1982, p. 78), o interesse dos eruditos da Biblioteca de Alexandria, “até onde as evidências permitem dizer, residia exclusivamente nas palavras dos poetas”; da música esses eruditos “ou nada sabiam, eles mesmos, ou tinham acesso a ela, mas não se interessavam por ela ou não a compreendiam”. E Most (pp. 78-9) conclui:

“Na verdade, desde Platão, é evidente certa indiferença à música e ao ritmo mélicos e uma ênfase no componente verbal. (...) Assim também Aristóteles na sua *Poética* (...) concentrou-se quase que exclusivamente na linguagem, deixando os detalhes técnicos da métrica a especialistas na área (...), hesitando diante do prazer sensual que o elemento musical provê (...) ou negligenciando-o inteiramente. Sob esse aspecto, assim como sob muitos outros, os editores alexandrinos podem ter herdado e institucionalizado um preconceito aristotélico; mas não é menos possível que nenhuma notação musical tenha chegado a eles, ou que, mesmo que tenha, as enormes mudanças na música grega ocorridas nos séculos V e IV tornariam qualquer notação do tipo ininteligível para eles.

Assim, os acadêmicos helenistas realizaram uma primeira seleção ao filtrarem o *melos* [a ‘música’] dos poetas mélicos, por uma razão ou outra, e apresentarem a poesia em suas edições como palavras em metro”.

Pfeiffer (1968, p. 182, 1ª ed.:1998) já sublinhava que, embora os antigos distinguíssem da poesia iâmbica e elegíaca a poesia mélica por ser esta cantada, fundamentalmente, eles “se concentraram no texto e permitiram que a música perecesse”; isso mostra que o elemento distintivo da mélica, comparada aos demais gêneros, não era a música, mas “a forma métrica”.

Houve, ainda, uma segunda seleção feita pelos alexandrinos, aquela que está na base do cânone dos *ennéa lurikói* ou “nove líricos” que vimos no início deste capítulo, nos dois epigramas da *Antologia palatina* (IX). Para Most (p. 79), a seqüência dos nomes neles elencados pode ser assim entendida: “[os alexandrinos] selecionaram de

⁴¹ No caso da canção coral, perdemos ainda mais um elemento de sua *performance*: a dança. Voltarei a esse ponto adiante.

toda a poesia lírica [mélica] precedente os trabalhos dos nove poetas como dignos de preservação (na forma de edições) e estudo (na forma de comentários)”. No epigrama 184, o décimo verso aponta para um outro fato: todos os nove mélicos constituem “o início e o fim de toda a lírica” (*pásēs arkhèn ... lurikēs kai péras*), afirmação que, segundo Most, pode ser entendida de dois modos:

“primeiro, em termos de cronologia, pois poetas posteriores, quaisquer que tenham sido suas qualidades, não eram mais admitidos nessa elite fechada; e, segundo, em termos de mérito, pois esses [nove] poetas são os que demonstraram pelos seus gênios os próprios limites que poesia lírica poderia atingir”.

Note-se, ainda, que no epigrama referido não há sinais de uma clara divisão entre as duas modalidades mélicas, a coral e a monódica. E o pouco que se sabe sobre a edição da lírica por Aristófanes de Bizâncio, que presidiu a Biblioteca de Alexandria no auge de sua história, frisa Pfeiffer (1998, p. 171, 1ª ed.: 1968), tampouco revela se ele teria efetuado tal divisão, lançando poetas monódicos de um lado, e corais, de outro⁴².

Assim, além da precariedade material do *corpus* remanescente da mélica e das perdas relativas aos elementos de sua *performance*, coloca-se para essa poesia-canção uma dificuldade relativa à sua classificação, logo, à sua abordagem. É que os antigos não parecem tê-la dividido, como fazem os modernos, em duas modalidades praticamente estanques – a monódica e a coral. Eis uma das questões mais debatidas nos últimos tempos pelos helenistas ao tratarem da mélica arcaica.

O trabalho de classificação da lírica, cujo grande primeiro momento foi o da edição de Aristófanes, continuou a ser feito e refeito, a cada vez com novas propostas de divisões, até a Antigüidade tardia. Veja-se a notícia de que Próclo – gramático do século II d.C. ou neoplatonista do V d.C. – escreveu a *Crestomatia*, em que listou vinte e oito tipos de poesia subdivididos em quatro categorias, “o *epos*, o iambo, a elegia e a poesia mélica” – a última delas subdividida em “poesia religiosa ou dedicada aos deuses”; “poesia secular ou dedicada aos homens”; e “poesia de tipo misto”⁴³. Esse trabalho, todavia, só o conhecemos pela síntese – parcial ou total? – feita na *Biblioteca*, de Fócio, o patriarca de Constantinopla, e lexicógrafo do século IX d.C.⁴⁴.

Os antigos, portanto, ou não reconheciam a divisão da mélica em duas modalidades separadas, a canção coral e a monódica, conforme acredita Most (1982, p. 89), ou a diferença entre estas era evidente e, desse modo, dispensava explicações e

⁴² Ver Pfeiffer (1998, pp. 184-5, 1ª ed.: 1968).

⁴³ Rossi (1971, p. 74). Para crítica, ver esse mesmo helenista e Smyth (1963, pp. xxvi).

⁴⁴ Ver Johnson (1982, p. 91) e Dickey (2007, pp. 103-4).

especificações – por exemplo, terminológicas – que identificassem cada uma das modalidades. Já os modernos vêm marcando tal divisão. Mary Lefkowitz, em “Who sang Pindar’s victory odes?” (1988, p. 1), declara: “Desde meados do século XIX, a maioria dos acadêmicos parece ter compreendido que a lírica coral e a monódica eram dois gêneros diferentes”.

Segundo Davies, em “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book” (1988, p. 59), a divisão poesia coral/monódica foi incorporada aos estudos clássicos a partir da influente obra de Karl O. Müller, originalmente publicada em inglês, *History of the literature of ancient Greece* (1836), cujos ecos se fazem ouvir, diz Davies, no conhecido *Greek lyric poetry* (1961), de Cecil M. Bowra. A noção de uma tal divisão firmemente estabelecida carece, porém, de “autoridade antiga”, afirma Lefkowitz. De acordo com a helenista, Platão (*Leis*, VI. 764d-e), sem se aprofundar na questão, “separa *performers* competidores da poesia monódica (...) de *performers* corais, mas somente para propósitos de julgamento”. Cito a passagem do filósofo⁴⁵:

ἀγωνιστικῆς μὲν οὖν ἀνθρώπων τε καὶ ἵππων τοὺς αὐτοὺς, μουσικῆς δὲ ἑτέρους μὲν τοὺς περὶ μονωδίαν τε καὶ μιμητικὴν, οἷον ῥαψωδῶν καὶ κιθαρωδῶν καὶ ἀλύπτων καὶ πάντων τῶν τοιούτων ἀθλοθέτας αἰρετοὺς πρέπον ἂν εἶη γίγνεσθαι, τῶν δὲ περὶ χορωδίαν ἄλλους.

“*Nas competições humanas e nos certames hípicas podem decidir os mesmos juízes; porém no domínio da música serão diferentes: de um lado, as monodias e as artes imitativas, estando nesse caso os rapsodos, os citaredos, os flautistas e outros artistas do mesmo gênero, que terão seus julgadores à parte; de outro lado o canto coral também terá os seus*”.

A separação executada em Platão dá-se no nível do modo de *performance*, aquele em que as diferenças entre as duas modalidades é evidente, mas não implica uma separação da mélica em dois gêneros distintos e opostos, o monódico e o coral. Eis o comentário de Pfeiffer (1998, pp. 282-3, 1ª ed.: 1968) ao excerto:

“**Essa é a única passagem em que as palavras μονωδία [monōidia] e χορωδία [khorōidia] são aplicadas a canções líricas e colocadas em oposição uma à outra.** Estudiosos modernos geralmente se referem a ela, quando lidam com a classificação da poesia lírica em ‘monódica e canção coral’ (...). Mas esse é um **erro tradicional.** Platão estava falando, na verdade, do treinamento de cantores solistas e cantores corais no decorrer de uma discussão sobre a educação musical. **Os dois termos não são usados, seja por ele, seja por qualquer outro escritor antigo, para uma classificação teórica;** χορωδία simplesmente não ocorre em outro texto e μονωδία é estritamente aplicado à canção de um ator em solo na tragédia. (...) **A distinção entre lírica monódica e coral é moderna** e pode ser empregada para o propósito da história literária”. (negritos meus)

⁴⁵ Texto grego das *Leis*: Bury (1952). Tradução: Nunes (1980). Sobre a passagem, ver Bowra (1961, p. 4) – com crítica de Davies (1988, p. 57) –, Most (1982, p. 89), Gentili e Cerri (1988, p. 100) e Nagy (1994, pp. 84-5).

Davies (1988, p. 58), lembrando esse comentário de Pfeiffer, acrescenta que o uso do trecho das *Leis* em prol da divisão da lírica em monódica e coral torna-se ainda mais sujeito a “extremas dúvidas” se considerarmos um outro passo do mesmo diálogo de Platão (III. 700a-b), no qual o filósofo nos dá “o que pretende ser uma visão história da poesia antes do tempo das Guerras pérsicas”, sem que nela trate da distinção na *performance* entre canção monódica e coral⁴⁶. Cito o referido passo:

διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε ἑαυτῆς ἄττα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ῥῶδῆς εὐχαὶ πρὸς θεούς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ῥῶδῆς ἕτερον εἶδος, θρήνους δὲ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσε· καὶ παιῶνες ἕτερον, καὶ ἄλλο Διονύσου γ’ αἰνεσες [mss: γένεες], οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐκάλουν, ῥῶδῆν ὡς τινα ἑτέραν· ἐπέλεγον δὲ κιθαρωδικούς. τούτων δὴ διατεταγμένων καὶ ἄλλων τινῶν οὐκ ἔξῃν ἄλλω εἰς ἄλλο καταχρῆσθαι μέλους εἶδος.

“Naquele tempo, a música entre nós era dividida em gêneros e modos definidos; havia cantos que se chamavam hinos, sob a forma de preces dirigidas aos deuses; em oposição a esses, tínhamos a modalidade denominada treno, e mais os peões e também os chamados ditirambos, porque celebravam, me parece, o nascimento de Dioniso. Dava-se precisamente o nome de leis, ou nomos, a uma outra espécie de ditirambo, com a designação genérica de citarédica. Uma vez fixados todos esses cantos, não era permitido empregar uma espécie em lugar de outra”.

Assim sendo, ressalta Davies (p. 57), embora seja a passagem “mais freqüentemente invocada” para advogar “a dicotomia monódica/coral”, não há nas *Leis* (VI. 764d-e) uma nítida divisão entre canção monódica e coral. E o mesmo vale para outro longo trecho da obra de Platão, n’*A república* (III. 392d-394c), ao final do qual se lê o seguinte (394b-c)⁴⁷:

(...) τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν, ὡςπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμωδία, ἡ δὲ δι’ ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ· εὖροις δ’ ἂν αὐτὴν μάλιστα που ἐν διθύραμβοις· ἡ δ’ αὖ δι’ ἀμφοτέρων ἐν τε τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι, εἴ μοι μανθάνεις.

“Entre os gêneros da poesia e da prosa, como dizes, um consiste inteiramente numa imitação, tragédia e comédia; o outro, num relato feito pelo próprio poeta que poderás encontrar principalmente nos ditirambos. Há ainda outro que, por meio dos dois recursos, ocorre na poesia épica e em muitos outros textos.”

Observam Gentili e Giovanni Cerri, em “On literary genres” (1988, p. 101), que são acima traçadas “três amplas categorias [de poesia] baseadas na estrutura interna do trabalho: 1) narrativa ‘simples’ na 3ª pessoa; 2) narrativa mimético-dialógica; 3) narrativa mista”. A essas categorias pertenceriam, respectivamente, o ditirambo, “canção coral que narra eventos míticos”, a poesia dramática e “a épica e outros gêneros

⁴⁶ Smyth (1963, p. xx, n. 2) frisa o mesmo quanto às *Leis* 700a-b. Ver ainda Guerrero (1998, pp. 21-2).

⁴⁷ Texto grego para as *Leis*: Shorey (1994). Tradução para o diálogo: Prado (2006).

que contêm narrativa e diálogo”, incluídos entre estas todas as formas poéticas – iambo, elegia e lírica – em que as partes narrativas e dialógicas coexistem”. Volto, pois, a Lefkowitz (1988, pp. 1-2), que declara o seguinte sobre as classificações antigas, incluindo as passagens mencionadas da obra de Platão:

“Eu gostaria de sugerir que os antigos falharam em desenhar uma diferenciação nítida entre poesia ‘monódica’ e ‘coral’, porque, na prática, as duas modalidades de *performance* eram freqüentemente combinadas. Além das canções solo, às vezes acompanhadas pela lira ou o *aulos*, havia canções cantadas por coros (...) e canções cantadas por um solista e dançadas por um coro, ao som da lira ou do *aulos*”.

Eis a conclusão inevitável: a “onipresente (mas puramente moderna)” distinção entre lírica monódica e coral, diz Davies (1988, p. 61), é artificial, um recurso de edição e organização material da lírica que não raro gera mecanicismo no trato dos fragmentos rapidamente rotulados e associados a concepções relativas às características próprias das duas modalidades vistas⁴⁸. Em seu artigo voltado a “demolir essa ortodoxia ainda largamente aceita” e a compartimentalização que esta acaba por gerar, Davies (p. 63) sugere outras formas de divisões entre os poetas mélicos por critérios métricos, de linguagem ou por geografia. É fato, diz ele, que “*houve* uma poesia coral e monódica (quem negaria isso?), mas é perigosamente enganoso falar em *poetas* corais ou monódicos. A maioria dos compositores líricos era suficientemente versátil para praticar ambas as categorias” (p. 61).

Safo (séculos VII-VI a.C.), por exemplo, é mais conhecida por suas canções monódicas, mas compôs cantos corais, incluindo aí os epitalâmios ou canções de casamento, que não podem ser esquecidos ou relegados a um segundo plano – como no livro de Gordon M. Kirkwood, em *Early Greek monody* (1974) –, simplesmente por não se enquadrarem na modalidade que predomina no *corpus* sobrevivente da lírica sáfica.

Observados de perto, muitos dos fragmentos mélicos remanescentes – entre os quais, vários dos que serão estudados na segunda etapa desta tese – suscitam dúvidas quanto à modalidade de *performance* à qual pertencem – canção monódica ou coral. Seja por questões de forma e conteúdo, seja pela própria condição física dos textos e escassez ou ausência de testemunhos, não há como fazer uma avaliação segura. Torna-se, pois, demasiado problemática a conformação à divisão moderna da mélica grega arcaica que a cinde em dois gêneros opostos. Mais prudente é estudar a ocasião de

⁴⁸ Ver Kirkwood (1974, p. 10).

performance evitando a rigidez das categorizações estabelecidas em manuais e histórias literárias, considerando os fragmentos caso a caso.

Características da mélica arcaica

Vale salientar, conforme Christopher Carey, em “The performance of the victory ode” (1989, p. 565), que “se, por um lado, não devemos insistir resoluto e rigidamente na divisão moderna entre poesia coral e monódica, há evidência de uma distinção formal entre as duas”, que passa por aspectos como métrica, conteúdo e *performance*, os quais serão comentados ao longo da análise interpretativa dos fragmentos do *corpus* da tese em sua segunda etapa. Logo, não há razão para descartar simplesmente essa divisão, que tem sua utilidade prática. Mas, se usada, deve sê-lo parcimoniosamente e com a fundamental consciência de que não remonta aos antigos e pode gerar indesejável rigidez, de todo artificial, no trato da mélica grega arcaica. Nestas páginas, teço alguns comentários sobre tais aspectos distintivos da mélica monódica e da coral.

Quanto à métrica, Most (1982, p. 89-90) sintetiza assim as diferenças entre as duas modalidades mélicas:

“As estrofes da canção monódica são geralmente mais breves e metricamente menos complicadas do que aquelas da lírica coral. Há certa tendência para a poesia monódica de ser estrófica (cada estrofe tem uma estrutura métrica idêntica) e para a lírica coral de ser triádica (o metro de uma primeira estrofe é repetido exatamente na imediatamente subsequente antístrofe, após a qual vem um epodo com um padrão métrico diferente; esse grupo de três unidades é então repetido certo número de vezes), mas nenhuma regra rígida e precipitada pode ser feita [para as duas modalidades]. De um lado, a lírica coral era ocasionalmente estrófica: (...) não há razão métrica para forçar uma divisão em tríades nos partênios de Alcman [...] e um número de epínicios de Píndaro é escrito em forma estrófica (*Ode olímpica* 14; *Odes pítica* 6, 12; *Odes neméicas* 2, 4, 9; *Ode ístmica* 8). Por outro lado, alguma poesia em forma triádica foi mais provavelmente monódica na *performance*. Por exemplo, as extensas líricas de Estesícoro (...); a triádica *Ode pítica* 3 de Píndaro; e mesmo as estrofes familiares de Safo e Alceu, embora sempre impressas como grupos de quatro linhas, são metricamente triádicas na forma (duas linhas mais curtas e idênticas seguidas de uma mais longa)”.

No que se refere ao conteúdo, a canção monódica apresenta grande variedade não só de matéria, mas de tons⁴⁹ adotados em seu tratamento, enquanto a coral tem por

⁴⁹ Para o tom poético, ver o estudo de Noulet (1971), em especial o posfácio (pp. 251-67); uso “tom” no seu sentido mais comum quando relativo à poesia e à literatura: a inflexão adotada, a maneira com que se diz algo, a tensão que se imprime à fala ou à escrita, o acento dado às palavras que indica a disposição geral que anunciam, conferindo-lhes o que Noulet chama sua “coloração fundamental”. Ver ainda o dicionário de termos literários de Baldick (1991, pp. 225-6, verbete *tone*), que diz: “termo crítico muito vago que designa usualmente a disposição ou a atmosfera de um trabalho, apesar de se referir, em alguns usos mais restritos, à atitude do autor para com o leitor (...) ou o tema (...)”.

traço comum a seus muitos subgêneros o tom de celebração, o largo uso da narrativa mítica e a auto-referência nos versos à *performance* em andamento, com o coro falando de si mesmo e de suas ações. Daí a importância da dêixis nos textos corais⁵⁰.

Na canção monódica, prevalecem os temas ligados de algum modo ao cotidiano da vida na *pólis*, a eventos de um passado recente e a situações próprias da experiência humana – tudo isso posto em relação direta com a voz que canta nos versos. Essa modalidade mélica guarda, portanto, as marcas da contemporaneidade e da vivência humana, diferentemente da coral, cuja estrutura se constrói sobre três pilares: o passado mítico, a ocasião de *performance* e a atuação do coro.

Considerando que as composições da mélica grega arcaica, tanto monódica quanto coral, “estavam destinadas, desde o início, à **execução pública ou privada**, e constituíam por definição **uma poesia de e para a voz**”, Guerrero (1998, p. 20) afirma decorrer daí que essa poesia

“apareça dominada por um **rasgo maior de literatura oral que é o caráter circunstancial do discurso**, rasgo que reflete a relação direta do texto com um local e um momento precisos, um espaço e um tempo ritualizados (...); de onde os índices textuais de um discurso situacional, que se expressam através do emprego de certas figuras pronominais e de marcas do presente, signos que traduzem a interação geral entre o sujeito da enunciação e seus destinatários. Estes formam, sem dúvida, um **público de ouvintes e espectadores** que, como horizonte de recepção, provavelmente pouco ou nada tinham a ver com os leitores das odes de Horácio [poeta lírico latino, século I a.C.]” (pp. 20-1, grifos meus).

Inserida e movida “culturalmente no seio de um sistema de comunicação oral” a mélica se concretizava, “portanto, numa prática artística performática”, conclui Guerrero (p. 21). Sobre sua *performance*, porém, infelizmente não temos todas as informações que permitiriam uma reconstrução clara e precisa de sua realização. Já foi dito neste capítulo que a música se perdeu quase por completo. Os alexandrinos que editaram a poesia lírica – e a dramática, em que essa dimensão é elemento de sua *performance* – “*não incluíram notação musical*”, sublinha Herington (1985, p. 43), algo que só passou a ser praticado bem mais tarde⁵¹.

Quanto à mélica monódica, Giovan B. D’Alessio, em “Past, future and present past” (2004, p. 270), observa que esta “era destinada a ser apresentada em contextos mais próximos aos da comunicação espontânea face a face”; logo, “um grau maior de imediatismo é esperado” de suas canções. Recompondo minimamente o cenário, teríamos para a mélica monódica uma variedade de audiências e de ocasiões de

⁵⁰ Ver os estudos de Danielewicz (1990, pp. 7-17) e D’Alessio (2004, pp. 267-94).

⁵¹ Para a música, ver Kirkwood (1974, p. 10), Maas e Snyder (1989, p. xv) e Corrêa (2003).

performance, entre as quais se destaca o simpósio, ocasião central também para gêneros líricos como a elegia e o iambo, afirmam Rösler, em “*Mnemosyne in the symposion*” (1990, p. 230), e Massimo Vetta, em “Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica” (1995, p. xiii)⁵², para quem, no mundo grego de até meados do século V a.C., em que não estava previsto “um público de leitores”, o simpósio “é o lugar de conservação e evolução da cultura ‘literária’ relativa a todos aqueles temas que resultam alternativos ao interesse ecumênico do *epos* e à ambientação exclusivamente pública do canto religioso oficial e da lírica agonística”, temas estes trabalhados sobretudo na elegia, no iambo e na mélica monódica.

Duas ocasiões para a performance da mélica: o simpósio e o festival

Cito a definição de Pauline Schimitt-Pantel para *sumpósion* (συμπόσιον), em “Sacrificial meal and symposion” (1990, p. 15): em sentido restrito e etimológico, é o “momento após a refeição, quando todos passam a beber”; em sentido mais amplo e mais corrente, o termo “designa de uma só vez uma prática, aquela de beber junto, e uma instituição” que na *pólis* arcaica “é a expressão do modo de vida aristocrático”. Assim sendo, continua a estudiosa, o simpósio “ocupa um lugar central e pode servir, pelas múltiplas funções que preenche, como um tipo de órgão de controle social, exercitado pela aristocracia da cidade”⁵³. Essas palavras enfatizam dois aspectos fundamentais do simpósio grego: em primeiro lugar, seu caráter coletivo do ponto de vista do evento, mas restrito do ponto de vista da classe a que se abria; em segundo, sua ligação com os atos de comer e beber, cujo estudo, anota Oswyn Murray, em “Symptotic history” (1990, p. 5), tem sido valorizado pela percepção de que a maneira de exercê-los reflete e enfatiza “o sistema social de vários e complexos modos”, constituindo, portanto, uma “parte essencial da história do homem”.

Sobre a condução do simpósio, é preciso dizer, segundo Murray (p. 7), que ela estava sujeita a um “código rígido e próprio de honra” – o que coloca o simpósio, nesse

⁵² Ver Segal (1998, p. 10).

⁵³ Para uma postura distinta, mas ideologicamente carregada, ver Kurke (1992, pp. 91-120; 1997, pp. 106-50) e a crítica de Hammer (2004, pp. 479-512). Este resume assim a postura de Kurke: o simpósio é “*locus* de uma ideologia elitista, de oposição, e anti-*polis*” (p. 491). E Hammer tece sua crítica (pp. 492-493): “O simpósio arcaico foi um local para a elite (...). É provável, também, que a linguagem do simpósio (...) enfatizasse a ‘coesão’ do grupo (...). Seria surpreendente se muitos membros do simpósio não expressassem alarme diante das transformações econômicas, políticas e sociais que estavam acontecendo pela Grécia. (...) Mas, dado tudo isso, nós não podemos, por nossa vez, concluir (...) que a exclusividade e a distinção promovidas pelo simpósio podem ser lidas como uma expressão de uma ideologia anti-*polis*”.

ponto, apartado “das regras normais da sociedade” –, cuja observação visava garantir o elemento essencial da atmosfera simposiástica desejada, a harmonia⁵⁴. Uma das fontes de conhecimento desse código – “o cerimonial concreto do simpósio, o conjunto de prescrições e de censuras, a sucessão de gestos”, diz Vetta (1995, p. xxxv) – é justamente a lírica grega, cujos fragmentos, especialmente os elegíacos, permitem entrever, mesmo que por janelas precárias, o cenário simposiástico⁵⁵.

Outro aspecto fundamental do simpósio, nota Murray (1990, p. 6), é a restrição de gênero; apenas indivíduos do sexo masculino podiam dele tomar parte, reclinando nos sofás – prática resultante da influência oriental⁵⁶ – ou servindo aos comensais a comida e a bebida. A presença feminina limitava-se às tocadoras de *aulós* e às dançarinas – normalmente cortesãs –, e às servidoras de bebida⁵⁷. Não por acaso a sala da casa em que se dava o simpósio era chamada *andrón* (ἄνδρῶν), “sala dos homens”.

A geografia interna do simpósio – a sala, os móveis, a distribuição e organização das peças – pode ser reconstituída pelas evidências arqueológicas; em *Performance and gender in ancient Greece* (1997, pp. 213-4), Eva Stehle assim a resume:

“O local físico para os simpósios é bem documentado pelos vestígios arqueológicos das salas de jantar, tanto em casas privadas, quanto em locais públicos, como santuários. Havia um esquema padronizado. A sala era pequena; normalmente, ao longo de três paredes eram enfileirados dois ou três sofás, e em cada um deles dois homens podiam se reclinar. Um sofá a menos ocupava a quarta parede para abrir espaço para uma porta. Arranjos de sete ou de onze sofás eram os mais comuns, significando que catorze ou vinte e dois homens poderiam compartilhar de um simpósio. (...) Diante de cada sofá havia uma mesa baixa. A cratera (vaso para o vinho misturado [à água]) ficava no centro, e os servidores de vinho, geralmente meninos ou jovens rapazes, preenchiam as taças dos simposiastas”.

No andamento do simpósio, observa Murray, os comensais gregos privilegiavam antes o beber do que o comer; o primeiro desses atos, que sempre ocorre após a consumação da comida, “tornou-se o foco de uma elaborada ritualização relativa à mistura obrigatória do vinho à água, aos objetos para uso na ocasião, ao ato de servir a bebida, à ordem e caráter dos atos de cantar e falar, e aos entretenimentos no evento envolvidos”⁵⁸. Note-se que a *performance* amadora ou profissional da poesia, pelo poeta ou não, tinha lugar em meio a essa fase – a de beber – regulada por “regras de uma *ars*

⁵⁴ Sobre essa questão, ver Slater (1981, pp. 205-14).

⁵⁵ Para a relação simpósio-literatura, com ênfase para a elegia, ver Mühl (1995, pp. 20-6).

⁵⁶ Para Mühl (1995, pp. 6-7), esse hábito é produto da influência da Lídia (Ásia Menor) na vida grega, e teria começado a ser praticado na Jônia.

⁵⁷ Ver Bowie (1986, p. 21). As servidoras de vinho seriam escravas ou provenientes de famílias pobres.

⁵⁸ Ver Bielohlawek (1995, p. 97-103) e Mühl (1995, pp. 8-11) sobre a separação do comer e do beber, que crê ser, na Grécia clássica, “estilizada e ligada a propósitos religiosos”.

bibendi elaborada” pelas quais zelava um participante escolhido, o simposiarca. Diz Ezio Pellizer, em “Outlines of a morphology of sympotic entertainment” (1990, p. 178):

“Colocada sob a sanção divina de Dioniso, essa arte tem a função de atingir um balanço, através da moderação (*metron*) no beber, entre os extremos da completa abstinência (*nephein*) e a embriaguez danosa (*methyesthao paroinein, kraipalan*) (...). Essa oposição (...), portanto, tem por finalidade definir (...) a distância entre a celebração correta e característica anti-simpósio dos bárbaros (...), considerados violentos e sem cultura por serem incapazes de fazer uso apropriado dos dons divinos de Dioniso”⁵⁹.

A diferença comportamental entre gregos e bárbaros no simpósio - construída no contexto de um discurso helênico sobre as culturas orientais cada vez mais hostil e pejorativo -, está posta claramente no Fr. 356 P⁶⁰ de Anacreonte, preservado no *Banquete dos sofistas* (X. 427ab), do gramático Ateneu de Náucratis (séculos II-III d.C.), uma das fontes mais importantes para o estudo do simpósio. Cito os conjuntos (a) e (b) de que se compõe o fragmento e que devem pertencer a um mesmo poema:

| | | | |
|-----|---|---|---|
| (a) | <p>ἄγε δὴ φέρ' ἡμῖν ὦ παῖ κελέβην, ὅκως ἄμυστιν προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγχείας ὔδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου κυάθους ὡς ἂν ὑβρισιτιῶς† ἀνὰ δηῦτε βασσαρήσω.</p> | 5 | <p><i>Traze-me a copa, ó jovem, quero o primeiro gole; põe dez medidas de água para cinco de vinho, que eu, mesmo em Bacanal, seria moderado.</i></p> |
| (b) | <p>ἄγ δηῦτε μηκέτ' οὔτω πατάγωι τε κάλαητῶι Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνωι μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.</p> | 5 | <p><i>Oh vamos encerrar este beber à crítica⁶¹ o tumulto e o clamor por sobre nossas taças: bebamos comedidos em meio a belos cantos.</i></p> |

No conjunto (b), conforme ressalta Vetta (1995, p. xl), o poeta retorna “ao código grego” repisando uma de suas idéias nucleares, a moderação, e rejeitando o modo bárbaro – no fragmento, o modo dos citas – de conduzir o simpósio.

Ao simpósio grego voltarei na segunda parte desta tese. Por ora, interessa enfatizar a idéia do simpósio como espaço para a *performance* e, principalmente, para a *re-performance* de vários gêneros poéticos que constituem um “patrimônio”, diz Vetta (p. xxviii), que o simpósio acaba por conservar e difundir. Sob o efeito do relaxamento

⁵⁹ Para mais sobre a bebida, o vinho e Dioniso no simpósio, ver Lissarrague (1990, pp. 196-209). Sobre os hábitos no simpósio, ver ainda Mühlh (1995, pp. 11-8).

⁶⁰ Tradução: Ramos (1964, p. 90). Ver Smyth (1963, p. 51, 1ª ed.: 1900), Gerber (1971, p. 227), Campbell (1988).

⁶¹ Gerber (1971, p. 228): “Os citas e os trácios tinham reputação pela bebedeira desordeira e imoderada”. Para mais sobre semelhanças e diferenças entre o simpósio grego e o oriental: Burkert (1994, pp. 7-24).

após o ato de comer, em meio ao encher e esvaziar das taças, os gregos ouviam e cantavam ou recitavam elegias, trechos dos poemas homéricos e, claro, peças da métrica grega – tudo isso no contexto de competições em que os simposiastas deveriam demonstrar habilidade e desenvoltura na *performance* poética, entretendo-se uns aos outros, completa Pellizer (1990, p. 179)⁶². Esse pano de fundo, pensa Ewan L. Bowie, em “Early Greek elegy, symposium and public festival” (1986, pp. 16-7), é importante para a leitura de dois fragmentos – o Fr. 10 Voigt, de Alceu, e o Fr. 385 P, de Anacreonte – nos quais a 1ª pessoa do singular é feminina. Cito-os integralmente⁶³:

Alceu, Fr. 10 Voigt

| | | |
|---|----------------|--|
| <p>⊗ Ἔμε δέϊλαν, ἔϊμε παίσιαν κακοτάτων πεδέχοισαν, δομονο[] εἰ μόρος αἴσχι[ρος ἐπὶ γὰρ πᾶρ]ιός <ἀ>νίατον ἰκ<άνει>, ἐλάφω δέ] βρόμος ἐν σιτήθεσι φύει φόβερος, μ]αινόμενον [] ἀνάταις ὦ[</p> | <p>3 6</p> | <p>“Eu, desgraçada, eu, de todos os males partilhando ... casa[...]... destino odi[oso pois sobre mim v ferida <i>ncurável, e cresce o ventre no peito do cervo temeroso, e]nlouquecendo ...[] com obsessões ...[”</p> |
|---|----------------|--|

Anacreonte, Fr. 385 P

ἐκ ποταμοῦ ἵπανέρχομαι πάντα φέρουσα λαμπρά

[Mulher falando]

“Venho do rio carregando [a água] toda brilhante...”

Os dois textos exemplificam os perigos da adoção como regra geral da equiparação poeta-*persona*. Nos versos do primeiro, preservados em fragmentos papiráceos – *Papiros de Oxirrínco (PsOx)* 1789 e 2166, século I d.C. –, há, desde o início, o emprego de um elemento dramático: uma mulher – isso é o máximo que se pode dizer sobre a identidade da personagem – neles canta a sua dor. Na única linha do segundo fragmento, a morfologia da forma verbal *phérousa*⁶⁴ (“*carregando*”) denuncia o gênero da 1ª pessoa do singular que fala: como em Alceu, trata-se de uma personagem feminina. E, novamente, como no poeta lésbio, é possível que o verso de Anacreonte, preservada no *Inquérito sobre os metros* (IX, 3), de Heféstion (século II d.C.), seja o que iniciava a canção perdida, pois o metricista costuma citar do início os poemas de que se vale para ilustrar suas considerações⁶⁵. Observe-se, por fim, que ambos os fragmentos instauram a situação de um “eu/nós” que se endereça a um “tu/vós” –

⁶² Mühl (1995, p. 16) lembra que jogos como dados estavam entre os passatempos do simpósio.

⁶³ Traduções minhas. Para o fragmento de Alceu, ver estudo de Page (2001, pp. 291-3).

⁶⁴ Indicativo particípio ativo, nominativo singular feminino, de *phérein* (φέρειν), “carregar, portar”.

⁶⁵ Para Heféstion, ver Dickey (2007, pp. 104-5), que ressalta ser seu antigo tratado “o mais importante” sobre os metros e “nossa fonte principal para a antiga teoria, análise e terminologia métricas” (p. 104).

situação esta que é típica na lírica grega antiga, uma poesia sempre orientada para o outro, e não para o “eu” do próprio poeta⁶⁶.

Do ponto de vista da *performance*, diz Bowie (1986, pp. 16-7), o fato de os textos de Alceu e Anacreonte terem uma voz poética feminina não significa, em absoluto, que tenham sido “compostos por mulheres”, nem tampouco implicam que se destinavam a serem cantados por mulheres. Antes, diz o helenista, os fragmentos “são mais bem vistos como evidência do entretenimento mútuo dos homens no simpósio pela representação – em canção, pelo menos – de um papel feminino”⁶⁷.

Não é à toa que se costuma dizer ser o simpósio uma ocasião bastante adequada ao caráter mais informal e privado da mélica monódica, embora seja prudente ressaltar que os conceitos modernos de “público” e de “privado” não correspondem inteiramente ao entendimento que deles tinham os antigos. Afirmo Most (1982, p. 90) a esse respeito, sem, no entanto, dar as suas próprias palavras um sentido restritivo e rigidez:

“a aparente privacidade da canção monódica não é aquela do individual espontâneo, introspectivo, mas, antes, é aquela do pequeno grupo fora do qual o sujeito grego arcaico mal pode ser concebido. (...) Por sua própria natureza, portanto, a canção monódica concentra-se nas relações pessoais entre um poeta individual e um outro membro de seu próprio grupo de amigos, ou entre ele e o grupo como um todo, ou ainda entre ele e indivíduos de fora desse grupo. (...) Conseqüentemente, em geral, a poesia monódica tem dois modos principais: o erótico para com aqueles de dentro do mesmo grupo e o de invectiva contra aqueles fora deste”.

Quanto à ocasião mais central na *performance* da canção monódica, esta – o simpósio – é, decerto, mais voltada ao “mundo do privado”, frisa Schimitt-Pantel (1990, p. 25), e menos formal e oficial que um festival promovido pela *pólis* – situação de *performance* para as canções corais, por exemplo. Mas o simpósio não deixa de ser público e ritualizado na medida em que não é individual, mas coletivo: nele um grupo de homens bem definido, seguindo um código de comportamento estrito, reúne-se para discutir temas políticos, desfrutar do banquete, ouvir o canto e/ou a recitação de poesia.

Numa “tentativa de generalização”, Most oferece a seguinte formulação acerca da *performance* e função da mélica monódica: essa poesia “era apresentada em ocasiões informais, para pequenos grupos ligados por laços de amizade e interesse comum, e cumpria a função social de unir esses grupos em todos coesos e separá-los ou colocá-los em oposição a outros grupos numa mesma cidade”.

⁶⁶ Ver Johnson (1982, p. 4) e Havelock (1996, p. 28).

⁶⁷ Considerando o Fr. 10 Voigt de Alceu, MacLachlan (1997, p. 137) argumenta que este, o resultado do “trabalho com uma canção popular”, poder ter sido “composto para a *performance* num simpósio, mas seria igualmente apropriado para um contexto em que mulheres estivessem presentes”.

Voltemos nossas atenções, agora, para a *performance* da mélica coral. Sua ocasião de *performance* por excelência era o festival cívico-religioso patrocinado pelos governos e aristocracias das *póleis* gregas. Nele se evidencia o caráter público e se desenvolviam muitas atividades, como a competição (*ἀγών*, *agón*) poética para cada gênero, entre os quais figuravam não apenas os cantos corais, mas também a épica recitada pelos rapsodos, a canção monódica, a elegia e, mais tarde, a tragédia e a comédia⁶⁸. No caso da canção coral, o poeta “compunha tanto a sua música quanto as suas palavras. Ele também dirigia um coro liderado por um líder (*choregos*) e cujo número de membros que cantavam e dançavam as palavras ao som da lira e da flauta variava entre sete e cinquenta”, diz Charles Segal, em “Archaic choral lyric” (1990a, p. 166), observando fragmentos da mélica coral, como o Fr. 1 Dav. de Álcman – que será nesta tese estudado – e o hexamétrico *Hino homérico a Apolo*.

Do ponto de vista da celebração a que visa o festival cívico-religioso, Herington (1985, p. 6) salienta que a “tônica dominante do evento como um todo é o *prazer*, humano e divino”, o “regozijo recíproco”. Entre outros contextos possíveis para a apresentação da mélica coral, devem ser contados ainda os grandes funerais e as grandes festas de casamento, ocasiões decerto menos públicas e mais privadas. Notável é, pois, nessa modalidade mélica, seu aspecto coletivo. Mais: seu contexto principal de apresentação, público e solene, e suas prováveis origens nos cultos aos deuses conferem à mélica coral um forte caráter religioso e comemorativo que dela não se descola com o passar dos tempos. Ressalta Bowra (1961, p. 12) que “alguns de seus traços mais característicos devem-se às suas conexões com a religião”, tais como a marcada presença do mito – o passado da comunidade – e a inclusão de uma ou mais máximas de tom moral e ético que objetivam “sublinhar as lições” da narrativa mítica para sua audiência. Esses elementos, entre outros, foram constantes na mélica coral⁶⁹.

Se a mélica monódica ora fala de preocupações divididas pela sua comunidade, ora daquelas relativas à sua própria *persona*, na mélica coral a voz do poeta é evidentemente “uma voz pública”, como observa Jan M. Bremer, em “Pindar’s

⁶⁸ Ver Rossi (1983, pp. 16-21), Herington (1985, pp. 5-6), Segal (1990, p. 166 e p. 222), Gerber (1997a, p. 5). Herington (pp. 8-9) lista os festivais com *agones mousikoi*, competições poéticas, e seus três principais tipos: a rapsódica, a citaródica e a lírica coral. Bowie (1986, pp. 27-34) argumenta que também para a narrativa elegíaca, maior do que as elegias de simpósio, o festival público seria a ocasião de *performance*.

⁶⁹ Ver Segal (1990, p. 167). Talvez esse quadro explique em parte o fato de que a canção coral praticamente não se alterou do ponto de vista formal até o final do século V a.C., momento em que a música grega passou por um processo de grandes mudanças que culminou com a ruptura com o modelo antigo de mélica coral. Para uma síntese histórica sobre a música na Grécia antiga, ver West (1994a, pp. 327-85); para a “nova música” que se vai configurando claramente desde o final do período arcaico, ver pp. 356-72.

paradoxical ἐγὼ and a recent controversy about the performance of his epinicia” (1990, p. 42): “Os poemas corais são quase o oposto de documentos do *ego*”. Assim, afirma Most (1982, p. 94), a poesia coral “tem um papel fundamental na autoconsciência pública da cidade grega arcaica (...)”, ao contrário do que se passa com a monódica. E Segal (1990a, p. 165) acrescenta: “Porque os festivais em honra dos deuses também celebravam a vida cívica da *pólis*, a canção coral desempenhava um papel central na afirmação dos valores e da unidade da comunidade”. Cabe notar que o coro, normalmente formado por cidadãos ou por associações profissionais, é um grupo que, diz Nagy (1994, p. 339), “representa, pelo canto e pela dança, uma dada comunidade” e “é um microcosmo da sociedade” (p. 345)⁷⁰.

Em síntese sobre a *performance*, o caráter e o papel social desempenhado pela mélica coral, afirma Most (pp. 90-1) que esta, à diferença da monódica,

“tendia a ser cantada em celebrações formais que unificavam a cidade como uma totalidade coerente ao reconhecer o benefício divino e a empresa humana, e servia socialmente para garantir a integração da cidade como um todo, distinguindo-a de outras cidades. (...) Ademais, o caráter público de boa parte da poesia coral, em vez de excluir a possibilidade de asserções individuais do poeta, parece demandar tais asserções contanto que estas estejam integradas na celebração pública. (...) A lírica coral enfatiza as relações entre homem e deus, ao observar rituais de culto por meio dos quais uma cidade homenageia seus deuses, ao honrar o sucesso humano extraordinário que só pode ser alcançado através do favor divino, e ao testemunhar momentos de transição nas vidas de indivíduos que só podem ser concluídos de modo exitoso pela graça dos deuses. Daí que, em geral, (...) os modos principais da poesia coral são hínico para os deuses e encomiástico para os homens”.

Como se vê, feitas essas observações panorâmicas sobre as duas modalidades da mélica, é no modo de *performance* que jaz a “diferença básica entre a lírica monódica e a coral”⁷¹, mas há, além desta, diferenças formais entre elas. Logo, cada uma das modalidades exhibe particularidades que, porém, de modo algum chegam a produzir uma cisão da mélica capaz de colocar como gêneros opostos a canção monódica e a coral.

O tirano e a mélica arcaica

Ao falarmos da *performance* da mélica grega arcaica – e da poesia, de um modo geral –, é preciso que consideremos, por ora brevemente, uma figura típica da

⁷⁰ Ver ainda Parry (1978, p. 21).

⁷¹ Nagy (1994, p. 340). Similarmente Bowra (1961, p. 6), embora a sua postura diante do problema da divisão da mélica em duas modalidades não seja tão claramente definida. Pavese (1972, p. 250) afirma, infelizmente sem elaborar seu pensamento, que “antigos distinguiam uma lírica monódica e uma lírica coral”; em livro posterior, ele declara (1979, p. 13): “(...) não há uma nítida distinção terminológica entre lírica monódica e lírica coral (...), mas a diferença era evidente na prática”.

conturbada esfera política da Grécia arcaica à qual já me referi neste capítulo, e que esteve diretamente ligada à expansão das *póleis* em termos comerciais, urbanísticos e culturais. Trata-se do *tírannos* (τύραννος), um governante procedente de classes abastadas e/ou aristocráticas que, com o apoio de parte destas e das camadas populares, se instaura no poder. Logo, não se trata, necessariamente, de um déspota cruel, como no seu uso adjetivo mais comum em nossos tempos⁷².

Em suas cidades, os tiranos promoviam tanto os festivais cívico-religiosos, incrementando-os em vários níveis para aumentar-lhes a grandeza, quanto os simpósios que se tornam, nas luxuosas casas desses governantes, ocasião apropriada para a *performance* de cantos encomiásticos ao tirano e a sua cidade. Conforme sublinha Gerber (1997a, p. 6), o “objetivo principal” dos tiranos com relação à “*performance* poética” não era exatamente de ordem poética, mas política e voltada para a construção do poder de suas tiranias: “propaganda e adulação”⁷³.

Para os poetas, ressalta Anthony J. Podlecki, em “Festivals and flattery” (1980, p. 394), os benefícios de sua relação com os tiranos seriam materiais: remuneração e outras “manifestações de hospitalidade” enquanto se abrigavam nas cortes; além disso, os poetas protegidos “buscavam e freqüentemente encontravam uma apreciação genuína de seus feitos poéticos”.

No caso de dois poetas a serem aqui estudados, Íbico e Anacreonte, a tirania tem especial importância, pois eles “desfrutaram o patrocínio de tiranos”, lembra Gerber (1997a, p. 6), vivendo em suas moradas palacianas e equilibrando-se sob o delicado fio da relação direta com o poder, numa atmosfera de grande instabilidade. A esse tema da relação poeta-tirano voltarei sobretudo ao tratar do Fr. S 151 Dav., de Íbico, no quarto capítulo desta tese.

Passemos, agora, aos mélicos gregos arcaicos e alguns de seus problemas.

⁷² Para o contexto em que se instauram as tiranias e o funcionamento destas, ver Andrewes (1963, especialmente capítulos 1 e 2), Jeffery (1978, pp. 46-7) e Murray (1993, pp. 137-58). Para a palavra *tírannos* – de origem provavelmente estrangeira – e sua semântica, ver Andrewes (pp. 20-30) e Parker (1998, pp. 145-72). A primeira ocorrência do termo dá-se em Arquíloco, no Fr. 19 W, com referência ao monarca lídio Gíges. A tirania grega teria sido inspirada exatamente por regimes monárquicos orientais. Segundo Parker (p. 153), a palavra não tinha, em seu uso inicial (meados do século VII a.C.), um sentido negativo, mas servia de sinônimo para outros termos correntes para os governantes gregos, como *basileús* (βασιλεύς) e *ánaks* (άναξ), ambos traduzidos por “rei, senhor”. A partir de Alceu e Sólon, nos séculos VII-VI a.C., diz Parker, a carga negativa começa a pesar sobre *tírannos*. É preciso dizer, contudo, que isso não eliminou o uso em sentido positivo dessa palavra, aponta o estudioso (pp. 153-4), já na virada dos séculos VI-V a.C..

⁷³ Ver Gentili (1990a, p. 115, 1ª ed. orig.: 1985).

2

De Alcman a Anacreonte:

cinco poetas, dois problemas

As obras e os poetas mélicos arcaicos contemplados no *corpus* desta tese suscitam uma série de dificuldades, das quais julguei duas as mais relevantes para o estudo aqui em andamento. A primeira diz respeito aos fragmentos de Álcman, Estesícoro e Íbico: é o problema da classificação do gênero de suas obras. A segunda centra-se em Alceu e Anacreonte e nos rótulos que mais comumente lhes são pregados, de tal maneira que as obras desses poetas ficam não raro à sombra de suas figuras biográficas – se assim as podemos chamar.

Esses problemas estarão sempre no horizonte deste trabalho. Neste capítulo, cabe dedicar-lhes exclusiva atenção, expondo-os e comentando-os não para solucioná-los, mas para compreendê-los e, assim, no tratamento de cada fragmento do *corpus*, elaborar respostas possíveis para as indagações deles decorrentes.

I. *Álcman, Estesícoro, Íbico e suas obras: a questão da classificação genérica*

1. *Álcman*

O mais antigo representante da mélica grega do qual há um *corpus* consistente de textos é Álcman, cuja datação é apenas aproximada – final do século VII a.C.¹ – e cuja origem é ainda debatida – Sárdis, na Lídia (Ásia Menor), ou Esparta. O que de certo se sabe sobre ele é que passou sua vida nessa cidade grega continental.

A Esparta de Álcman é bem diversa daquela *pólis* em que de pronto pensamos e que foi criada, em grande parte, pela propaganda ateniense: fechada, conduzida por um regime oligárquico e organizada de modo militarista. Essa cidade, que já vislumbramos nas elegias de Tirteu (meados do século VII a.C.) a proclamarem “o *ethos* do estado-guerreiro com grande eloquência”, sublinha James T. Hooker, em *Ancient Spartans* (1980, p. 72), configura-se de fato a partir do início do século VI a.C., num processo cujo auge se dá no período clássico. Nesse momento, o acirramento de suas rivalidades com Atenas – aberta, democrática e pólo da atividade cultural na época – culminará na longa “Guerra do Peloponeso” (431-404 a.C.), da qual Esparta sairá vitoriosa.

A vida espartana do século VII a.C. era marcada pelo cultivo da música inovada e ensinada por músicos estrangeiros que em Esparta se estabeleceram; pela circulação de produtos de luxo adotados no vestuário da aristocracia local; pela abertura às influências estrangeiras – egípcia e oriental, notadamente; e pelas constantes atividades culturais em que os jovens aristocratas deviam se envolver, treinando música, dança e canto². É nessa atmosfera que respira nosso primeiro poeta mélico, e isso se faz sentir claramente nos fragmentos de sua poesia, como se verá no “Partênio do Louvre”.

Contraposta a essa *pólis*, a idéia de uma Esparta militarista, austera e fechada em si mesma é, todavia, tão forte que acabou por favorecer, acredita Charles Segal, em “Archaic choral lyric” (1990a, p. 168), já entre os antigos, a idéia da origem lídia de Álcman, conclusão que o helenista acredita não se sustentar diante de sua própria poesia e de seu dialeto, os quais “favorecem um nascimento espartano ou, no mínimo,

¹ Robbins (1997, p. 224): “ele bem pode ter vivido até o século VI a.C.”, pelo menos até o seu início. O mesmo pensa West (1965, p. 188). Ver Page (1985, pp. 164-6, 1ª ed.: 1951), Huxley (1962, pp. 61-2), Campbell (1998, p. 192, 1ª ed.: 1967), Harvey (1967, p. 69), Gerber (1970, p. 82), Calame (1975, p. 228; 1977a, pp. 21-2), Hooker (1980, p. 74).

² Para Esparta, ver Jeffery (1978, pp. 111-32) e Cartledge (1979, pp. 102-59). Para a Esparta de Álcman, D’Errico (1957, pp. 8-9), Fränkel (1975, p. 159, 1ª ed. orig.: 1951), Lesky (1995, pp. 176-7, 1ª ed.: 1957), Huxley (1962, pp. 62-3), Calame (1977a, pp. 22-42), Hooker (1980, p. 74), Podlecki (1984b, pp. 175-82), Segal (1990a, p. 169), Aloni (1994, pp. xiii-xviii).

lacônio”. Há ainda uma terceira possibilidade, de que ele seja filho de pais lacônios, mas nascido em Sárdis, cidade mais importante, próspera e refinada da Lídia³.

A antiga e moderna polêmica da origem de Álcman dá-se, ainda, pela leitura biografista dos antigos de seu Fr. 16 Dav., anota Douglas E. Gerber, em *Euterpe* (1970, pp. 82-3). Cito os cinco versos da canção⁴:

οὐκ ἦν ἀνήρ ἀγρεῖος οὐ-
δὲ καιὸς οὐδὲ ἴπαρὰ σοφοῖ-
σιν ἴ οὐδὲ Θεσσαλὸς γένος,
Ἑρυσίχαῖος οὐδὲ ποιμήν,
ἀλλὰ Καρδίων ἀπ’ ἀκ’ρᾶν.

*Não era homem rústico nem
canhestro nem desinformado
nem um Tessálio de estirpe⁵
nem Erisikheu nem pastor⁶
mas das alturas de Sardes.*

Em *Greek melic poets* (1963, p. 170, 1ª ed.: 1900), Herbert W. Smyth declara que, como está dito acima, Álcman nasceu em Sárdis. Trata-se de uma leitura notadamente biografista e decerto influenciada, ainda, pelo fato de que os antigos, baseados, em parte⁷, no Fr. 16 Dav., já haviam chegado a essa conclusão. Afinal, é tendência bem documentada na Antigüidade, recorda Claude Calame, em “Alcman laconien/sarde à n’en plus finir” (1975, p. 227), “reconstruir a vida, desconhecida, dos autores clássicos a partir de elementos extraídos de suas obras”. Não espanta, portanto, a notícia dada num comentário antigo a Álcman (Fr. 13a Dav.), preservado no *Papiro de Oxirrinco* (POx) 2389 (fr. 9, col. i), do século II d.C., segundo o qual Aristóteles apoiou-se no fragmento citado para dar como lídia a origem do poeta.

Observando esse quadro, cujo estopim é o Fr. 16 Dav., Gerber (1970, p. 83) conclui que os antigos “ou não tinham mais do poema do que nós, ou assumiram, de seu conteúdo, que Álcman se referia a si mesmo”, ainda que em 3ª pessoa do singular, como em outros fragmentos. De todo modo, frisa o estudioso, o fragmento “não pode ter sido

³ Para Podlecki (1984a, p. 110), dados o dialeto de seus poemas, seu nome e o de um dos pais a ele atribuídos, Damas, Álcman é espartano. Similarmente, em sua edição comentada, Aloni (1994, pp. xxiv-xxv), e o estudo de Robbins (1997, p. 224), em seu estudo. Já para Fränkel (1975, p. 160, 1ª ed. orig.: 1951), Álcman seria um grego nascido na Ásia Menor, provavelmente em Sárdis; para Bowra (1961, p. 18), o poeta era lídio. Sobre esse debate, ver Page (1985, pp. 167-70, 1ª ed.: 1951), Lesky (1995, pp. 177, 1ª ed.: 1957), Campbell (1998, p. 192, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, pp. 82-3), Calame (1975, p. 228). Para a Lídia e a Frígia, reinos orientais vizinhos, na Ásia Menor, ver Boardman (1999, pp. 84-102).

⁴ As fontes do fragmento são o *Léxico geográfico* (verbete *Erusikhē*, Ἑρυσίχη), de Estéfano de Bizâncio (século VI d.C.), a *Geografia* (X, II, 22), de Estrabão (séculos I a.C.-I d.C.) e o tratado *Sobre as negativas* (21), de Crisipo (filósofo estóico, século III a.C.). Tradução: Souza (1984, p. 85).

⁵ A implicação de tal origem seria a de ser trapaceiro e glutão ou, simplesmente, grosseiro, diz Campbell (1998, p. 216) em sua edição comentada.

⁶ Campbell (1998, p. 216): “isto é, rústico e não nativo. Erisique era um vilarejo na Acarnânia” (centro-oeste do continente grego).

⁷ O retrato da Esparta militar e a menção na obra de Álcman a elementos lídios – que veremos no Fr. 1 Dav. – são outras bases de argumentação em prol da origem lídia do poeta. Ver Calame (1975, p. 227).

prova absoluta da origem de Álcman, ou não poderia ter existido controvérsia a respeito” entre os antigos, como existiu⁸.

Voltando nossos olhos, agora, para a geografia da mélica coral arcaica, vemos que seus poetas nos conduzem a pontos diversos do mapa grego, cujos contornos são marcados pela diversidade cultural, política, dialetal e religiosa. Tais pontos são as “áreas de fala dórica” do Peloponeso, onde atuou Álcman – que usou o dialeto local da Lacônia –, e do oeste grego, ou seja, das colônias na Sicília e no sul da Itália, de onde são originários Estesícoro e Íbico⁹. Nesses dois poetas, e em parte em Álcman, ressalta Segal (1990a, pp. 166-7), “a poesia coral tende a ser escrita num dialeto dórico literário mais ou menos convencional, que admite empréstimos à velha língua jônica da épica homérica e certa mistura de formas eólicas, essas mais freqüentes (...) em Píndaro, da Beócia, do que em qualquer outro poeta”¹⁰.

Se a influência da épica homérica na poesia coral não surpreende¹¹, e os doricismos ligam-se à geografia dos poetas corais, a influência lébio-eólica demanda uma pausa. Para entendê-la, ressalta Albio C. Cassio, em “Futuri dorici, dialetto di Siracusa e testo antico del lirici greci” (1997, p. 203), é preciso lembrar que foram Terpandro (séculos VIII-VII a.C.) e Árion (séculos VII-VI a.C.), ambos citaredos da ilha de Lesbos, que levaram ao mundo dórico – mais precisamente, aos dois pólos culturais da época, Esparta e Corinto, respectivamente – suas “tradições musicais, métricas e lingüísticas” nele inseridas “de maneira definitiva”.

Os dois fragmentos remanescentes da obra de Terpandro têm autenticidade duvidosa; de Árion, nada restou. O primeiro é tido como um inovador da música grega no século VII a.C. – fase rica em experimentações na área – e inventor da “lira de sete cordas”, notícia desmentida pela arqueologia¹². Além disso, teria aperfeiçoado um

⁸ Ver Lefkowitz (1981, pp. 34-5).

⁹ Sobre a colonização no oeste, ver Dunbabin (1979) e Boardman (1999, pp. 161-224).

¹⁰ Sobre o dialeto dórico, ver Cassio (1997, pp. 204-5), para quem Estesícoro e Íbico “usaram (...) a mistura tradicional eólico-dórica (...) Mas o ambiente lingüístico em que nasceram e cresceram não era dórico, e, sim, jônico (...)”. Ver West (1973b, pp. 179-92), que expõe a tese da organização dos gêneros poéticos arcaicos em três tradições (jônica, dórica e lébio-eólica) geográficas, dialetais e culturais (musicais, poéticas e míticas). Contra essa tese: Pavese (1972, pp. 13-74; 199-272) e Gentili (1990a, pp. 56-60, 1ª ed. orig.: 1985). Para a linguagem da mélica coral, ver ainda Kazansky (1997, pp. 16-20) e Hutchinson (2003, pp. 113-5; 228-9).

¹¹ Ver Bowra (1961, pp. 20-1) e Janni (1965b e 1970) a respeito.

¹² Sobre esses primeiros inventores, Lesky (1995, p. 155): “O desejo dos gregos de chegar até às origens de tudo fez surgir catálogos inteiros que consideramos com justificadas reservas”. No caso da alegada invenção da lira de sete cordas, essa notícia é derrubada pela grande probabilidade de que esse instrumento era usado entre minóicos e micênicos; ademais, um vaso de Esmirna (colônia grega na Ásia Menor), da segunda metade do século VII a.C., traz a sua imagem (p. 156). Sobre Terpandro, ver ainda Podlecki (1984a, pp. 89-92) e Robbins (1997, p. 233).

gênero da poesia citaródica, o *nómos* (νόμος) – “lei, norma”; na música, “motivo fixo” – um “conjunto de padrões tradicionais em que a música era inserida”¹³.

Muito pouco se sabe sobre Árion, que surge como aquele que desenvolveu o ditirambo, subgênero da mélica coral de forte aspecto narrativo, e como um dos primeiros poetas a viver sob o patrocínio de um tirano, Periandro de Corinto. Nas *Histórias das guerras contra os persas* (I. 23-4), de Heródoto (século V a.C.), Árion é objeto de milagroso resgate nestas circunstâncias: sabedor da conspiração da tripulação coríntia que o levava à Itália e Sicília, mas que o queria roubar e matar, Árion, além de oferecer-lhes dinheiro, pede para cantar uma última vez e compromete-se a lançar-se ao mar em seguida. Todo adornado e munido da cítara, entoa um *nómon órthion* (νόμον ὄρθιον) – “canto ou hino de tom agudo (e aparentemente bem conhecido) em honra de Apolo”¹⁴; é, então, resgatado por um golfinho encantado por sua arte.

O cultivo da música na vida espartana pode ter tido motivações de ordem estética e religiosa, ressalta Anthony J. Podlecki, em “Poetry and society in archaic Sparta” (1984b, p. 175), e é bem atestado nos testemunhos antigos, como no *Sobre a música* (IX. 1134b), de Pseudo-Plutarco¹⁵, em que Terpandro aparece qual fundador de uma das duas “escolas” (καταστάσεις), por assim dizer, de “música” (μουσική) em Esparta¹⁶. Veja-se, ainda, a *Descrição da Grécia*, de Pausânias (século II d.C.), que no livro sobre a Lacônia (III, XI, 9) fala do festival das *Gumnopaidías*, firmado no calendário da cidade a partir de 668 a.C. e fundado por um destes três personagens – Taletas, Xenócrito ou Sacadas¹⁷. Esse festival, em que “os efebos estabelecem danças [khorou̓s histāsi] em honra de Apolo”¹⁸, decerto ao som da música, era mais seriamente considerado pelos lacedemônios do que qualquer outro¹⁹.

¹³ West (1971a, p. 309; ver pp. 309-11), Gostoli (1991, p. 98; 1993, pp. 167-8). Smyth (1963, p. lviii) observa, em sua edição dos mélicos gregos, que os *nómoi* “mais antigos eram melodias simples para a lira ou a flauta”; além disso, havia o *nómos* citaródico, de Terpandro, e o aulódico, com música e palavra; e o *nómos* citarístico e aulístico, de “tipo puramente instrumental” (pp. lx-i).

¹⁴ Nota de Godley (1999, p. 27) à sua tradução. Ver comentário de How e Wells (1991, p. 64), que acrescentam que o *nómos órthios*, “de ritmo solene e medido”, “era atribuído a Terpandro e usado especialmente no culto a Apolo”; logo, a “canção de Árion foi um ato de culto”.

¹⁵ Ver Podlecki (1984b, p. 176) e Barker (2001, pp. 7-20); o tratado tem, atrás de si, a autoridade de figuras de relevo na história da música grega, como Glauco de Régio (séculos V-IV a.C.).

¹⁶ Texto grego: Einarson e Lacy (1996). Ver Ateneu (XIV. 632f), sobre os lacedemônios e a música.

¹⁷ Podlecki (1984b, p. 177), que revisa as três possibilidades de fundadores do festival em seu artigo.

¹⁸ οἱ ἔφηβοι χοροῦς ἱστᾶσι τῶν Ἀππολόων. Texto grego: Jones e Ormerod (2000). Tradução e grifos meus.

¹⁹ Podlecki (1984b, p. 181) observa que o festival mais tarde passou a ser “um teste de resistência” ligado à vida militarista espartana. Sobre as escolas de música e os festivais em Esparta, ver ainda Calame (1977a, pp. 33-7) e Aloni (1994, pp. xv-xviii).

A importância da música – e da dança também – na Esparta do século VII a.C. é, pois, inegável, e relaciona-se ao fato de que essa cidade abrigava, naquele momento, artistas de várias partes do mundo grego, notadamente músicos, que lá exerceram suas atividades inovadoras, as quais prepararam “o caminho para Álcman”, conclui Cecil M. Bowra, em *Greek lyric poetry* (1961, p. 20)²⁰. Terpandro e Árion são figuras marcadas pelo lendário, personagens nebulosas da história da música grega. Com Álcman, adentramos o território da mélica coral, chão um pouco mais firme, embora lacunar e encoberto de sombras. É certo que os dados básicos de sua biografia nos escapam, mas dele há um *corpus* consistente de fragmentos – nenhum deles completo.

A edição de Álcman em Alexandria, cujos critérios desconhecemos, totalizava seis livros de *mélē* (μέλη), de canções, e *As mergulhadoras* (Κολυμβῶσαι) – um “poema separado”²¹ perdido –, ou cinco livros de *mélē* e o *Kolumbōsai*²². Para nós, Álcman não apenas é o primeiro poeta mélico grego, mas o primeiro ao qual um subgênero da poesia coral é especialmente associado, o partênio, canção entoada por um coro de meninas virgens (*parthénoi*, παρθέναι), e destinada, como os demais subgêneros corais, à *performance* em festivais cívico-religiosos²³. São dos partênios os fragmentos mais extensos e estudados de Álcman.

Além disso, o poeta é, entre os antigos, “especialmente celebrado por sua poesia amorosa, que não necessariamente era pessoal”, diz Segal (1990a, pp. 169-70): “Temas eróticos eram, sem dúvida, proeminentes em suas canções de casamento ou *hymenaia* (...) e em seus partênios (...)”. Esse retrato de um Álcman poeta da paixão encontra-se em ao menos duas passagens. No *Banquete dos sofistas* (XIII. 600f) de Ateneu, lê-se que, segundo Camaleão (séculos IV-III a.C.), filósofo peripatético e gramático, o *harmonikós* (ἁρμονικός) ou “teórico musical” Árquitas (primeira metade do século IV a.C.) colocava Álcman como “o líder das canções eróticas e o primeiro a publicar uma

²⁰ Ver Segal (1990a, p. 168). Sobre os citaredos Árion e Terpandro e suas atividades, ver Herington (1985, pp. 15-9). Lesky (1995, p. 176) afirma ainda que na produção desses músicos, que perdemos, “não podemos distinguir o que pertencia à lírica monódica e o que pertencia à lírica coral”.

²¹ Segal (1990a, p. 169). Ver a edição comentada de Aloni (1994, p. xxv).

²² Ver Campbell (1998, p. 193, 1ª ed.: 1967), Pardini (1991, p. 264), Aloni (1994, p. xxv), Robbins (1997, p. 224). Gerber (1970, pp. 83-4) nota: “Temos referências aos livros 1, 3, 4 e 5, e provavelmente ao livro 2, e as evidências sugerem que dois dos livros de Álcman consistiam em *Partheneia*”. Para o *Kolumbōsai*, ver ainda Sirna (1973, pp. 37-61).

²³ Ver Bowra (1961, p. 30).

canção licenciosa”²⁴. E no tardio léxico *Suda* (século X d.C., A 1289), segundo o qual Álcman “era muito amoroso e o inventor das canções [melỗn] eróticas”²⁵. Antonio Garzya, em *Studi sulla lirica greca* (1963, p. 17), observa o exagero da afirmação em Ateneu; e, sobre o *Suda*, declara: “Não compreendemos bem a que coisas mais precisas o autor [do léxico] alude e devemos nos contentar em ilustrar sua afirmação com a presença de certa temática erótica que consta dos fragmentos de Álcman”.

Como mostram essas palavras, os dois testemunhos colocam o estudioso numa posição difícil por “termos perdido muito da poesia de Álcman que justificaria os dizeres de Ateneu”, lembra Segal (1990a, p. 185), e por termos do poeta uma imagem consolidada de mélico coral, o que não condiz, em princípio, com a poesia erótica, mais comumente ligada à canção monódica. Terá sido coral a produção erótica de Álcman? Ou monódica? Em “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book” (1988, p. 53), Malcom Davies nota que alguns fragmentos de Álcman tornam suspeita a classificação em “poemas corais”.

No *corpus* desta tese, são três as canções do poeta: o longo “Partênio do Louvre” (Fr. 1 Dav.) e os pequenos Frs. 58 e 59(a) Dav.. A primeira delas não impõe dúvidas: é coral. Mas o mesmo não vale para as outras duas, que podem ser pedaços descontextualizados de canções corais ou monódicas, o que não seria estranho diante do fato bem documentado de que os poetas arcaicos eram versáteis. Não devemos negar tal qualidade a Álcman com base em rótulos, pré-concepções ou conclusões *ex silentio*²⁶. Afinal, indaga Davies (p. 55), “onde está sólida evidência de que Álcman nunca, jamais, praticou a canção monódica (...)?”. Esse mesmo tipo de dúvida se colocará diante de Íbico; mas antes de falar desse poeta, tratemos de Estesícoro, cuja situação, no que diz respeito à classificação de sua obra, parece mais complexa ainda.

²⁴ (...) τῶν ἐρωτικῶν μελῶν ἡγεμόνα καὶ ἐκδοῦναι πρῶτον μέλος ἀκόλαστον (...). Texto grego para o livro XIII do tratado de Ateneu: Gulick (1999). A continuação da passagem citada é fonte do Fr. 59(a) Dav. de Álcman, que será estudado no capítulo 7.

²⁵ καὶ ὧν ἐρωτικός πάνυ εὐρετής γέγονε τῶν ἐρωτικῶν μελῶν. Texto grego: Adler (1989, vol. I). Tradução minha.

²⁶ Veja-se Carey (1989, p. 564) e sua conclusão de que, “onde quer que possamos estabelecer o modo de *performance*, descobrimos que este foi coral (...), enquanto não há uma única passagem que fale de apresentação em solo”. O helenista resiste à idéia de uma produção monódica de Álcman.

2. *Estesícoro*

Segundo dados biográficos tradicionalmente aceitos, Estesícoro – pseudônimo para Tísias (*Suda*, Σ 1095) –, nasceu em torno de 632/29 a.C., em Matauro (sul da Itália), colônia lócria. Chamado pelos antigos “Estesícoro de Himera”, ele pode ter nascido nessa cidade dórico-calcidense da costa setentrional da Sicília, fundada pelos jônios de outra cidade da ilha, Zanclos, e habitada também por exilados dóricos de Siracusa. O que parece certo é que em Himera ele passou grande parte de sua vida, encerrada em *c.* 556/53 a.C., em Catânia, colônia grega na costa leste siciliana²⁷.

Pouco mais sabemos da biografia do poeta, cujo episódio mais famoso é a narrativa de sua cegueira, castigo advindo da vituperação de Helena – heroína cultuada como deusa em Esparta – numa canção; irada, ela o puniu, tornando-o cego. Para aplacar a ira divina, Estesícoro, então, recantou tudo o que antes cantara, eximindo-a do crime de adultério com Páris e da responsabilidade pela morte de guerreiros gregos em Tróia; feito isso, sua visão foi-lhe restaurada por Helena. É inegável o caráter lendário dessa narrativa, ao sabor das biografias antigas; mais direi sobre ela oportunamente.

A edição em Alexandria do poeta, diz o *Suda* (Σ 1095, verbete “Estesícoro”), teria totalizado vinte e seis livros, um número impressionante em si mesmo e na comparação com o *corpus* magro e precário de sua obra que o tempo poupou – tão impressionante que tem encontrado o descrédito. Crêem muitos helenistas que mais condizente com nosso conhecimento da produção de Estesícoro é pensar em vinte e seis títulos de poemas, e não de livros²⁸. Mas é impossível decidir sobre o valor do número.

Diferentemente da poesia de Álcman, a do poeta de Himera é “conhecida pela narrativa de temas épicos em metros líricos”, sublinha Segal (1990a, p. 186), o que confere singularidade à produção de Estesícoro. Isso está marcado nos *testimonia*, que sempre o aproximavam de Homero e o elogiavam “mais por suas virtudes épicas do que pelas estritamente líricas”, conclui o helenista (p. 187). Releia-se, por exemplo, o epigrama 184 da *Antologia palatina* (IX)²⁹. E leia-se o tratado *Do sublime* (século I

²⁷ Ver Dunbabin (1979, pp. 168-9 e 300-1). Para biografia de Estesícoro: Bowra (1961, pp. 74-81), Lloyd-Jones (1980, pp. 9-12), Lefkowitz (1981, pp. 25-39), Podlecki (1984a, pp. 154-63), Tsitsibakou-Vasalos (1985, pp. 3-24), Robbins (1997, pp. 234-5). Para a datação, que é problemática, ver West (1971a, pp. 302-6), para quem a “vida produtiva do poeta provavelmente insere-se totalmente no século VI a.C.”.

²⁸ Ver Harvey (1955, p. 158), Campbell (1998, p. 254; 1ª ed.: 1967; 1991, pp. 4 e 29, n. 9), Gerber (1970, p. 146), Lloyd-Jones (1980, pp. 12-3), Pardini (1991, p. 264).

²⁹ Citado no capítulo I (p. 10).

d.C.³⁰), de ‘Longino’, no qual Estesícoro é chamado “*o mais homérico*” (XIII. 3), como Arquíloco e Heródoto³¹.

Entre os estudiosos, essa percepção é também comumente frisada. Luigi E. Rossi, em “Feste religiose e letteratura” (1983, p. 6), declara que “Estesícoro, à diferença de todos os seus colegas arcaicos e tardo-arcaicos, não é outra coisa que uma tradução integral da épica na forma métrica e musical da lírica. Ele narra como narra Homero, mas, à diferença de Homero, ele canta”. Adiante, o helenista classifica a obra do poeta como “épica alternativa relativamente à épica hexamétrica tradicional” (p. 11).

Apesar da inegável proximidade entre esses dois poetas, ressalta Graziano Arrighetti, em “Stesicoro e il suo pubblico” (1994, p. 12), que é preciso reconhecer ser muito difícil “determinar com maior precisão” a relação de Estesícoro com Homero. Considere-se, por exemplo, a dicção do poeta de Himera. Conforme a observação de Robert L. Fowler, em *The nature of early Greek lyric* (1987, pp. 48-9), ela “parece, à primeira vista, inalterada” com relação à dicção épica, mas é característica da lírica, com “muitos epítetos não atestados na épica, um número razoável de ἄπαξ λεγόμενα [*hápaks legómena*, “palavras ditas uma só vez”], novas combinações de velhas palavras épicas, expansões e outras modificações de fórmulas tradicionais” (p. 49).

Lembremos que a épica de forma alguma havia morrido com a *Iliada* e a *Odisséia*; ao contrário, continuou a ser produzida ao longo dos séculos por poetas e os mitos nela trabalhados tornaram-se cada vez mais uma presença frequente na iconografia do período arcaico em diante. Mas não são poucos os nossos problemas para uma avaliação da influência épica nos poetas elegíacos, iâmbicos e métricos arcaicos em geral, e em Estesícoro em particular, cuja poesia mais se aproxima da tradição épico-homérica em vários aspectos. Não sabemos quão bem o poeta conhecia essa tradição nem podemos avaliar precisamente os contatos estabelecidos com ela, uma vez que a obra de Estesícoro está em condições muito fragmentárias e quase nada da épica posterior aos poemas homéricos nos restou.

Muito embora não possamos precisar as relações de Estesícoro com a épica, é possível estimá-la, em linhas gerais. Basta observarmos no poeta os temas, a dicção, o ritmo predominantemente datílico da métrica, tudo isso adaptado à lírica na forma, no

³⁰ Datações menos aceitas: séculos I a.C. e III d.C.; ver Bowra (1960b, p. 230), Grube (1991, pp. xvii-xxi), Lesky (1995, p. 868), Romilly (2002, p. 235). O tratado é uma peça de crítica literária que teve forte impacto desde sua publicação, em 1554. Foi muito influente até o início do século XIX, quando passou às sombras, de onde saiu no começo do XX.

³¹ Ver passagem na tradução de Hirata (1996).

metro datílico-epítrito³², no dialeto poético marcado pelo doricismo, na *performance* cantada das composições cuja destinação ignoramos, mas que devem incluir festas cívico-religiosas locais e, nestas, as competições de recitação³³.

O trabalho com a poesia mítica e narrativa, observa Segal (1990a, p. 187), faz de Estesícoro peça importante no “desenvolvimento da lírica narrativa prolongada em Baquilides e nas odes de Píndaro”, ambos dos séculos VI-V a.C.; os poemas do poeta do oeste, porém, “eram provavelmente mais vagarosos em seus movimentos e mais próximos ao fluxo da épica do que das técnicas altamente seletivas da lírica coral do final do sexto e início do quinto séculos”. Além disso, sublinha Arrighetti (1994, p. 12), Estesícoro não se vale do mito como mais um dos fios da trama de seus versos, como fazem Álcman, Baquilides e Píndaro; antes, ele trata o mito como “tema quase exclusivo de suas composições”.

Por tudo isso, Estesícoro foi decerto grande influência para as artes visuais e a tragédia³⁴. A força dos assuntos míticos e da épica – que o poeta não apenas imitou, mas renovou às vezes radicalmente em suas narrativas cheias de detalhes – denuncia-se nos títulos de seus poemas: *O saque de Tróia*, *Os retornos*, *Orestéia*³⁵, *A luta de Hércules contra Gerião*, *Cérbero*, *Tebaida* (ou *Edipéida*)³⁶ e outros. E, como bem anota Segal (1990a, p. 192), “não surpreende que a iconografia de vasos do sexto século tenha se baseado pesadamente” em seus poemas.

É lamento unânime entre os helenistas a constatação do seguinte fato: o tempo “lidou mais duramente com Estesícoro do que com qualquer outro dos principais poetas líricos”, afirma David A. Campbell, em *Greek lyric poetry* (1998, p. 253, 1ª ed.: 1967). Até o final dos anos de 1950, quase nada tínhamos da sua obra. Esse cenário mudou drasticamente entre 1956-76, período em que as areias do Egito reavivaram Estesícoro,

³² Esse esquema conjuga unidades datílicas (—) à crética (—); ver Campbell (1998, p. 460, 1ª ed.: 1967). Robbins (1997, p. 233) afirma que esse esquema “se presta bem à narração”. Ver ainda Haslam (1974, pp. 7-57), em longo artigo centrado na métrica estesicoréia, e Kazansky (1997, pp. 21-2).

³³ Ver Rossi (1983, pp. 11-31), Gerber (1997a, p. 5) e Hutchinson (2003, pp. 116-7).

³⁴ Ver Lesky (1995, p. 181, 1ª ed.: 1957) Cataudella (1972, p. 95), Podlecki (1984a, p. 162), Burkert (1987, pp. 43-62), West (1994b, p. xvi). Voltarei a esse assunto oportunamente.

³⁵ Poema em dois livros. As modificações no tratamento do mito levantaram a suspeita de que o poeta teria viajado ao Peloponeso. Mas, como bem diz Podlecki (1984a, p. 157), as evidências para isso são parcas e frágeis, incluindo entre elas a inscrição no *Mármore Pário* (século III a.C.), segunda a qual Estesícoro teria feito tal viagem em 485 a.C., data demasiado tardia e impossível para o poeta. Ver ainda a crítica anterior de Podlecki (1971, pp. 313-8) à viagem de Estesícoro ao Peloponeso e a Esparta, cujo maior defensor é Bowra (1934b, pp. 115-9; 1961, pp. 107 e 112). Também favoráveis a tal viagem são Huxley (1962, p. 64), West (1971a, p. 305; 1975b, p. 7), Aloni (1994, p. xxv) e Kazansky (1997, p. 10).

³⁶ Sobre a dúvida quanto a esse título – cuja fonte mais importante, o Papiro de Lille, revela que o poema original teria cerca de 1600 versos: Parsons (1977, pp. 7-36) e Gentili (1990a, pp. 124-5, 1ª ed. orig.: 1985).

revelando-nos um bom número de papiros que incrementaram muito a quantidade de seus fragmentos e iluminaram nossa visão a seu respeito.

Uma das grandes revelações trazidas à luz pelas descobertas papiráceas foi a do tamanho que atingia um de seus poemas narrativos, *A luta de Héracles contra Gerião*, que passava de 1300 versos e chegaria a dois mil³⁷. Para essa grande revelação colocou-se um grande problema, ressaltava Segal (1990a, p. 187): “esses poemas” tão longos “eram cantados e apresentados em *performance*? Eram eles poemas corais?”. Ou seja, um coro cantava e dançava esses extensos poemas narrativos – detalhados e com uso freqüente de discursos diretos – de uma só vez, como aparentemente se dava no caso das canções corais? Eis o que podemos nomear a “questão estesicoréia”, que tem dividido os helenistas e provocado, desde as publicações dos novos papiros, uma revisão da obra do poeta. Tal revisão coloca, com argumentos consistentes relativos à extensão e métrica dos poemas, uma hipótese central, a de que Estesícoro não foi um mélico coral³⁸, mas um citaredo³⁹. Cito as palavras de Segal:

“A liberdade e a flexibilidade do metro sugerem que Estesícoro cantou seus poemas para sua própria lira, sem o acompanhamento coral. Tal poesia, um desenvolvimento da épica ou da recitação rapsódica, é chamada ‘citaródica’. Diferentemente do trabalho do rapsodo [o recitador da épica], essa poesia é uma composição original; diferentemente do trabalho do monodista, é uma poesia narrativa e extensa, e não pessoal e seletivamente breve”.

A longa extensão que podia atingir um poema de Estesícoro é o primeiro problema ligado à “questão estesicoréia” do gênero e da *performance* de sua obra. Para alguns, como Rossi (1983, p. 13), é argumento sólido o bastante para considerar o poeta como um solista, um monodista na modalidade citaródica, e não mais um poeta coral.

Christopher Carey, em “The performance of the victory ode” (1989, p. 564), resistente à idéia do Estesícoro solista, afirma ser “no mínimo surpreendente” para nós, leitores, conceber uma *performance* coral de poemas longos como os de Estesícoro, mas que é preciso notar “que nada sabemos sobre a natureza da dança, o papel da música (...) ou as ocasiões em que esses poemas eram apresentados”. O argumento de Carey é legítimo, embora algo cômodo e conveniente, e é empregado também por Ettore Cingano, em “Indizi di esecuzione corale in Stesicoro” (1993, p. 361), que, contrário à idéia do citaredo, declara:

³⁷ Essa informação consta do *POx* 2617 (século I a.C.). Ver West (1971a, p. 302).

³⁸ Ver Smyth (1963, p. 254, 1ª ed.: 1900), Fränkel (1975, pp. 280-1, 1ª ed. orig.: 1951), Snell (2001, p. 56, 1ª ed.: 1955), Bowra (1961, p. 81).

³⁹ Ver Haslam (1974, pp. 24-33), Bornmann (1978, p. 145), Maignon (1989, p. 31).

“(…) não me parece possível duvidar *a priori* da capacidade física e mnemônica de um coro profissional cantante e/ou dançante – imerso numa cultura fundamentalmente oral assaz distinta daquela contemporânea – de executar um poema de 1000/1500 versos, ainda mais se se considera que nada nos é dado saber sobre a efetiva continuidade, duração e modalidade técnica da execução”.

Muitos helenistas permanecem firmemente vinculados à categorização tradicional de Estesícoro como poeta coral⁴⁰. Mas nos últimos trinta ou quarenta anos, observa Emmet Robbins, em “Public poetry” (1997, p. 232), ganhou e continua a ganhar largo terreno a idéia de um Estesícoro citaredo, para a qual o modelo mais comumente citado é Demódoco, o aedo cego da *Odisséia*, especialmente em sua participação no canto VIII do poema, em que entoava a narrativa épica da discórdia entre os heróis Aquiles e Odisseu (62-103), e a canção algo cômica e nada heróica do amor adúltero de Ares e Afrodite (266-369)⁴¹.

O primeiro enfático defensor de um Estesícoro citaredo algo semelhante ao aedo homérico foi Martin L. West, em “Stesichorus” (1971a), artigo publicado no calor das descobertas de fragmentos de Estesícoro⁴². Tome-se o *Sobre a música*, de Pseudo-Plutarco, que traz sumarizado, diz o helenista (p. 307), “um levantamento histórico de Heráclides Pôntico”, em cuja época (século IV a.C.) uma das distinções centrais quanto à *performance* da “velha poesia”, anota o helenista, era aquela entre o rapsodo, que a declamava, e o citaredo, que a cantava ao som da lira. E ao falar dos citaredos, Heráclides insere Estesícoro na sua discussão, o que nos permite chegar à seguinte conclusão, afirma West (p. 309):

“Uma razão para trazer Estesícoro para a discussão sobre os citaredos poderia ser a de que ele fosse considerado, de fato, não um ‘citaredo’ (pois um ‘citaredo’ cantava os versos de outras pessoas, mesmo no tempo de Terpandro), mas algo análogo, um poeta cantor. (...) Pode-se imaginá-lo acompanhado de um grupo de dançarinos, como Demódoco faz (...)”.

West se refere às passagens anteriormente apontadas do canto VIII da *Odisséia*, que são as que os helenistas normalmente assinalam, entre eles, Joseph Russo que, em “Stesichorus, Homer, and the forms of early Greek epic” (1999, p. 339), afirma ser válido o paralelo de Estesícoro com Demódoco por nos permitir, justamente, pensar o poeta de Himera numa classificação intermediária entre lírico coral e citaredo no sentido de *performer* das canções dos outros: a de um poeta que “cantava canções monódicas ao

⁴⁰ Ver Gerber (1970, p. 145), Tsitsibakou-Vasalos (1985, pp. 46-59), Burkert (1987, p. 51), Mulroy (1995, p. 99) e Kazansky (1997, pp. 15-6).

⁴¹ Para essa canção, ver Braswell (1982, pp. 129-37), Brown (1989, pp. 283-93), Alden (1997, pp. 513-29), Rinon (2006, pp. 208-25).

⁴² Ver também Haslam (1974, pp. 7-57), que comentarei quando do estudo dos fragmentos de Estesícoro.

som da cítara ou da lira, enquanto um coro mudo dançava uma espécie de acompanhamento mímico”⁴³.

Russo está, portanto, seguindo a idéia trabalhada quase trinta anos antes por West. Este reconhece, por sua vez, que tal idéia de um Estesícoro a cantar tocando a cítara, similar a Demódoco, já havia sido lançada por um dos maiores helenistas alemães, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1913), que, recorda West, percebia na analogia com o aedo da *Odisséia* a explicação para a maneira como o *Suda* (Σ 1095) justifica o nome *Stēsikhōros*; o poeta, diz o léxico, “era chamado ‘*Stēsikhōros*’, porque foi o primeiro que **estabeleceu [éstēsen, Stēsí-] o coro [khoròn, -khoros] com o acompanhamento da cítara. Antes disso, primeiramente, era chamado Tísias**”⁴⁴. Dado que a forma verbal *éstēsen* vem de *hístēmi* (ἵστημι), vemos o nome provavelmente artístico *Stēsí-khoros* um composto derivado de *hístēsi khoróus* (ἵστησι χορούς), “ele estabelece os coros”⁴⁵. O segundo problema, então, ligado estreitamente à “questão estesicoréia”, é: qual a natureza do coro de que fala o *Suda*?

Duas são as possibilidades de leitura. Se Estesícoro é um poeta coral, conforme o entendimento tradicional, então o *khorós* em seu nome necessariamente canta e, provavelmente, dança. Nesse caso, não merece crédito o verbete do léxico quanto à afirmação de que Estesícoro foi seu fundador, uma vez que Alcman, de datação anterior, já trabalha com esse tipo de coro. Se o poeta da Magna Grécia é, porém, um citaredo – um solista que canta seus poemas tocando a cítara –, então o *khorós* que o acompanha apenas dança⁴⁶. De acordo com essa segunda compreensão já presente em Wilamowitz, lembra West (1971a, p. 309), Estesícoro teria estabelecido um coro dançante que acompanha o canto solo do poeta⁴⁷. Esse retrato é mais condizente, ressalta Mary

⁴³ A “natureza ‘homérica’ de Estesícoro”, argumenta Russo, reforça tal possibilidade; e a métrica do poeta, cuja obra em grande parte “não é realmente lírica, mas épico-lírica” (p. 341), apontaria para uma fase da épica anterior àquela dos poemas homéricos em que prevalece o hexâmetro. Davison (1968, p. 197) observa: “(...) em minha opinião, a maioria dos poemas atribuídos a Estesícoro eram poemas narrativos, não destinados a uma ocasião particular, e provavelmente mais se assemelhavam à canção de Ares e Afrodite de Demódoco (*Odisséia* VIII, 266-366) em forma e propósito do que dela diferiam”.

⁴⁴ ἐκλήθη δὲ Ἐστιχόρος, ὅτι πρῶτος κιθαρωδίᾳ χορὸν ἔστησεν. ἐπεὶ τοι πρότερον Τισίας δὲ ἔκαλειτο. Texto grego: Adler (1989, vol. IV). Tradução minha.

⁴⁵ Ver Nagy (1994, p. 361).

⁴⁶ Ver Herington (1985, pp. 15-20), sobre a *performance* citaródica. Herington ressalta que os citaredos “são representados, com muita freqüência, nas pinturas áticas em vasos, e com especial referência ao período tardo-arcaico”. Nelas, suas vestes são sempre espetaculares, e suas cítaras são adornadas.

⁴⁷ Ver West (1994b, p. xvi).

Lefkowitz, em “Who sang Pindar’s victory odes?” (1988, p. 2), com os *testimonia* sobre Estesícoro, visto mais como solista do que como mélico coral⁴⁸.

Carlo O. Pavese, em *La lirica corale greca* (1979, p. 31), não insere Estesícoro entre os poetas corais Álcman, Simônides, Baquilides e Píndaro, pois o toma por citado. O helenista está, portanto, seguindo West (1971a) mais de perto. De seu lado, Paola Lerza, em *Stesicoro* (1982, pp. 28-9), afirma, de modo matizado: “Que a poesia de Estesícoro fosse executada em solo parece, pois, hipótese provável; que fosse acompanhada de um coro dançante, mas mudo, me parece possível (...)”. Similarmente, Bruno Gentili, em *Poetry and its public in ancient Greece* (1990a, p. 272, n. 11, 1ª ed. orig.: 1985), embora veja no *Suda* um Estesícoro citado, acompanhado de um coro mudo e dançante, não descarta a hipótese de que ele tenha também feito canções corais.

Interessa notar, em reforço à compreensão de *Stēsíkhōros* como “o que estabeleceu o coro dançante”, que o adjetivo *stēsíkhōros* ocorre numa inscrição da taça de Onésimo (Naucrátis, c. 480 a.C.) que John D. Beazley reproduz, em “Hymn to Hermes” (1948, p. 338), em duas leituras possíveis: *stēsíkhōron húmnōn ágoisai* (στησίχρον ὕμνον ἄγοισαι, “elas liderando um hino que estabelece a dança”)⁴⁹, ou *stēsíkhōrōn húmnōn ágoisai* (στησίχρων ὕμνων ἄγοισαι, “elas liderando [?] dos hinos que estabelecem a dança”)⁵⁰ – em ambos os casos o sujeito sendo as Musas ou as Cárites. O estudioso ressalta que tanto nas inscrições quanto na explicação do *Suda* para o o nome do poeta, o adjetivo *stēsíkhōros* se liga à dança; o mesmo vale para a inscrição no célebre vaso François (c. 570/60 a.C.), em que a Musa nomeada normalmente Terpsícore, “a que se compraz na dança”, é chamada *Stesíkhōre*.

Diante do verbete do *Suda* e das mesmas evidências levantadas por Beazley, Gregory Nagy, que não acredita em um coro que apenas dança, mantém a imagem de um Estesícoro coral em *Pindar’s Homer* (1994, pp. 361-2), ou seja, de um poeta cujas canções são apresentadas por um coro que canta e dança. Antes dele, Campbell, na citação da passagem do *Suda* em sua edição bilíngüe *Greek lyric III* (1991, p. 31), traduz *khōros* como “coro de cantores”, muito embora reconheça a construção de uma “argumentação sólida” contrária à imagem “universalmente aceita” (p. 5) do Estesícoro mélico coral. E em sua edição comentada (1998, p. xvii, 1ª ed.: 1967), Campbell assim já classificava o poeta.

⁴⁸ Ver também Barker (2001, p. 8).

⁴⁹ Ver Lefkowitz (1988, p. 2).

⁵⁰ Beazley aponta, para essa opção, que uma palavra no acusativo seria necessária.

A terceira e última questão, estreitamente ligada às duas até aqui comentadas – acerca do tamanho dos poemas de *Stesikhoros* e desse nome –, diz respeito à estrutura triádica da lírica coral, cuja invenção é atribuída a Estesícoro no *Suda* (T 943)⁵¹, segundo o qual o poeta teria empregado tal estrutura em toda a sua poesia:

Τρία Στησιχόρου: στροφὴν, ἀντίστροφον, ἐπὶ δὲ ἑπὶ δὲ ἐπιδικὴ γὰρ πᾶσα ἡ τοῦ Στησιχόρου ποίησις. καὶ τὸν τελέως ἄμουςόν τε καὶ ἀπαίδευτον λοιδοροῦντες ἔφασκον ἂν οὐδὲ τρία τὰ Στησιχόρου εἰδέναι.

“As três de Estesícoro: estrofe, antístrofe, epodo, pois é epódica toda a poesia de Estesícoro. E se alguém fosse de todo rude e desprovido de ensinamento, dele diriam, insultando-o, não conhecer ‘as três de Estesícoro’”.

A expressão *tría Stesikhórou* – “*as três de Estesícoro*”, na leitura corrente – tem sido interpretada como “a estrutura triádica de Estesícoro”, ou seja, a composição típica da lírica coral em estrofe, antístrofe, epodo, na qual há correspondência entre as duas primeiras partes e a conclusão dá-se na terceira, num padrão “AAB”⁵². O problema que decorre dessa interpretação se revela na síntese de Davies (1988, p. 53), helenista que crê num Estesícoro citado:

“Talvez a consequência mais relevante de nosso maior conhecimento desse poeta [Estesícoro] seja a crescente percepção de que, à luz de seu estilo épico e de seus poemas narrativos imensamente longos, é improvável que ele tenha sido um poeta coral. Sua perpétua associação a Homero na Antigüidade aponta na direção do canto monódico. No entanto, sua poesia foi certamente composta em estrofe, antístrofe e epodo”.

A estrutura triádica dos versos, empregada por Estesícoro – a precariedade dos textos não nos permite avaliar bem em que medida o poeta se valeu desse recurso –, é tomada usualmente como elemento que implica um gênero, a poesia coral, pois tal estrutura, que Estesícoro pode ter sido o primeiro a empregar, é largamente atestada em poetas corais posteriores. Esse é o entendimento de Walter Burkert, em “The making of Homer in the sixth century B.C.” (1987, p. 51), para quem a obra de Estesícoro, em que se encontra tal estrutura se destinava à *performance* coral.

Dito isso, Burkert, todavia, reconhece que não há nos fragmentos do poeta uma característica comum e importante na métrica coral: a referência do coro a si mesmo, à *performance* que executa, ao contexto da apresentação, à audiência. Mas para o estudioso essa ausência significa tão somente que Estesícoro compunha sua poesia para ser apresentada em toda parte e em contextos variados, não exclusivos à festa cívico-

⁵¹ Texto grego: Adler (1989, vol. IV). Tradução minha.

⁵² Ver West (1971a, pp. 312-3). É assim que Kazansky (1997, p. 11) entende a expressão *tría Stesikhórou*.

religiosa. Ele vê o poeta viajando com seus coros, levando suas composições de porta em porta. Para Robbins (1997, p. 234), contudo, a ausência apontada por Burkert diferencia nitidamente a poesia de Estesícoro da de Álcman ou Píndaro, líricos corais. Isso porque a obra do poeta de Himera é citaródica. Nesse caso, a não-inserção de elementos dêiticos de auto-referência possibilita a *performance* em qualquer lugar e situação, o que vem a calhar para um “citaredo viajante apresentando suas composições” – algo “mais fácil de imaginar (...) do que, como imagina Burkert, coros viajantes, para os quais carecemos de evidências”.

À semelhança de Burkert, Francesca D’Alfonso, em *Stesicoro e la performance* (1994b, pp. 41-2), prefere ver em Estesícoro um poeta coral, sobretudo por causa do uso da estrutura triádica. E em resenha ao estudo de D’Alfonso, Ian Rutherford (1999, p. 555) declara que a posição em prol de um Estesícoro citaredo acompanhado de um coro apenas dançante “não deveria nunca ter se tornado dominante” como se tornou, e que D’Alfonso “a trata com o ceticismo que ela merece”.

Seguindo a postura de West (1971a, p. 309), para quem “é infundada a pressuposição” de que, por ter usado as tríades, Estesícoro é poeta coral, Glenn W. Most, em “Greek lyric poets” (1982, p. 90), declara que “é difícil imaginar um coro cantando e dançando um poema de milhares de linhas (...)”, embora a estrutura triádica, típica da canção coral, tenha sido usada nesses longos poemas. Rossi (1983, p. 13) julga que aquela estrutura “não comporta necessariamente a execução coral”. E Gentili (1990a, pp. 122 e 272, n. 11, 1ª ed. orig.: 1985) pensa o mesmo, concluindo que a estrutura triádica teria sido um elemento também da citaródia, como provaria o poema *A luta de Héacles contra Gerião*, de Estesícoro, uma vez que este usa tal estrutura, mas, com seus mais de mil versos, é apropriado à *performance* citaródica⁵³.

Lerza (1982, p. 26) também considera que, a despeito da estrutura triádica – que “pode não pressupor necessariamente um coro” (p. 27) –, a extensão de poemas como o que trata do embate entre Héacles e Gerião “torna impossível a execução ininterrupta por um coro”. Mas o tamanho dos poemas de Estesícoro não seria o único elemento que pode ser arrolado contra a concepção coral de suas *performances*; há outros, como o seu estilo descritivo bastante detalhista e o largo uso dos discursos diretos, ambos indicativos de “um proceder linear, nisto mais próximo da épica do que da lírica coral”.

⁵³ Ver também Pavese (1972, pp. 239-40), Lloyd-Jones (1980, pp. 22-3), Herington (1985, pp. 19-20). Stehle (1997, p. 171, n. 8) afirma: “Estesícoro foi possivelmente um citaredo, como argumenta West 1971[a], ou ele pode ter composto para o coro (já que sua poesia é triádica)”.

Para Lerza (p. 29), portanto, a inclusão em Alexandria de Estesícoro, muito provavelmente um citaredo, entre os poetas líricos, ou seja, os mélicos corais e monódicos, é problemática e teria sido motivada “ou por razões métricas, ou pela subdivisão triádica que reaparecia em Simônides, Píndaro e Baquílides”.

Retomando a questão da estrutura triádica, Lefkowitz (1988, p. 3) faz a seguinte advertência à conclusão automática de que esse recurso formal – que, diga-se, está longe de ser consensualmente afirmado para as canções corais de Álcman⁵⁴ –, implique um gênero de composição, a mélica coral:

“Uma vez que não há razão para supor que os poemas de Estesícoro eram cantados por coros, não há necessidade de aceitar que a estrutura triádica – a qual, diz-se, ele teria usado em toda a sua poesia – (...) denota *performance* ‘coral’. Versos em padrão AAB eram empregados em ‘poemas monódicos’ de Safo e Alceu, assim como no ‘Partênio do Louvre’ de Álcman (...), em que a voz que fala é uma virgem que descreve as outras nove virgens em seu grupo coral, participando de um festival”.

E em nota a esse comentário, a helenista completa: “não há razão para assumir automaticamente que essa canção [de Álcman] tenha sido entoada por todas as meninas em uníssono”. Assim sendo, Lefkowitz (1988, p. 3) – e também Davies (1982b, pp. 206-10) – crê ser “proverbial” a expressão “*as três de Estesícoro*”, que “mais provavelmente se refere aos primeiros três versos de sua famosa *Palinódia* [Fr. 192 Dav.] do que a elementos da tríade, *strophe-antistrophos-epodos*, como entendeu o *Suda*”⁵⁵. Cito os três versos do Fr. 192 Dav., preservados no *Fedro* (243a), de Platão, em que Estesícoro procura reverter a vituperação de Helena feita em outra canção:

οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὕτος,
οὐδ' ἔβασ ἐν νηυσὶν ἑυκκέλμοις
οὐδ' ἴκεο πέργαμα Τροίαις

Não é verdade essa história:
não andaste nas naus de belos bancos,
nem chegaste à cidadela de Tróia...

Segundo West (1971a, p. 312), há uma terceira maneira, ainda, de entender o significado de “*as três de Estesícoro*”, que não seria nem o de “estrutura triádica”, nem o de “os três versos da *Palinódia*”. Comentando a estrutura triádica, diz o helenista:

“O *performer* cantava uma seqüência de períodos melódicos com apoio contínuo da lira. Um grupo de tais períodos formava um todo melódico, que, quando terminava, era repetido; e então uma melodia diferente se seguia (com ritmos similares), dando a sensação de fechamento em uma unidade ainda grande. Se Estesícoro foi o primeiro a formalizar o princípio, não podemos

⁵⁴ Ver Campbell (1998, p. 197; 1ª ed.: 1967) e Hutchinson (2003, pp. 78-9 e 118). Ver ainda Lefkowitz (1988, p. 3), para quem Álcman empregou no Fr. 1 Dav. a estrutura triádica – opinião rara entre os estudiosos do fragmento, como veremos no capítulo seguinte desta tese.

⁵⁵ Ver Campbell (1998, p. 256; 1ª ed.: 1967). Gerber (1994, p. 62) nota que essa explicação remonta a Basil L. Gildersleeve (1889).

dizer. Mas a fórmula arquitetônica básica AAB pode ser encontrada em mais de um poeta mais antigo que Estesícoro, e pode ser considerada como um padrão na estrutura melódica grega”.

West (p. 313) arremata seu comentário adiante, afirmando o seguinte:

“Algumas vezes se supõe que a estrutura triádica tem uma conexão essencial com o dançar, e era, de algum modo, imposta ao poeta pelas evoluções da dança. Na verdade, tal estrutura pode ser entendida como um princípio puramente musical de composição (...) Se um coro estava dançando para a música triadicamente composta, é de se supor que organizava suas ações em conformidade com isso. **Mas o fato de que a poesia de Estesícoro é triádica não é evidência de que era coral**”. (grifos meus)

Mais uma vez, a nota mais importante da discussão talvez seja aquela acima grifada, com a qual West finaliza sua argumentação acerca do entendimento da expressão “*as três de Estesícoro*”.

Considerando esse quadro, pode-se dizer, como Cingano (1993, p. 347), que a redescoberta de Estesícoro a partir do resgate de sua obra preservada nos fragmentos papiráceos egípcios retirados da cidade de Oxirrínco – nossa maior fonte de papiros literários⁵⁶ – orientou “a maioria dos estudiosos em direção à hipótese de uma execução monódica de tipo citaródico, ocasionalmente acompanhada, segundo alguns, de um coro mudo que se limitava a realizar figuras de dança”⁵⁷. O helenista, já o vimos, não crê na hipótese de um Estesícoro citaredo; tampouco Nagy (1994, pp. 371-2), que afirma:

“Quanto ao *corpus* de Estesícoro, tem sido argumentado que é também representativo da *performance* monódica em vez de coral. Há, todavia, um forte contra-argumento na estrutura triádica das composições de Estesícoro, a qual aponta para um persistente modo de *performance* coral. Além do mais, até o nome *Stēsikhōros*, ‘aquele que estabelece o coro’, projeta uma personalidade coral. Verdade: tal caracterização não é decisiva em si mesma (...) E pode ser também verdade que as composições creditadas a Estesícoro sejam de tão enormes dimensões que poderíamos esperar que elas desafiassem qualquer apresentação sustentada com dança e canto por um conjunto coral. Ainda assim, nossas expectativas podem bem ter que mudar, especialmente se consideramos as condições variadas de cenários aristocráticos como distintas daquelas dos cenários democráticos para a *performance* coral. É mais seguro, portanto, dizer que o *corpus* de Estesícoro representa o modo da *performance* coral, embora possamos admitir a evolução de um modo derivado que acarrete a mimese monódica da *performance* coral”.

O que fica claro, portanto, é que um consenso quanto à classificação genérica de Estesícoro e da *performance* de sua obra é algo ainda distante. Helenistas divergem se estamos diante de um citaredo – opinião hoje mais forte⁵⁸ –, se diante de um poeta mélico coral, se diante de um poeta que praticou ambos os gênero. Alguns optam pela

⁵⁶ Nicosia (1976, p. 32) afirma, em estudo das fontes de transmissão direta e indireta de Safo e Alceu, que Oxirrínco tinha estreitos vínculos com Alexandria; daí esse fato.

⁵⁷ Nesse artigo, o helenista revisa as posições adotadas quanto à classificação e *performance* de Estesícoro e sua obra, pendendo, como indica o título, à opção do Estesícoro mélico coral.

⁵⁸ Ver, além de todos os estudiosos a ela favoráveis, Gostoli (1991, p. 101) e Aloni (1994, p. xviii-xxii).

adoção de uma dessas alternativas; outros deixam a questão em aberto, permanecendo indecisos. A verdade é que faltam subsídios sobre a vida e obra de Estesícoro, bem como sobre a *performance* da mélica coral e da citaródia em sua época, para que se possa formar uma opinião consensual, ainda que não necessariamente unânime, sobre o primeiro poeta da Magna Grécia e sua poesia narrativa extensa “sobre temas épicos, em metros predominantemente datílicos, e em linguagem de traços épicos e dóricos (...)”, sublinha Campbell (1998, p. 254; 1ª ed.: 1967).

De todo modo, o debate da “questão estesicoréia”, se não gera respostas seguras e finda as polêmicas, gera no mínimo um benefício e uma salutar medida de precaução. O benefício: manter o estudioso alerta ao caráter rígido e final das classificações tradicionais. A medida de precaução: considerar seriamente as possibilidades e as argumentações favoráveis e contrárias para cada uma das três opções acima referidas. Nestas páginas, busco as duas coisas, até porque, no que concerne à classificação de Estesícoro e da *performance* de suas extensas canções líricas mítico-narrativas, creio serem muito sólidos os argumentos a favor de um poeta solista de tipo citaródico, ainda que isso não elimine, obrigatoriamente, uma produção mélica coral, como bem enfatizam Gentili e outros helenistas citados nesta exposição que ora encerro.

Afora a sua poesia mítico-narrativa – na definição de Rossi (1983, p. 6), sua ““épica integral integralmente liricizada”” –, os antigos atribuíram a Estesícoro cantos bucólicos, hoje considerados espúrios, e poesia de temática erótica, o que causa estranheza para nós que desconhecemos um *corpus* condizente com tal veredicto. No caso de Álcman, há fragmentos claramente eróticos, sendo o problema para estes a classificação genérica. Com Estesícoro, a situação é diferente: embora ele tenha tratado de temas que envolvem a paixão, é difícil pensá-lo, diante das evidências disponíveis, como um poeta que tenha privilegiado a temática erótica. Novamente, Ateneu (XIII. 601a) é a fonte a citar com relação ao veredicto referido: “*E Estesícoro, sendo desmedidamente erótico, compôs também esse tipo de canções, as que antigamente eram chamadas paídeia ou paidiká*”⁵⁹, canções de elogio aos meninos.

A crermos em Ateneu, Estesícoro não somente praticou a poesia erótica como compôs uma espécie delas, as canções destinadas a seduzir meninos, que nos versos eram objeto do elogio do poeta. Estará correto Ateneu? O assunto é controverso, e tanto os cantos bucólicos, como o *Dáfnis*, quanto os eróticos, como o *Radine*, são

⁵⁹ καὶ Στήριχος δ' οὐ μετρίως ἐρωτικός γενόμενος οὐλέσθη καὶ τοῦτον τὸν τρόπον τῶν ᾠμάτων ἃ δὴ τὸ παλαιὸν ἐκαλεῖτο παιδεία καὶ παιδικά. Logo a seguir, Ateneu (600b) cita o Fr. 286 Dav. de Íbico.

normalmente considerados espúrios, podendo ser de autoria de outro poeta chamado também Estesícoro, mas atuante no século IV a.C.⁶⁰. Rossi (1983, pp. 23-4) acredita em Ateneu, mas não sustenta sua argumentação para além da alegada autoridade deste. Já Cingano, em “L’opera di Ibico e di Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni” (1990, p. 205), declara que a notícia dos *paidiká* de Estesícoro dada pelo antigo gramático grego “merece descrédito”, uma vez que “nenhum verso do poeta, de tradição indireta [as citações] ou papirácea, contém um tema, um vocábulo ou uma expressão que sustenha a afirmação de Ateneu (...)”.

Ademais, ressalta Cingano, nas outras vezes em que diz ser erótico um poeta, Ateneu cita versos que comprovam sua visão, mas, ao falar de Estesícoro, limita-se a uma frase generalizante e nada cita de sua poesia que a possa corroborar. Assim sendo, conclui o helenista (p. 206), “o aceno a Estesícoro conserva um valor meramente anedótico, e faz pensar em uma provável confusão do autor”. No caso dos poemas eróticos, a explicação pode residir na confusão nada rara nos escritos antigos entre as obras de Estesícoro de Himera e as de Íbico de Régio⁶¹, a segunda voz que ouvimos na Magna Grécia, famosa pelos seus *paidiká*⁶², como prova o epigrama 184 da *Antologia palatina* (IX). Tal confusão, anota Cingano (p. 189), ocorre sobretudo a partir da era helenística, “quando Estesícoro e Íbico há tempos não eram mais cantados nos simpósios e ensinados nas escolas”, e tem duas motivações centrais: a proximidade dialetal, geográfica, cultural e cronológica entre os dois poetas; a “frequente abordagem dos mesmos motivos míticos” (p. 190) em suas obras. Falemos, agora, de Íbico.

3. Íbico

Oriundo de família aristocrática de Régio, colônia jônico-dórica no sul da Itália, Íbico tem sua “vida criativa” datada de meados do século VI a.C., época que deve coincidir, aproximadamente, com sua estada na ilha egéia de Samos, onde desfrutou da proteção da rica tirania local que “dava emprego e encorajamento a poetas e outros

⁶⁰ Ver os fragmentos 277-280 nas edições de Estesícoro mais respeitadas: Page (1962) e Davies (1991).

⁶¹ Ver Campbell (1998, p. xviii; 1ª ed.: 1967), Felsenthal (1980, p. 98), Barron (1984, p. 20). Para Fränkel (1975, p. 283, 1ª ed. orig.: 1951), a confusão é “surpreendente, uma vez que os poemas de Estesícoro soam tão mais antigos que aqueles de Íbico (...)”.

⁶² Ver Bernardini (1990, p. 69).

artistas e artesãos”, sublinha Campbell (1998, p. 305). Antes disso, o poeta teria ainda viajado a Sícion, no continente grego, e teria sido sepultado em sua terra natal⁶³.

De sua obra, composta em linguagem literária marcada por um “verniz do oeste grego”⁶⁴, e bastante influenciada por epicismos, doricismos e – em menor intensidade – eolismos, pouco restou – em geral, pequenos fragmentos que mal nos permitem conjecturar sobre os poemas aos quais pertenceriam. Mas, incrementado de 1922 em diante por descobertas papiráceas que, à semelhança do que se passou com Estesícoro, nos fizeram redescobrir o poeta regino⁶⁵, seu *corpus* deve ter sido significativo, uma vez que em Alexandria o poeta foi editado em sete livros de *mélē* ou “canções”⁶⁶.

A poesia amorosa de Íbico – notadamente os *paidiká* – constitui a parte mais célebre de sua produção, mas a temática mitológica ocupa espaço importante no *corpus* de fragmentos, sendo pelo poeta adaptada, inovada, modificada – como fazia Estesícoro. É possível, pois, que Íbico, ao lidar com a mitologia, tenha composto poemas líricos narrativos à semelhança de seu antecessor no oeste grego, ou que tenha incorporado a matéria mítica aos poemas eróticos – as evidências não permitem decidir.

O problema da categorização de Íbico revela-se quando percorremos seus poemas, a bibliografia sobre a lírica grega e as edições de seus poetas, pois ele ora surge como mélico monódico⁶⁷, ora como citaredo ou mélico coral⁶⁸, ora, ainda, como poeta de duas fases distintas. Essa terceira opção é fruto da tese da divisão para a obra de Íbico, proposta inicialmente por Friedrich G. Schneidewin, em sua edição do poeta *Ibyci Rhagini carminum reliquae* (1833).

Segundo essa tese, teria sido breve a primeira fase da obra de Íbico, dedicada à lírica mítico-narrativa influenciada por Estesícoro, uma produção praticamente perdida para nós. A segunda fase – que lhe deu fama – teria se consolidado quando de sua estada em Samos, sob a influência do convívio com Anacreonte; lá, Íbico passou a

⁶³ Ver Bowra (1961, pp. 241-8), Sisti (1966, pp. 91-102), Podlecki (1984a, p. 164) e MacLachlan (1997, pp. 187-9). A idéia da viagem para Sícion decorre das muitas variantes mitológicas siciônicas de que se vale o poeta. Oportunamente voltarei à tirania de Samos, cujo contexto envolve também Anacreonte.

⁶⁴ Felsenthal (1980, p. 99; cf. 98-124). Ver ainda Campbell (1998, p. 305, 1ª ed.: 1967), Cassio (1997, pp. 204-5) e Hutchinson (2003, pp. 113-5; 228-9).

⁶⁵ Ver Barron (1984, pp. 13-24).

⁶⁶ Campbell (1998, p. 306, 1ª ed.: 1967): “temos [antigas] referências ao primeiro e ao quinto livros”, mas nada sabemos sobre os critérios de edição. Ver também Gerber (1970, p. 207) e Pardini (1991, p. 264).

⁶⁷ Ver a edição comentada de Hutchinson (2003, pp. 230-5).

⁶⁸ Ver Diehl (1925, Fr. 3), Colonna (1963, p. 213, 1ª ed.: 1954), Snell (2001, p. 56, 1ª ed.: 1955), Carey (1989, pp. 564-5), que tomam o poeta por coral. Já Pavese (1972, pp. 240-2), para quem Íbico é um citaredo, defende mesmo para os seus *paidiká*, cantos pederásticos, não a classificação em mélica monódica, mas em “citaródia erótica”, ou seja, em poesia de *performance* solo, cantada com ao som da cítara; o mesmo valeria para os *paidiká* atribuídos a Estesícoro. Em estudo posterior, de 1979 (p. 31), Pavese mantém a exclusão de Íbico – e de Estesícoro – do conjunto de poetas corais arcaicos, considerando-o um citaredo (p. 31).

produzir canções monódicas, eróticas principalmente⁶⁹. Cingano (1990, p. 189) observa que, “considerando a relação entre o patrocinador e a natureza de suas canções, mais do que a Estesícoro, Íbico parece vizinho a Anacreonte e aos poetas tardo-arcaicos Simônides, Píndaro e Baquilides”.

A questão da influência do poeta de Himera sobre o de Régio é nebulosa. Os antigos consideravam Íbico como pupilo de Estesícoro; porém, adverte Podlecki, em *The early Greek poets and their times* (1984a, p. 164), não há entre os fragmentos do regino “a substância de Estesícoro e sua habilidade narrativa”, algo que pode ser “um acidente de preservação, pois há referências de passagem ao tratamento dado por Íbico a uma gama de mitos razoavelmente ampla”, conclui o estudioso.

A tese da divisão – em outros tempos aceita por muitos, como Bowra (1961, p. 241)⁷⁰ – é hoje tratada, no mínimo, com cautela⁷¹, pois à sua problemática rigidez soma-se a excessiva simplificação da obra de Íbico, anota Campbell (1998, p. 306, 1ª ed.: 1967), “uma vez que a mitologia desempenhou um papel também em sua nova poesia”, a erótica, como se verá no Fr. S 151 Dav. ou “Ode a Polícrates”, tido como a ponte entre as duas fases⁷² – idéia descartada por John P. Barron, em “Ibycus” (1984, p. 20), como pura especulação, já que essa canção, que conjuga mito e erotismo e se compõe em estrutura triádica, tem caráter fortemente monódico e “torna claro o fato de que a matéria mitológica (...) pode ter aparecido na poesia pessoal”.

Diga-se, ainda, que seria preciso um *corpus* bem maior do poeta e um maior leque de informações para ser verificada a tese da divisão e atestada ou não sua validade⁷³. De todo modo, sua fragilidade, completa Barron, não implica a exclusão de uma possível produção de Íbico similar à de Estesícoro “em algum período de sua carreira”, possibilidade sustentada, ao menos em parte, pela confusão feita pelos antigos entre as obras de ambos os poetas da Magna Grécia⁷⁴.

Campbell não se posiciona por uma única classificação de Íbico. Em comentário (1998, pp. xviii e 305-8, 1ª ed.: 1967), ele trata o Fr. S 151 Dav. como peça de lírica

⁶⁹ Ver Campbell (1998, pp. xviii e 306, 1ª ed.: 1967) e Gerber (1970, p. 207).

⁷⁰ Igualmente em Smyth (1963, p. 256 e 270-1, 1ª ed.: 1900) e Sisti (1967, pp. 60 e 76), por exemplo.

⁷¹ Para Gerber (1970, pp. 207-8), que não descarta essa tese, é certa a divisão da poesia de Íbico em “duas classes, narrativa e pessoal”. Contrários a essa opinião são Hutchinson (2003, p. 234) e Cavallini (2004, pp. 345-6); o primeiro diz: “não se deve dividir os poemas de Íbico em dois grupos separados, ou supor uma alteração radical na natureza de sua poesia”.

⁷² Ver, por exemplo, Sisti (1967, p. 76), que é favorável a essa idéia. Ao longo do estudo do fragmento, voltarei a ela e tratarei da argumentação que lhe é contrária.

⁷³ Ver MacLachlan (1997, pp. 190-1).

⁷⁴ Bowra (1961, p. 242) não duvida dessa possibilidade.

coral e fala de dois tipos de produção poética de Íbico não necessariamente separados no tempo. Já em “Monody” (1990, pp. 202-1, 1ª ed.: 1985), capítulo escrito para uma história da literatura grega, ele insere o poeta entre os monódicos Safo, Alceu e Anacreonte⁷⁵, embora diga, curiosamente: “Não é certo que Íbico tenha escrito canções monódicas” (p. 214). Por fim, em sua edição bilíngüe (1991), Campbell coloca Íbico entre outros poetas corais.

Outro helenista, Gordon M. Kirkwood, em *Early Greek monody* (1974), exclui Íbico de seu estudo em que, a despeito do título, inclui o iâmbico e elegíaco Arquíloco ao lado dos predominantemente monódicos Safo, Alceu e Anacreonte⁷⁶. Mas em nota à divisão da métrica em coral e monódica, Kirkwood (p. 212, n. 19) afirma: “Íbico é regularmente classificado como um poeta coral, mas Richmond Lattimore (Chicago, 1960) sustenta que os fragmentos de poesia amorosa são cantos monódicos, e eu não tenho evidência específica para contradizer essa opinião”. Lattimore se refere aos fragmentos 286 e 287 Dav.; antes de traduzi-los, ele declara sobre Íbico, em *Greek lyrics* (1960, p. 37): “Ele também, penso eu, escreveu lírica monódica (...)”.

Tudo somado, o que se percebe é que tanto Campbell quanto Lattimore, além de outros helenistas, reconhecem as duas modalidades métricas na obra de Íbico, e frisam que seus fragmentos amorosos soam mais como monódicos do que como corais⁷⁷.

Retomando a classificação de Íbico como coral, Davies (1988, p. 53) ressalta que não há “autoridade antiga” que a sustente, pois os antigos não definem Íbico “como poeta coral” e seu nome, ao contrário de *Stēsíkhōros*, não sugere “esse tipo de *performance*”. Novamente, a visão de Íbico como poeta coral pode ser uma inferência decorrente, argumenta Davies, da confusão feita pelos antigos – e também pelos modernos – entre Íbico e Estesícoro, cujo exemplo mais conhecido é o da problemática atribuição da autoria ao poema lírico narrativo *Jogos fúnebres de Pélias* – ora inserido no *corpus* de Estesícoro, ora no de Íbico⁷⁸. E o helenista observa:

⁷⁵ Segal (1998, p. 10) e MacLachlan (1997, p. 187) fazem o mesmo, embora MacLachlan nomeie tal poesia não como “monódica”, mas “pessoal”.

⁷⁶ Em resenha ao livro, Russo (1974, p. 710) critica essa escolha, dizendo: “O que Kirkwood escolheu estudar são, na verdade, as principais personalidades da poesia grega arcaica, e não há, realmente, maneira alguma de defender essa escolha em termos de categorias formais”.

⁷⁷ Ver Russo (1974, p. 710).

⁷⁸ Simônides, no Fr. 564 P, o atribui a Estesícoro; a fonte desse fragmento, Ateneu (IV. 172de), expressa a dúvida quanto ao autor do poema, Estesícoro ou Íbico. Ver Campbell (1998, p. 254, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 208) e Cingano (1990, pp. 190 e 196-208).

“Os dois têm numerosas características em comum (incluindo a estrutura triádica): é provável que o modo de *performance* tenha sido o mesmo para os dois. Mas tendo em vista nosso novo conhecimento de Estesícoro, nossas percepções acerca do caráter desse modo devem mudar”.

Para Davies (p. 54), nada há na produção conhecida de Íbico que impeça sua consideração como poeta monódico; ao contrário, tudo apontaria nesse sentido, mesmo a “Ode a Polícrates”, peça simposiástica “deliberadamente calculada para nos lembrar das narrativas heróicas de estilo épico”, e cuja estrutura triádica não implica, necessariamente, o canto coral⁷⁹. Quase ao final de seu artigo, Davies (p. 61) recusa a divisão categórica e estanque entre poetas corais e monódicos e declara: “(...) embora se supusesse costumeiramente que os dois poetas, Estesícoro e Íbico, teriam se restringido, com menos versatilidade, a uma subdivisão da lírica, esta subdivisão, com base em todas as evidências, agora se revela como a monódica, e não a coral”.

Não é certo, todavia, como já se disse aqui para Estesícoro, que possamos rejeitar a possibilidade de que esse poeta ou Íbico tenham composto canções corais. No caso de Íbico, há indicações de que teria praticado o epinício, a canção comemorativa em honra do atleta vencedor nos jogos – cuja *performance* é, para uns, monódica, para outros, coral⁸⁰ –, e o ditirambo, inequivocamente um subgênero da mélica coral⁸¹.

Por tudo o que aqui se viu, pode-se concluir que a questão da categorização das obras de Álcman, Estesícoro e Íbico mostra como é, de fato, moderna e artificial a divisão da mélica em duas modalidades genéricas, monódica e coral. Mas para o processo necessário de revisão das classificações tradicionais, Cingano (1990, p. 209) impõe cautela ao identificar um novo problema: “a tendência de transformar o *corpus* inteiro da lírica magno-grega e tardo-arcaica num sistema de gêneros rigidamente monódico (...)” – tendência esta impulsionada pela onda de estudos do simpósio e de sua valorização –, com a “óbvia exclusão”, acrescenta o helenista, “de peãs, ditirambos, partênios e qualquer outro gênero incontrovertivelmente coral”.

A cautela é válida. O desafio para o estudioso da lírica, que trabalha com poucos dados seguros, definitivos, e muitas hipóteses e especulações, é de conseguir sair de uma armadilha sem cair em outra, transitando por entre os fragmentos de canções com a mente mais atenta para concepções rígidas e disposta a percorrer novos e distintos caminhos. Afinal, sua matéria é das mais delicadas que se pode tocar.

⁷⁹ Voltarei a esse assunto no quarto capítulo da tese.

⁸⁰ Para essa polêmica, ver Lefkowitz (1963, pp. 177-253; 1988, pp. 1-11; 1995, pp. 139-50), Van Groningen (1958, p. 186), Heath (1988, pp. 180-95), Carey (1989, pp. 545-65), Bremer (1990, pp. 41-58), Bernardini (1990, pp. 91-3) e D’Alessio (1994, pp. 117-39). No *corpus* deste trabalho, não há nenhum epinício.

⁸¹ Ver Barron (1984, pp. 13-24), Bernardini (1990, p. 70) e Cingano (1990, pp. 215-8).

II. Alceu e Anacreonte: dois poetas e duas obras nas redes de seus rótulos

Para o estudo de Alceu e Anacreonte, o problema que cabe aqui comentar diz respeito à forte presença da 1ª pessoa do singular em seus fragmentos e à relação poeta-*persona* que, do século XIX em diante, se tornou um dos principais centros das atenções no estudo da lírica arcaica⁸². Parte da crítica moderna, sobretudo aquela de perspectiva romântica – que, tomando “a criação literária e a prática de vida do autor como uma unidade”, diz Wolfgang Rösler (1985, p. 137), em “Persona reale o persona poetica?”, busca relacionar “uma à outra por meio da biografia” –, leu o emprego freqüente do “eu” na lírica de modo marcadamente biografista⁸³, como já se fazia na Antigüidade.

Essa atitude biografista, no caso da crítica antiga, explica-se pelo grande interesse pela figura dos poetas por trás dos poemas, o que, por sua vez, acabou por transformar os críticos em “poetas da ficção biográfica”, afirma Diskin Clay, em “The theory of the literary *persona* in Antiquity” (1998, p. 10). Lembra esse helenista: entre “os críticos gregos, a separação do poeta de sua *persona* chegou tarde e com enorme dificuldade” (p. 16); Catulo (século I a.C.) foi o primeiro poeta antigo “a protestar que ele não podia ser lido em seu livro e a dissociar-se de sua poesia [*Poema 16*]”, embora, para Clay, ao dramatizar o problema em versos, ele remove “a base de seu argumento”. E tal perspectiva se intensifica quando se trata da mélica monódica, cuja origem pré-literária decerto remonta às canções populares – um “atributo quase universal de sociedades tradicionais”⁸⁴ –, em que prevalecem a temática dos sentimentos e costumes humanos e a 1ª pessoa do singular – às vezes, nomeada com o nome do próprio poeta.

⁸² Ver Slings (1990, pp. 1-30) e Gerber (1997a, pp. 6-8).

⁸³ Gerber (1997a, p. 7) diz: “Foi outrora moda tratar a maioria [das declarações] como autobiográfica e, conseqüentemente, criar a partir delas um perfil elaborado da vida do poeta, seu caráter e sua resposta aos eventos contemporâneos. Este, na verdade, não é um fenômeno moderno, mas remonta aos próprios gregos, sobretudo os compiladores de *vitae*, e aos escoliastas”. Sobre a postura dos críticos antigos, ver ainda Lefkowitz (1978, pp. 459-69; 1981) e Clay (1998, pp. 9-40).

⁸⁴ Bowie (1984, p. 3). O ato de cantar acompanha o homem como manifestação espontânea; diz Robb (1994, p. 257): “Canções de trabalho, canções de casamento, cantos fúnebres, cantigas eróticas de esperançosa sedução (ou vituperação desapontada), os lugares-comuns da iniciação de uma geração mais velha para a mais nova – tudo isso é provavelmente tão velho, ou quase, quanto a total aquisição da fala por nossa espécie”. Ver Dover (1964, p. 199) e, sobre as origens da lírica grega, também Lesky (1995, pp. 133-4, 1ª ed.: 1957), que comenta as formas pré-literárias do gênero manifestadas na vida cotidiana: os cantos de culto aos deuses; os cantos de lamento ou de celebração nos “momentos culminantes da vida e da morte”; o “canto que acompanha o trabalho” nos teares, na colheita das uvas. Bremer (1990, p. 42) observa que esses cantos eram motivados pelo “ritmo da vida” e pelo “calendário religioso de uma dada comunidade” envolvida na sua *performance* enquanto audiência, participante ativa e patrocinadora. Isso se nota na épica homérica, afirma Dalby (1998, p. 204), em que boa parte da “música retratada na *Iliada* e na *Odisséia* pode ser relacionada aos gêneros líricos da poesia grega arcaica que nos são conhecidos”.

Assim sendo, ao tomarmos para estudo poetas monódicos, como Alceu e Anacreonte, é preciso, para chegar às suas obras, enfrentar a grande sombra que a elas fazem suas próprias figuras. À semelhança do que se passa com Safo, mas em menor intensidade, o caso desses dois poetas – Alceu, o reacionário, e Anacreonte, o *bon vivant* – representa uma situação nada incomum no mundo dos estudos literários: aquela em que o poeta – sua personalidade e sua biografia – é confundido com a *persona* de seus textos, tornando-se maior, ou quase, que estes.

Antes de ir aos fragmentos de Alceu e Anacreonte, faz-se, pois, necessária a discussão da problemática relação poeta-*persona* na abordagem crítica de seus versos.

1. Alceu

Filho de uma família aristocrática da próspera Mitilene, na ilha de Lesbos – cuja fama pelo cultivo da poesia liga-se decerto a uma rica “tradição poética eólica, nativa”, que gerou Terpandro e Árion nos séculos VIII-VII a.C.⁸⁵ –, Alceu teria nascido em torno de 630 a.C., e, como Arquíloco, Tirteu e muitos outros, foi poeta e guerreiro. Sua datação o torna contemporâneo de Safo, com quem compõe os dois grandes nomes da lírica lésbio-eólica da Grécia antiga e dos quais temos um conjunto da obra significativo, embora fragmentário.

Não sabemos se Alceu teve algum tipo de relacionamento ou contato com a poeta⁸⁶, mas, como ela, compôs sobretudo mélica monódica de métrica tradicional eólica em dialeto local, o lésbio-eólico - “plausivelmente um produto da influência do dialeto jônico sobre um dialeto ‘proto-Tessálio’ (...)”⁸⁷. Vale lembrar que da Tessália e da Beócia, no continente grego, partiram as principais ondas de imigração para a ilha lésbia e a costa norte da Ásia Menor no final da era do Bronze (c. 2600-1000 a.C.)⁸⁸.

Nada fácil é chegar a uma estimativa da produção poética de Alceu, uma vez que a maioria absoluta de seus fragmentos – nenhum deles completo –, conservados em fontes papiráceas dos séculos I e II d.C., estão em condições precárias, em maior ou

⁸⁵ Ver Bowie (1984, p. 2).

⁸⁶ O Fr. 384 Voigt, preservado em Heféstion (14. 4), muitas vezes citado para comprovar tal contato, é problemático. Eis seu único verso: ⊗ Ἰόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδες ἄπφοι [*ápphoi*] (⊗ “*Ó sacra* [Safo?] *de violácea guirlanda, de sorriso-mel...*”). Para outra tradução, cf. Campos (1998, p. 173). A leitura de *ápphoi* é o problema, e a emenda mais comum é *Sápphoi*. Ver edições de Alceu (Voigt e LP), da fonte, Consbruch (1971, p. 45), e estudo de MacLachlan (1997, p. 137), que não crê nessa emenda.

⁸⁷ Ver Bowie (1984, p. 5).

⁸⁸ Ver Murray (1993, pp. 102-23).

menor grau. Ademais, não há certeza quanto ao número de livros de sua edição em Alexandria – talvez dez –, cujos critérios de organização ignoramos⁸⁹. Segundo Antonietta Porro, em *Vetera Alcaica* (1994, pp. 3-4), um dos poucos dados nos *testimonia* sobre a edição do poeta é que tanto Aristófanes de Bizâncio, quanto o seu sucessor, Aristarco, foram seus editores na Biblioteca de Alexandria.

Alguns traços gerais da poesia de Alceu se revelam no seu precário *corpus*. Tudo indica que seus interesses cobriam um amplo leque de temas: política, deuses, amor, amizade, vinho, mito, reflexão moral e filosófica. Além disso, observa Kirkwood (1974, p. 62), percebe-se nos fragmentos uma “variedade substancial de forma” e um forte imediatismo que coloca a poesia de Alceu em diálogo permanente com o presente⁹⁰. Não deve ser à toa, portanto, que os *testimonia* mostram o poeta como influência importante para seus sucessores, entre os quais Horácio se destaca em Roma; para ele, Alceu foi um dos modelos mais importantes⁹¹.

É notório o profundo envolvimento do poeta com a política de Mitilene, em processo de transformação desde a primeira metade do século VII a.C., quando, em meio às turbulências sociais, entrou em colapso a monarquia dos Pentílicas⁹², há tempos no poder, e a essa queda se seguiram tiranias – processo este típico do mundo político arcaico vivenciado em numerosas localidades da Grécia. A voz que ouvimos na *persona* poética de Alceu foi a voz da “nobreza lésbia”, ressalta Anne P. Burnett, em *Three archaic poets* (1983, p. 107), lutando para reavivar um passado aristocrático idealizado e inadequado à *pólis*, à nova sociedade e às suas novas demandas.

Nos chamados “poemas políticos” de Alceu⁹³, destaca-se a figura do tirano Pítaco, que traz consigo uma das questões mais espinhosas da biografia do poeta: a relação entre Alceu e o tirano que integrará, mais tarde, a lista dos sete sábios gregos. Nenhum dos três breves e lacunares fragmentos de Alceu que integram o *corpus* desta tese é político, e em nenhum deles está presente Pítaco. Tão forte é, no entanto, sua imagem na obra do poeta que é impossível passar por ela sem, no mínimo, comentá-la,

⁸⁹ Ver Pardini (1991, pp. 257-84), Porro (1994, p. 5), Lesky (1995, p. 162) e MacLachlan (1997, p. 140), para os quais o critério de organização dos livros não teria sido o métrico, como no caso de Safo. MacLachlan defende o do tipo de canção como possível critério. Porro e Lesky preferem pensar num critério temático para a distribuição dos poemas.

⁹⁰ Ver MacLachlan (1997, p. 137).

⁹¹ Ver Martin (1972, pp. 112-25), Podlecki (1984a, p. 81), Campbell (1990, pp. 211) e MacLachlan (1997, p. 140).

⁹² Essa linhagem soberana em Lesbos dizia descender de Agamêmnon, filho de Atreu, rei de Argos e chefe da expedição contra Tróia. Isso porque Pentilo, fundador do assentamento grego na ilha, era dado por filho de Orestes, este filho do Atrida. Ver Jeffery (1978, p. 237) e Boardman (1999, p. 85).

⁹³ Ver Page (2001, pp. 149-243).

como mostram todos os estudos sobre Alceu. Para muitos, como Bowra (1961, p. 135), a “poesia de Alceu é, em grande medida, um reflexo imediato de uma vida devotada à ação, especialmente à política e à guerra civil”; e é na sua “resposta imediata e poderosa aos eventos” que reside a “força dessa poesia de ação” (p. 157), completa o helenista.

Os detalhes são obscuros e complicados, mas a relação Alceu-Pítaco é assim usualmente resumida a partir dos fragmentos do poeta e dos *testimonia* acerca dos dois personagens. Em dado momento das convulsões políticas internas e da sucessão de regimes tirânicos pós-queda dos Pentílidás, Pítaco aliou-se a dois irmãos do jovem Alceu para depor um dos tiranos então no poder, Mégacles. Quando adulto, Alceu se uniu ao grupo de Pítaco que substituiu um outro tirano, Melancro (c. 612/09 a.C.), por um de seus membros, Mírsilo, com quem o próprio Pítaco passou a dividir o comando de Mitilene até 597 a.C., data aproximada da morte, natural ou não, de Mírsilo. Pítaco, em seguida, torna-se o *aisumnéētēs* (αἰσυνήτης), o governante escolhido de Mitilene por um tempo limitado (595-85 a.C.), enquanto Alceu, rompido com ele, parte com seus aliados para o primeiro de dois exílios - este nalésbia Pirra. O poeta-guerreiro parece ter retornado a Mitilene na tentativa de depor Pítaco; com o fracasso da empreitada, vê-se forçado a um segundo exílio, talvez na Lída ou em Pirra novamente. Por fim, Alceu retorna a Lesbos e é perdoado por Pítaco, que vem a morrer, assim como, provavelmente, o poeta em cerca de 570 a.C.⁹⁴.

O retrato antigo de Alceu, assim como o moderno, está estreitamente relacionado a esse quadro político, e depende sobretudo dos versos do poeta e dos *testimonia* sobre sua biografia – estes construídos de maneira questionável do ponto de vista da historicidade, pois estão embasados, como é usual na tradição antiga, numa leitura biografista das canções políticas de Alceu. Tal retrato é, pois, bastante problemático, e não apenas pela sua base literária, mas porque, naquelas canções – segundo Estrabão (séculos I a.C.-I d.C.), “as chamadas *stasiōtiká de Alceu*” (XIII, II, 3)⁹⁵ –, a voz poética fala de Pítaco com notável ódio e vale-se constantemente da invectiva para atacá-lo. Mas o tirano nunca é por nós ouvido, uma vez que ele é o objeto dos comentários de Alceu e de outros antigos, jamais o sujeito.

⁹⁴ Para essa síntese: Page (2001, pp. 151-97, 1ª ed.: 1955). Ver ainda Di Benedetto (1955, pp. 97-118), Lesky (1995, p. 158-61, 1ª ed.: 1957), Bowra (1961, pp. 135-6), Podlecki (1984a, pp. 62-5). O(s) exílio(s) do poeta está(ão) indicado(s) em pelo menos dois de seus fragmentos (69 e 130b Voigt): ver Carratelli (1943, pp. 13-21) e Page (pp. 197-209).

⁹⁵ τὰ στασιωτικὰ καλούμενα τοῦ Ἀλκαίου. Texto grego: Jones (1989). Ver Pardini (1991, pp. 267-8).

Qual é, afinal, o retrato de Alceu? Aquele que as *stasiōtiká* consolidaram: “revolucionário” na idealização de antigos e modernos, “reacionário” na imagem que vem sendo relativizada pela conclusão de que Alceu não foi um herói da resistência, mas um revolucionário às avessas, um anti-revolucionário, afirma Burnett (1983, p. 116), em luta para garantir a manutenção do *status quo* e dos privilégios de sua classe, a aristocracia⁹⁶. Hubert Martin Jr. declara, em *Alcaeus* (1972, p. 20): “Alceu, sectário e reacionário que é, parece, não obstante, ao menos vagamente ciente de que o seu mundo não é mais o mesmo, que mudanças sociais e econômicas ocorreram”; seu “ódio sectário”, continua Martin, “pode razoavelmente ser atribuído ao orgulho aristocrático e ao fracasso político” (p. 37).

É, portanto, para impedir mudanças em curso na Mitilene de seu tempo que a voz poética de Alceu se manifesta em 1ª pessoa do singular – recurso que vivifica as declarações dos seus textos⁹⁷. Assim, as suas *stasiōtiká* “mostram como a velha têmpera heróica”, diz Bowra (1961, p. 137), que conhecemos da épica homérica, “tinha sido assimilada num mundo aristocrático sem perder suas principais características”. E, como declara Podlecki, em “Three Greek warrior-poets” (1969, p. 76), Alceu “escreve qual aristocrata que não abrirá mão de nada, nem mesmo da violenta revolução armada, para assegurar que o poder político esteja fixado em membros de seu próprio grupo social”. Em passagem de outro estudo, Podlecki (1984a, p. 74) arremata: “Está claro que Alceu e seus amigos colocavam em alta conta seus direitos hereditários e os privilégios que eles sentiam como um direito que lhes era devido por sua real ou imaginada elevada condição”.

A revisão da imagem do poeta implica a reconsideração de Pítaco e do que dele se pensava, pois os contornos que os versos de Alceu imprimem ao autocrata são produzidos pelo discurso passional e sectário da voz poética. Em testemunhos que se encontram, por exemplo, em Estrabão (XIII, II, 3) e na *Vida dos filósofos eminentes* (I, 74-76), de Diógenes Laércio (século III d.C.), Pítaco é elogiado pela maneira como conduziu Mitilene à paz interna e externa, administrando as mudanças que se impunham pela nova realidade econômica e social da *pólis* e restabelecendo a ordem convulsionada pelas sucessivas tiranias de *c.* 650 a.C. em diante⁹⁸. Podlecki (1984a, p. 71) ressalta, com base nos referidos *testimonia*, que, ao contrário de Sólon (séculos VII-VI a.C.) –

⁹⁶ Ver Page (2001, p. 177, 1ª ed.: 1955), Lesky (1995, p. 157-8, 1ª ed.: 1957), Bowra (1961, pp. 136-7).

⁹⁷ Ver MacLachlan (1997, p. 139).

⁹⁸ Podlecki (1984a, p. 71) ressalta que Pítaco não foi um reformador, como Sólon, por exemplo, mas um moralizador, revisor e adaptador das leis existentes, mas ignoradas, em Mitilene.

célebre *nomothētēs* (νομοθέτης, “legislador”) e arconte de Atenas –, Pítaco não surge como um reformador, mas, sim, um moralizador, revisor e adaptador das leis existentes, porém ignoradas, em Mitilene. Merece atenção o fato de que a amarga e dura luta de Alceu contra as mudanças e esse *aisumnētēs* lésbio em nada, ou quase nada, resultou.

Veja-se um dos ataques a Pítaco no Fr. 71 Voigt (vv. 3-13), de Alceu⁹⁹:

| | | |
|---|-----|---|
| ἀθύρει πεδέχων συμποσίω.[| ... | <i>toca, partilhando o banquete ...[</i> |
| βάρμος, φιλώνων πεδ' ἄλεμ[άτων | | <i>a lira, junto a fanfarrões vaz[ios</i> |
| εὐωχήμενος αὐτοισιν ἔπα[| 5 | <i>banqueteando-se, a eles ...[</i> |
| κῆνος δὲ παώθεις Ἀτρεΐδα[ν].[| | <i>mas que ele seja [Pítaco?] por boda parente dos Atrida[s] ...[</i> |
| δαπτέτω πόλιν ὡς καὶ πεδὰ Μυρσί[λ]ω[| | <i>devore a cidade como também junto a Mírsi[[]o[...</i> |
| θαῖς κ' ἄμμε βόλλητ' Ἄρευσ ἐπιτ.ύχε..[| | <i>até que a nós queira Ares ...[</i> |
| τρόπην· ἐκ δὲ χόλω τῶδε λαθοίμεθ..[| 9 | <i>virar; e que esta cólera pudéssemos esquece[r ...</i> |
| χαλάσσομεν δὲ τὰς θυμοβόρω λύαα | | <i>e que relaxemos da luta devora-coração</i> |
| ἐμφύλω τε μάχας, τάν τις Ὀλυμπίων | | <i>e da guerra civil, que um dos Olímpios</i> |
| ἔνωρσε, δᾶμον μὲν εἰς ἀνάταν ἄγων | | <i>levantou, o povo à ruína levando,</i> |
| Φιττάκω[ν] δὲ δίδοις κῦδος ἐπήρ[α]τον. 13 | | <i>mas a Pítac<o> dando glória deleitável.</i> |

Aqui, a *persona* sarcasticamente fala dos tiranos Pítaco e Mírsilo, estabelecidos no comando de Mitilene. O banquete de fanfarrões, o governante que devora seu povo, a ligação por núpcias com a casa dos Atridas, ou seja, dos Pentílidias, deposta do poder por uma aliança composta por Alceu e pelos dois tiranos nos versos acima citados – tudo isso compõe a atmosfera de invectiva na 1ª pessoa do singular que se inclui num grupo claramente oposto a Pítaco, Mírsilo e seus aliados (vv. 8-11).

Em outro ataque a Pítaco, ficam claros o sectarismo e a postura parcial de uma voz que é poética e que se apresenta politicamente comprometida. Refiro-me à acusação de que o tirano era de baixa extração social, *kakopatridēs* (κακοπατρίδης, “de ignóbil nascença”), diz o Fr. 348 Voigt de Alceu, citado na *Política* (1285a, 35ss.), de Aristóteles (século IV a.C.)¹⁰⁰. Para os estudiosos, o conteúdo da vituperação não merece crédito do ponto de vista de sua historicidade, pois, se o tirano havia sido aliado dos irmãos de Alceu e do próprio poeta, Pítaco seria, como estes, aristocrata, logo, membro de uma associação aristocrática fechada, a *hetairía* (ἑταιρία), um “grupo de amigos, de companheiros” unidos pela amizade e pela guerra, a profissão hereditária¹⁰¹.

⁹⁹ Fonte do fragmento: *POx* 1234 (século II d.C.). Ver Page (2001, pp. 235-40, 1ª ed.: 1955). Tradução minha.

¹⁰⁰ Possivelmente o mesmo adjetivo ocorre nos fragmentos 67, 75 e 106 Voigt.

¹⁰¹ Ver Di Benedetto (1955, pp. 97-118), Page (2001, pp. 169-79, 1ª ed.: 1955), Burnett (1983, p. 123).

Assim, o Pítaco que aparece nos fragmentos de Alceu é um personagem, e a 1ª pessoa do singular, a *persona* do poeta – engajada, sim, numa causa historicamente fundamentada no contexto da vida política de Mitilene, mas construída literariamente. Gerber, em “General introduction” (1997a, pp. 7-8), observa que uma questão que se coloca quando tratamos da 1ª pessoa do singular na lírica é

“a questão da extensão em que o ‘Eu’ na poesia lírica é simplesmente representativo de visões sustentadas pela audiência é uma declaração altamente pessoal que pode, na verdade, ser posta em oposição à visão de ao menos parte dos membros de uma audiência, ou está representando um papel fictício. Essas abordagens não são mutuamente excludentes, em parte porque gênero e ocasião podem ser elementos significativos. (...) Também faz diferença se o poeta está meramente entretendo sua platéia ou está exortando os seus ouvintes rumo a uma dada direção de ação ou perspectiva. A interpretação do ‘Eu’, porém, é dificultada constantemente pela falta de contexto e pela natureza fragmentária do que sobreviveu”.

O que precisa ser enfatizado é que a 1ª pessoa do singular dos fragmentos líricos deve ser considerada com muita cautela, sem o mecanicismo fácil do biografismo, ou seja, do estabelecimento da relação direta *persona*-poeta. Não se trata de negar peremptoriamente que na lírica antiga, bem como na moderna, possa haver relação entre a figura histórica do poeta e a figura literária da 1ª pessoa do singular de suas composições. Em certos textos, como as canções políticas de Alceu, os elementos de correspondência entre as duas figuras são inegáveis; mesmo assim, a voz poética é sempre da *persona*, cujas palavras não podem ser tomadas por documento histórico.

Sabemos que as disputas políticas de Alceu com Pítaco marcaram os seus cantos. O problema em se tratando do estudo destes é o automatismo explicativo que ignora ou minimiza a existência de um filtro que medeia, inevitavelmente, a relação entre o poeta e sua *persona*: a forma – a linguagem, o metro, a construção sintática, a estruturação das imagens e assim por diante. A experiência pessoal, ao ser plasmada em versos, teve de ser filtrada, pensada, racionalizada; logo, já não é mais em tais versos uma experiência histórico-biográfica relatada, mas a representação desta¹⁰².

Tudo somado, o fato é que há divergências entre a imagem de Pítaco na mélica de Alceu, nos versos que sua *persona* claramente partidária nos canta, e aquela que emerge dos referidos *testimonia*. E esse fato, por sua vez, faz com que o autocrata não mais seja visto apenas como “um Franco ou Mussolini”, diz Burnett (1983, p. 116), mas também como o contrário dessas imagens, como “um homem sábio e moderado” a atuar na Lesbos arcaica “em defesa das mudanças e dos anseios” de seu tempo presente.

¹⁰² Ver Johnson (1982, p. 33).

O envolvimento de Alceu com a sua própria classe e a política local faz-nos pensar, para o contexto e a audiência da *performance* das canções monódicas, o simpósio e, nele, a *hetairía* e os familiares. A essa platéia o poeta podia, com seus versos, repisar os valores aristocráticos idealizados e alimentar tanto o ressentimento para com seu grande inimigo e defensor das mudanças na *pólis*, quanto a dissensão interna da aristocracia. Gentili (1990a, p. 42, 1ª ed. orig.: 1985), afirma:

“A poesia de Alceu, nascida da e para a ação e destinada a uma audiência restrita por uma associação aristocrática, carrega a marca inconfundível da participação ativa, direta e imediata nos eventos que a inspiraram. Ela reflete a vida tumultuosa de uma associação política arcaica (*hetairía*) comprometida com o papel de um combatente no encontro conflituoso entre facções. A poesia, em meio a esse quadro, torna-se uma arma indispensável na luta política e uma expressão de alegria ou pesar que inspira o resultado dos embates”.

À *hetairía*, porém, não eram destinadas apenas as composições políticas. Canções conviviais em torno do vinho integravam o cardápio do entretenimento no simpósio em que esse grupo devia se configurar também como o “grupo que bebe”, pois o partilhar das convicções políticas e dos prazeres do vinho servia como motivo de unidade e reforço da aliança entre os *hetaĩroi* (ἑταῖροι, “companheiros de classe, de armas, de política”¹⁰³) do círculo de Alceu, marcando a lealdade que os ligava¹⁰⁴.

Quando se fala em Alceu, fala-se em política, Pítaco e *hetairía*, que parece ter sido a sua audiência principal. Segundo Bonnie MacLachlan, em “Personal poetry” (1997, p. 137), há uma argumentação, forte atualmente, de que, “sem sua *hetairia*, não poderia ter existido um poeta lírico chamado Alceu”. Mas certos fragmentos de canções indicam outras audiências possíveis que não podemos precisar, as quais incluíam a *hetairía*, mas iam além dela. É o caso do Fr. 10 Voigt, anteriormente citado¹⁰⁵.

Menciono, aqui, três grupos dessas canções que se destacam na obra do poeta. Um primeiro grupo é o das canções de temática mítica¹⁰⁶, e são vários os seus fragmentos. Reproduzo um deles, o 44 Voigt (vv. 4-8), que parece trazer a súplica de Tétis, deusa mãe de Aquiles, a Zeus, a pedido do herói insultado por Agamêmnon¹⁰⁷:

¹⁰³ Ver Snell (1961, p. 30).

¹⁰⁴ Ver Burnett (1983, p. 136). Podlecki (1984a, p. 75) observa que, dentre os privilégios de classe defendidos por Alceu, “talvez o mais significativo fosse o intangível sentido de pertinência a um grupo de indivíduos de mesmo pensamento, com interesses e um código comuns, o companheirismo produzido por passatempos compartilhados. Era uma vida prazerosa, festiva e até luxuosa, como mostram as abundantes referências ao beber e ao festejar indicam”.

¹⁰⁵ Ver capítulo 1 (p. 30).

¹⁰⁶ Ver Page (2001, pp. 273-90, 1ª ed.: 1955).

¹⁰⁷ A fonte do fragmento é o POx 1233 (século II d.C.). Para a súplica, ver *Iliada* (I, 495-532); para o texto de Alceu, ver ainda Fowler (1987, p. 37).

| | | |
|---|-----|---|
| μ[.]ρ[.....]νι κάκω περρ[| | ... [... (?) ...]... mal ...[|
| μάτε[ρ.....]άσδων ἐκάλη να[| 6 | a mã[e (?) ...]... chamou ...[|
| νύμφ[αν ἐν]αλίαν ἃ δὲ γόνων [ἀψαμένα Δίος | | das ninfas do m]ar; e ela, os joelhos [de Zeus agarrando, |
| ικέτευ[.....]τω τέκεος μᾶνιν[| 8 ⊗ | suplica(?)[.....]...do filho a ira [... |

Num segundo grupo estão os hinos aos deuses, um conjunto particularmente importante para esta tese, uma vez que um dos três fragmentos de Alceu a serem estudados, o lacunar Fr. 41 Voigt, é possivelmente um hino a Afrodite, como veremos no quinto capítulo, em que deverá ser considerada a situação e o modo de *performance* dos hinos do poeta – provavelmente coral, e não monódica.

Finalmente, o terceiro grupo é formado por canções conviviais em torno do vinho e da celebração simposiástica, tratada por Alceu “com a mesma energética atenção com que ele trata a política”, anota Bowra (1961, p. 157)¹⁰⁸. Nesse conjunto, um dos fragmentos desse grupo mais famosos de Alceu é o 346 Voigt, em Ateneu (X. 430d)¹⁰⁹:

| | |
|---|--|
| ⊗ Πώνωμεν· τί τὰ λύχν' ὀμμένομεν; δάκτυλος ἀμέρα· | <i>Bebamos. Esperar as lâmpadas, por quê?</i> |
| 2 κὰδ δ' ἄερρε κυλίχναϊς μεγάλαϊς, αἴττα, ποκίλαις· | <i>É breve o dia. Traze-nos, amor,</i> |
| οἶνον γὰρ Σεμέλας καὶ Δίος υἱός λαθικάδεα | <i>as grandes taças multicores. Quando o filho</i> |
| ἀνθρώποισι νῆδωκ'. ἔγχεε κέρναις ἕνα καὶ δύο· | <i>de Zeus e Sêmele nos deu o vinho,</i> |
| πλήλαις κακ κεφάλαις, <ἃ> δ' ἀτέρα τὰν ἀτέρα κύλιξ | <i>fê-lo para esquecermos nossas penas.</i> |
| 6 ὠθήτω | <i>Põe duas partes de água, uma de vinho:</i> <i>Encham-se as taças até à beira,</i> <i>e sem demora siga-se uma taça a outra.</i> |

Canções como essa, sublinha Bowra, guardam “um ar de espontaneidade e quase de extemporaneidade” e nos trazem reflexões filosóficas do poeta e máximas sobre o vinho, a vida e a natureza humana. Vale ressaltar que os versos citados são os primeiros em que claramente se associam o vinho e o tema do *carpe diem*, tão caro aos latinos¹¹⁰.

A tradição antiga, observa Page (2001, p. 294), em especial a conservada nos testemunhos romanos – como o de Horácio (*Odes* I, 32, 3-11) –, atribui ainda a Alceu canções amatórias a seus companheiros, integradas ao leque de possibilidades poéticas para a *performance* no simpósio da *hetairía*. Para Burnett (1983, p. 136), “os amores que, como a lealdade, eram compartilhados, representavam uma outra e espontânea unidade que derivava do sangue comum”. E mais: “A canção de amor destinada a elogiar um preferido deve ter sido um elemento comum dos banquetes lésbicos (...)”.

¹⁰⁸ Ver Page (2001, pp. 299-310).

¹⁰⁹ Tradução de Ramos (1964, p. 58). Ver traduções de Achcar (1994, p. 71, n. 40) e Campos (1998, p. 176).

¹¹⁰ Ver estudo de Achcar (1994, capítulo 3, especialmente pp. 70-3).

Essa temática é a que mais de perto interessa para esta tese, pois nela se inserem dois dos três fragmentos de Alceu pertencentes ao seu *corpus* – 296(b) e 380 Voigt. O grande problema para o estudo destes, além da precariedade material, é o fato de que poucos vestígios da poesia erótico-amorosa de Alceu restaram. Burnett anota: “não há quase nada nos fragmentos remanescentes da obra do poeta que pareça vir de uma simples lírica amorosa em 1ª pessoa”. Outro helenista, Kirkwood (1974, p. 65), afirma: “Embora Alceu aparentemente tenha tido uma reputação como poeta do amor, incluindo o amor por meninos, há notadamente pouca evidência disso nos fragmentos”. Infelizmente, no que restou da métrica do poeta de Lesbos prevalece o “fervor revolucionário, e não amatório”, completa MacLachlan (1997, p. 144).

Por fim, destaca-se em Alceu uma sensibilidade à natureza trabalhada em algumas de suas canções e muito presente nos fragmentos de Safo, o que nos levaria a pensar, diz MacLachlan (p. 154), não sem hesitação, numa “estética lésbia”. Por vezes, essa sensibilidade é associada ao erotismo, como veremos no Fr. 296(b) Voigt.

O panorama aqui tecido mostra que, embora as *stasiōtiká* de Alceu formem a parcela mais notória de seu *corpus*, particularmente pelas questões históricas por elas suscitadas, não é do poeta-guerreiro anti-revolucionário que tratará este estudo, nem tampouco do conhecido cantor do vinho, mas do poeta dos hinos, da paixão e da sensibilidade ao belo produzido pela natureza – facetas de Alceu bem menos prestigiadas pelos estudiosos de sua obra e pela sorte que presidiu à sua transmissão.

Ao lidarmos com Alceu é inevitável lembrarmos do rótulo limitante de “reacionário” para o qual contribuem seus fragmentos, sua recepção e sua fortuna que preservou mais versos das *stasiōtiká* do que de outras canções. Ao nos voltarmos para Anacreonte é preciso lidar com um outro rótulo, o de *bon vivant* ou hedonista, fruto da dominância das temáticas erótica e simposiástica de seus fragmentos, da recepção destes entre críticos antigos e modernos, e de certa tradição iconográfica.

2. Anacreonte

Anacreonte nasceu em Téos, colônia grega fundada na Jônia, região que consiste em boa parte da faixa costeira da Ásia Menor. Não sabemos a cronologia do poeta, mas seu nascimento deve girar em torno de 570 a.C., em pleno sexto século, época em que as tiranias prevaleciam e “a velha igualdade e franqueza aristocráticas foram substituídas por um espírito mais palaciano”, diz Bowra (1961, p. 268). Em palácios

viveu Anacreonte, cuja atividade deu-se não em um lugar, mas em diversos pontos geográficos gregos.

Nas páginas sobre Íbico, mencionei um dado que sua biografia tem em comum com Anacreonte: a estada na ilha de Samos, sustentada pela tirania local. No caso do poeta de Régio, não se sabe o que motivou sua viagem à ilha. Já para Anacreonte, a motivação se relaciona a um fato histórico, a invasão dos persas, um marco na transição da Grécia arcaica para a clássica, celebrizado nas *Histórias* de Heródoto.

Em cerca de 545/40 a.C., saído de sua cidade-natal, ele e seus compatriotas, cientes do inevitável massacre que resultaria de sua resistência, evacuaram Téos para fugir do exército persa liderado por Ciro e fundaram a colônia de Abdera, na Trácia, região ao norte do mar Egeu. De lá, o poeta teria seguido para Samos, onde ficou até 522 a.C., quando a tirania da ilha entra em convulsão com a morte do renomado Polícrates. A “imagem mais famosa de Anacreonte em Samos está conservada num relato de Heródoto”¹¹¹. Este, distante em pelo menos duas gerações do poeta de Téos, narra uma cena em que Anacreonte assiste a um encontro na “*sala dos homens*” (ἐν ἀνδρεῶνι) – local onde se reuniam os simposiastas – entre o tirano sâmio e um enviado do sátrapa de Sárdis, na Lídia, o qual havia sido escolhido por Ciro (III. 120-121). A menção é rápida e o poeta não passa, no relato, de espectador de uma cena de confronto político, mas há aqui a sugestão da atmosfera em que se insere Anacreonte, a do simpósio no palácio real¹¹².

A próxima parada de Anacreonte foi Atenas. Lá, como em Samos, o poeta gozou do patrocínio do regime tirânico local, comandado conjuntamente pelos Pisistrátidas Hípias e Hiparco – o segundo sendo aquele que fomentava a vida cultural da corte e da *pólis*, afirma Aristóteles, na *Constituição ateniense* (18. 1): “[Hiparco] *tinha gosto pelo divertimento e era amoroso e amigo das artes (foi ele quem trouxe [a Atenas] Anacreonte, Simônides e outros poetas)*”¹¹³.

Com o assassinato de Hiparco em 514 a.C. e a expulsão de Hípias quatro anos depois, Anacreonte teria fugido para a Tessália, onde por algum tempo se abrigou na casa da nobreza local. Bem pouco se sabe sobre essa etapa da vida do poeta, morto em

¹¹¹ Vetta (2000, p. 671).

¹¹² Ver comentário de How e Wells (1991, p. 295) à passagem de Heródoto. Para mais sobre Anacreonte na corte de Polícrates, ver Barron (1964, pp. 221-3) e Burkert (2004, pp. 352-61).

¹¹³ παιδικῶδης καὶ ἔρωτικῶς καὶ φιλόμουσος ἦν (καὶ τοὺς περὶ Ἀνακρέοντα καὶ Σιμωνίδην καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς οὗτος ἦν ὁ μεταπεμπόμενος). Texto grego: Rackham (1952).

c. 485 a.C., octogenário, após retornar à terra ateniense¹¹⁴. Mas, como se constata pelo percurso do poeta, as “grandes cortes dos tiranos aspiravam a ser corte das Musas”¹¹⁵.

Anacreonte trabalhou, em sua poesia escrita em dialeto jônico, especialmente dois temas, o vinho e o amor por meninos e mulheres, em dois gêneros, as canções monódicas erótico-amorosas e os poemas elegíacos conviviais, ambos para *performance* no simpósio, principalmente. As composições em torno desses dois eixos temáticos não excludentes “são basicamente variações de um tema, (...) os prazeres simples da vida”, frisa Patricia A. Rosenmeyer, em *The poetics of imitation* (2006, p. 2, 1ª ed.: 1992). Na anotação de Albin Lesky, em *História da literatura grega* (1995, p. 206, 1ª ed.: 1957), “em Anacreonte e no seu círculo, estes prazeres assumem carácter nitidamente erótico”.

Além da elegia e da predominante canção monódica, na qual é forte a influência da mélica lésbio-eólica de Safo e Alceu e da qual Anacreonte é o subsequente e último representante arcaico¹¹⁶, o poeta praticou ainda, entre outros gêneros, o iambo e talvez o partênio¹¹⁷ – este, na realidade, um subgênero da mélica coral celebrizado por Álcman, antes dele, e praticado também por Píndaro, depois dele. Esses dois gêneros, todavia, não estão representados de modo significativo no *corpus* remanescente de Anacreonte.

Quanto à edição da obra da lavra do poeta na Biblioteca de Alexandria, os dados são incertos. Anacreonte parece ter sido editado primeiro por Aristófanes de Bizâncio e, depois, por Aristarco, à semelhança do que teria se passado com Alceu. O total de cinco livros¹¹⁸, pode ter chegado a dez¹¹⁹; a organização desses livros pode ter sido métrica ou genérica¹²⁰. Seja qual for o total de livros, somente os três primeiros são atestados¹²¹.

Apesar de ter sido editado em Alexandria, a grande massa de fragmentos de Anacreonte – entre os quais, apenas cerca de vinte vão além de dois versos e nenhum

¹¹⁴ Ver Bowra (1961, pp. 300-1), Podlecki (1984a, pp. 174-8), Campbell (1990, p. 216), MacLachlan (1997, pp. 198-9) e Rosenmeyer (2006, p. 14).

¹¹⁵ Lesky (1995, p. 205, 1ª ed.: 1957).

¹¹⁶ A menos que se considere Corina, que não sabemos ao certo ter sido monodista e cuja datação é polêmica. Ver Kirkwood (1974, p. 150) e Segal (1990b, pp. 239-41).

¹¹⁷ Para os iampos, cf. testemunho do *Suda* (A 1916) e a edição W (vol. 2) dos fragmentos desse gênero. Para o partênio, gênero cuja composição por Anacreonte é muito duvidosa, cf. o escólio anônimo à *Iliada* (XXI, 162ss.) preservado em fonte papirácea, que cita os versos do Fr. 501 P como pertencentes a um partênio do poeta – se é correta a emenda de seu nome para as letras *anak* no texto corrompido do papiro.

¹¹⁸ Ver Lesky (1995, p. 206; 1ª ed.: 1957), Page (1959b, pp. 235-6), Kirkwood (1974, p. 152), MacLachlan (1997, p. 201), Rosenmeyer (2006, p. 37). A base para a defesa desse número é o epigrama declamatório 239 de Crinágoras (*Antologia palatina*, livro IX), cujo texto é, contudo, muito problemático. Ver Campbell (1988, p. 35, testemunho 13) e Rosenmeyer (p. 37, n. 77), além das edições do epigrama de Waltz e Soury (1957) e Paton (1958).

¹¹⁹ MacLachlan admite a possibilidade. Gentili (1958) defende-a como mais provável.

¹²⁰ Ver Kirkwood (1974, p. 152 e 271-2, n. 6), Pardini (1991, p. 262) e Rosenmeyer (2006, p. 15).

¹²¹ Ver edição de Campbell (1988, p. 35, n. 2).

poema está integralmente preservado – foi transmitida não por papiros, fontes de transmissão direta, mas por citações em textos antigos de natureza variada, fontes de transmissão indireta. À diferença do que se passou com os outros líricos arcaicos, cujos conjuntos cresceram com as descobertas papiráceas, o Egito nos deu muito pouco de Anacreonte, dois papiros somente. Coincidentemente, os três fragmentos abarcados nesta tese nos vêm desses dois tipos de fontes: o Fr. 357 P está preservado numa citação; os Frs. 346 (frs. 1 e 4) se conservaram em um dos dois únicos papiros do poeta.

Sobre o estilo de Anacreonte, pode-se dizer que suas características são, entre outras, a destreza na elaboração de metáforas complexas, a “clareza e urbanidade, e a meticulosa simetria que está por trás da seleção e posicionamento cuidadosos de suas palavras” nos textos, diz MacLachlan (1997, p. 202) – simetria esta constantemente “subvertida por uma imagem ou palavra inesperada”. Para a estudiosa (p. 203), um termo define tal estilo, *kháris* (χαρίς, “graça”) – termo este de amplo espectro semântico que sintetiza a “graça e delicadeza” dos versos de Anacreonte¹²².

A sofisticação estilística do poeta, bem como o aspecto claramente intelectual de sua arte, instauram já com mais intensidade uma notável diferença entre a lírica que se vai aproximando do chamado período tardo-arcaico, séculos VI-V a.C., e a lírica dos poetas mais antigos. Para essa diferenciação que vai se evidenciar cada vez mais a partir de meados do século VI a.C. em diante, contribui um terceiro elemento estilístico importante: o humor chistoso, gracioso, arguto, espirituoso, enfim, do poeta que, desse modo, marca certo distanciamento das emoções cantadas em seus versos – algo que não se encontra na lírica anterior a Anacreonte, e nem sempre na lírica posterior a ele. Veja-se a seguinte seqüência de comentários.

Kirkwood (1974, p. 153) afirma que na poesia de Anacreonte “não há nada da paixão (...) que encontramos em Safo ou Catulo”. Gentili (1990a, p. 91, 1ª ed. orig.: 1985) declara: “O amor anacreônico nada conhece da paixão, do poder dramático, da tensão entre o desespero e o êxtase, o amargor e a doçura”. O que ela conhece, completa esse helenista, é uma “forma urbana de amor, que remapeia a polaridade do contraste numa dimensão emocionalmente menos profunda, mais sábia na expressão, e nuançada no modo como permite a livre interação das situações”. E Lesky (1995, p. 206, 1ª ed.: 1957) advertia: “Não devemos tomar demasiado a sério o erotismo de Anacreonte, ainda que, por outro lado, não seja lícito reduzi-lo a ironia”.

¹²² Esse conceito será estudado de perto na análise do Fr. 357 P de Anacreonte, no capítulo final da tese.

Essas citações mostram como o humor do poeta de Téos e a ambigüidade e leveza elegante de seus versos respondem, em parte, pelo desconforto da crítica ante a *persona* de sua poesia, o qual gera certo biografismo como o que se distingue na indagação de MacLachlan (1997, p. 204): “Quão sérias são as expressões de desejo e das vicissitudes do amor feitas por Anacreonte?”. A comparação com poetas líricos mais arcaicos mostra que é algo diverso o tratamento das paixões na obra do poeta, talvez, como diz Gentili, em sua edição *Anacreonte* (1958), por haver em seu mundo poético – “animado de um vivo e refinado gosto pela caracterização humana de ambientes e pessoas” (pp. xviii-xix) – a “mesma humanidade” (p. xvi) que encontraremos posteriormente na Comédia Nova, com seus personagens “da vida cotidiana individualizados em suas próprias fraquezas humanas, no exercício de seus próprios ofícios ou em suas próprias condições sociais (...)”.

A poesia de Anacreonte garantiu-lhe um retrato e uma reputação. Esta está comprovada na iconografia da Atenas clássica, em que a presença de Anacreonte nas pinturas em vasos, particularmente nos anos de 490-50 a.C., é uma constante; na poesia posterior, sobretudo a do latino Horácio¹²³; e na própria existência da *Anacreontéia*, título de uma compilação descoberta num manuscrito do século X, na qual se encontram sessenta textos de autoria desconhecida e *varia*, e de datação que vai da era helenística (século II a.C.) até, possivelmente, a bizantina, cobrindo cerca de seiscentos anos¹²⁴. Esses poemas, “com abundância de paralelismo e repetição”, enfatiza Rosenmeyer (2006, p. 2, 1ª ed.: 1992), imitam o estilo do poeta e seus metros, privilegiam seus dois grandes temas, o vinho e o amor, e aludem aos versos de Anacreonte não raro falando em sua própria *persona*¹²⁵. Assim, a *Anacreontéia*, sublinha Kirkwood (1974, p. 150), “tornou-se o modelo principal para a poesia leve convival na literatura da Europa ocidental durante o Renascimento”. Mas suas origens, anota Rosenmeyer (p. 3), permanecem sendo o “grande mistério” do *corpus*.

No período helenístico, em que a figura do poeta volta a ser motivo iconográfico nos vasos gregos, as tintas que lhe dão consistência carregam nos traços “eróticos e simposiásticos” de Anacreonte – traços estes próprios de seu contorno – e imprimem-

¹²³ Ver Kirkwood (1974, pp. 150 e 153).

¹²⁴ A percepção de que os textos da *Anacreontéia* não poderiam ser do período arcaico remonta a meados do século XIX. Antes disso, desde sua redescoberta, o conjunto era tomado como obra legítima de Anacreonte. Ver Gentili (1958, p. x) e Rosenmeyer (2006, pp. 1-11).

¹²⁵ Ver MacLachlan (1997, p. 200). Ver edição da *Anacreontéia* de West (1984), a mais respeitada.

lhe com frequência o aspecto de um velho, afirma MacLachlan (1997, p. 200)¹²⁶. Essa imagem está certamente ligada a uma maneira de considerar sua poesia como eminentemente hedonista e a um posicionamento sobre a moralidade do poeta e homem tornado “símbolo do prazer e da insensatez humana, um *elegantiae arbiter* brincalhão e chistoso, de moral fácil e confortável”, afirma Rosenmeyer (2006, p. 15, 1ª ed.: 1992). Não é à toa que o engasgamento com semente de uva é apontado por uma tardia versão latina, de caráter anedótico, como *causa mortis* do poeta – causa “suspeitosamente adequada para um amante do vinho e do luxo”, conclui a helenista (pp. 14-5, n. 12).

Diante desse quadro, já os críticos antigos buscavam defender Anacreonte, especialmente no que diz respeito a uma das imagens mais negativas do poeta: a de beberrão. As ficções biográficas, com seus ataques e defesas do poeta – à semelhança do que ocorre com boa parte dos líricos – tornaram-se, na crítica antiga, ressalta Rosenmeyer (p. 20), “parte de uma tendência maior na estereotipização: a de criar um tipo para cada poeta da Antigüidade”. Adiante, a estudiosa completa: “O poeta estereotipado não tem lacunas em sua *persona*: ele é facilmente identificável, suas ações são parte de um padrão que se tornou previsível, e seus lados artístico e pessoal coexistem em harmonia” (p. 21).

É preciso, pois, fugir dos estereótipos em torno da figura de Anacreonte e olhar com cuidado para as qualidades a ele atribuídas de modo usualmente ambíguo, tais como a de hedonista, de “*bon vivant*” – no extremo negativo, o beberrão farrista –, e a de poeta chistoso, irônico e leve – no extremo negativo, leviano, frívolo, de moral frouxa¹²⁷. Em resenha ao livro de Kirkwood (1974) sobre a mélica monódica, Russo, em “Reading the Greek lyric poets (monodists)” (1974, p. 726), critica-o pelo empenho em provar “o rótulo de ‘ironista’” para o poeta de Téos, uma atitude que resulta em “pouca atenção ao brilhantismo verbal de Anacreonte e à capacidade para o sentimento poderoso sob a superfície fluente” de seu estilo, conclui Russo. A necessidade do distanciamento do estereótipo é ainda mais imperiosa quando se trata de dois dos fragmentos do *corpus* desta tese: 346 (fr. 4) e o 357 P, ambos a serem estudados no sétimo e último capítulo. Passemos, pois, à segunda parte deste trabalho.

¹²⁶ Para mais sobre a iconografia de Anacreonte, ver Rosenmeyer (2006, pp. 22-36).

¹²⁷ Ver Snell (2001, pp. 68-9; 1ª ed. 1955), que pinta assim o poeta, marcando a frivolidade e o artificialismo como os aspectos que qualificam sua “poesia brincalhona”, embora fruto de “habilidade e virtuosismo”.

SEGUNDO MOVIMENTO

CINCO TEMAS PARA AFRODITE

3

Afrodite em Esparta:

mito, crime e castigo no Partênio (Fr. 1 Dav.) de Álcman

- A fonte do Fr. 1 Dav., de Álcman: o Papiro do Louvre

Em 1863, Émile Egger publicou pela primeira vez o *Papiro do Louvre* (século I d.C.), em *Mémoires d'histoire ancienne et de philologie*. A descoberta dessa fonte deu-se em 1855, quando escavadores liderados por François A. F. P. Mariette encontraram-na; o papiro, hoje guardado no célebre museu francês que lhe dá o nome, estava entre as pernas de uma múmia, num envelope de musselina, nas ruínas do Serapeu, nos arredores da segunda pirâmide de Sakkarah (atual Mênfis)¹.

Na fonte papirácea reproduzida na *editio princeps* de Egger (p. 160), vêem-se três colunas que somam 101 versos, sendo a segunda a mais bem preservada. O fim da canção se dá no verso 105, ao lado do qual há a *coronis* (⊗). O Fr. 1 Dav. seria o primeiro do Livro I de Álcman em Alexandria²; tal livro se comporia de partênios que são cantos de coros de adolescentes para proveito dos mesmos. Mas a autoria do texto ao poeta não está atribuída no papiro; Egger (pp. 165-6) a estabelece baseado no dialeto, na linguagem, no gênero, na coincidência de alguns dos versos do fragmento com versos preservados em outras fontes com atribuição de autoria ao poeta, e, ainda, na recorrência de palavras ou expressões do fragmento em outros textos de Álcman, como se verá nestas páginas. Trata-se de um dos poucos pontos inquestionáveis do “Partênio” ou “Partênio do Louvre”, como é conhecido o Fr. 1 Dav. do poeta³. Ei-lo:

| | | |
|--------|---|--|
| col. i | Ἰ Πωλυδεύκης· οὐκ ἐγὼ]ν Λύκαιον ἐν καμοῦσιν ἀλέγω Ἐνά]ρσφορον τε καὶ Σέβρον ποδώκη Ἰν τε τὸν βιατὰν 5 Ἰ. τε τὸν κορυστὰν Εὐτείχη] τε φάνακτά τ' Ἀρήιον Ἰά τ' ἔξοκον ἡμιείων· Ἰν τὸν ἀγρόταν Ἰ μέγαν Εὐρυτόν τε 10 Ἰ πῶρω κλόνον Ἰ. τε τῶς ἀρίστως Ἰ παρήσομες Ἰαρ Αἴσα παντῶν Ἰ γεραιτάτοι 15 ἀπ]έδιλος ἀλκὰ μή τις ἀνθ]ρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω μηδὲ πη]ρήτω γαμῆν Ἀφροδίταν φ]άν]α]ισσαν ἢ τιν' Ἰ ἢ παῖδα Πόρκω 20 Χά]ριτες δὲ Διὸς δ[ί]μον Ἰσιν ἐρο]γλεφάροι· | ...]... Polideuces; eu n]ão conto Licaiso entre os mortos, e Ená]rsforo, e Sébro de ágeis pés Ἰ... e o poderoso Ἰ... e o do elmo Eutico] e o soberano Areio Ἰ... destacado entre os semideuses. Ἰ... o caçador Ἰ... o grande e Eurito Ἰ do cego o tumulto da guerra Ἰ... e os mais valorosos Ἰ... passaremos (pelos heróis?) Ἰ... Aisa dentre todos Ἰ... os mais velhos (venerandos?) de]scalça é a força que nenhum hom]em voe rumo ao céu, e nem pr]tenda desposar Afrodite s]oberana ou alguma Ἰ ou a filha de Pórcis e as C]á]rites, da casa de Zeus... Ἰ..., as de olhos de amor. |
|--------|---|--|

¹ Ver Egger (1863, p. 159). Sobre o papiro e suas características, ver pp. 160-1.

² Ver Page (1985, p. 2, 1ª ed.: 1951), Campbell (1998, p. 195, 1ª ed.: 1967) e Davies (1991). *Contra*: Calame (1983), em que o fragmento é editado como o terceiro (Fr. 3) do Livro I.

³ Ver Page (1985, p. 1). Sobre a atribuição de autoria, ver ainda D'Errico (1957, pp. 5-8).

| | | |
|-------------|---|--|
| | Ἰτάτοι | Ἰ... |
| | Ἰτα δαίμων | Ἰ... nume |
| | Ἰ φίλοις | Ἰ... aos amigos |
| 25 | Ἰωκε δῶρα | Ἰ... presentes |
| | Ἰγαρέον | Ἰ... |
| | Ἰώλες ἦβα | Ἰ... juventude |
| | Ἰρονον | Ἰ... |
| | Ἰ.ταίας | Ἰ... |
| 30 | Ἰέβα· τῶν δ' ἄλλος ἰῶι | Ἰ... ; e deles outro com flecha |
| | Ἰ μαρμάρωι μυλάκρωι | Ἰ... com marmórea pedra |
| | Ἰ.εν Ἀΐδας | Ἰ... Hades |
| | Ἰαυτοὶ | Ἰ... |
| | Ἰῖπον· ἄλας τα δὲ | Ἰ...; mas inesquecíveis |
| 35, col. ii | ἔργα πάσον κακὰ μηραμένοι· | <u>feitos sofreram, males tendo planejado.</u> |
| | ἔς τι τις σιῶν τίσις· | <u>Há algo como a vingança dos deuses;</u> |
| | ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὐφρων | <u>feliz quem alegremente</u> |
| | ἀμέραν [δι]απλέκει | <u>o dia [en]tretece até seu fim,</u> |
| 40 | ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' αἰίδω | <u>sem pranto; e eu canto</u> |
| | Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὄρῶ | <u>de Agidó a luz. Vejo-a</u> |
| | φ' ὥτ' ἄλιον, ὄνπερ ἄμιν | <u>como o sol que para nós</u> |
| | Ἀγιδῶ μαρτύρεται | <u>Agidó chama por testemunha</u> |
| | φαίνην· ἐμὲ δ' οὐτ' ἐπαινήν | <u>a brilhar. Mas a ela nem louvar,</u> |
| | οὔτε μωμήσθαι νιν ἄ κλεννὰ χοραγός | <u>nem censurar de modo algum me permite</u> |
| 45 | οὐδ' ἀμῶς ἐῆι· δοκεῖ γάρ ἦμεν αὐτα | <u>a ilustre corego; pois ela mesma parece ser</u> |
| | ἐκπρεπῆς τῶς ὡπερ αἴτις | <u>proeminente, assim como se alguém</u> |
| | ἐν βοτοῖς ἑτάσειεν ἵππον | <u>entre o rebanho pusesse um cavalo</u> |
| | παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα | <u>firme, vencedor, de cascos sonantes –</u> |
| | τῶν ὑποπετριδίων ὀνείρων· | <u>dos de sonhos jacentes sob pedras.</u> |
| 50 | ἦ οὐχ ὄρηις· ὁ μὲν κέλῃς | <u>Então não vês? O corcel é</u> |
| | Ἐνετικός· ἄ δὲ χαίτα | <u>enético; mas a sedosa melena</u> |
| | τᾶς ἐμάς ἀνεψιάς | <u>da minha prima</u> |
| | Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ | <u>Hagesicora brilha/floresce</u> |
| | χρυσὸς [ῶ]ς ἀκήρατος· | <u>[c]omo ouro imaculado;</u> |
| 55 | τό τ' ἀργύριον πρόσωπον, | <u>e a argêntea face –</u> |
| | διαφάδαν τί τοι λέγω; | <u>por que abertamente te falo?</u> |
| | Ἀγησιχόρα μὲν αὐτα | <u>Hagesicora: esta é a própria.</u> |
| | ἄ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδῶ τὸ φεῖδος | <u>Mas a segunda depois de Agidó em porte</u> |
| | ἵππος Ἰβηνώι Κολαξάιος δραμήται· | <u>qual cavalo coláxeo contra ibênio correrá;</u> |
| 60 | ταὶ Πελιάδες γάρ ἄμιν | <u>Pois as Pléiades, contra nós –</u> |
| | ὄρθρια φᾶρος φεροίσαις | <u>que à levantina um manto carregamos</u> |
| | νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἄτε σήριον | <u>pela noite ambrosíaca –, como Sírio</u> |
| | ἄστρον ἀηρομένοι μάχονται· | <u>astro erguendo-se, lutam.</u> |
| | οὔτε γάρ τι πορφύρας | <u>Pois não basta abundância</u> |
| 65 | τόσσοι κόρος ὥστ' ἀμύναι, | <u>de púrpura para nos defender,</u> |
| | οὔτε ποικίλος δράκων | <u>nem matizada serpente</u> |
| | παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα | <u>toda-áurea, nem lídia</u> |
| | λυδία, νεανίδων | <u>fita de cabelo – das jovens</u> |
| col. iii | ἱανογ[λ]εφάρων ἀγαλμα, | <u>de violá[c]eos olhos adorno –,</u> |
| 70 | οὐδὲ ταὶ Ναννώς κόμαι, | <u>nem os cabelos de Nanó,</u> |
| | ἀλλ' οὐ[δ'] Ἀρέτα κειδής, | <u>nem mesm[o] Aretá, similar aos deuses,</u> |
| | οὐδὲ Κύλακίς τε καὶ Κλησιγήρα, | <u>nem Cilaquis e nem Cleesísera,</u> |
| | οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρό[δ]ιτας ἐνθοῖα φαεῖς· | <u>nem indo à casa de Enesímbro[δ]ta dirás:</u> |
| | Ἄσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο | <u>“Se Astafis me aparecesse</u> |
| 75 | καὶ ποτιγέλοι Φίλυλλα | <u>e se me olhasse Filula</u> |
| | Δαμαρ[έ]τα τ' ἐρατά τε Φιαυθεμίς· | <u>e Damár[e]ta e adorável Viântemis”.</u> |
| | ἀλλ' Ἀγησιχόρα με τείρει. | <u>Mas Hagesicora me angustia.</u> |
| | οὐ γάρ ἄ κ[α]λλίςφυρος | <u>Pois ela, a de bel[os] tornozelos,</u> |
| | Ἀγησιχ[ό]ρα[ι] πάρ' αὐτεῖ, | <u>Hagesic[ο]r[a], não está presente aqui,</u> |
| 80 | Ἀγιδοὶ αρμένει | <u>para Agidó ...?...</u> |
| | θως τήρ[ι]α τ' ἄμ' ἐπαινεῖ. | <u>[e] nosso festiv[al] louva.</u> |
| | ἀλλὰ τᾶν [...] σιῶ | <u>Mas as ...?, ó deuses,</u> |
| | δέξασθε· [σιῶ]ν γὰρ ἄνα | <u>acolhei; pois dos [deu]ses são a obra</u> |
| | καὶ τέλος· [χο]ρος τάτις· | <u>e a consumação. O [co]rego –</u> |

| | | |
|-----|---|---|
| 85 | φείπομί κ', [έ]γών μὲν αὐτὰ παρθένοσ μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα γλαύξ· ἐγὼ[ν] δὲ ταῖ μὲν Ἀώτι μάλις τα φανδάνην ἐρῶ· πόνων γὰρ ἅμιν ἰάτωρ ἔγεντο· | <i>se posso falar – [e]u mesma, virgem, em vão grito, qual de uma viga a coruja. Mas e[u] a Aotis sobretudo desejo agradar; pois dos penares para nós ela foi a cura.</i> |
| 90 | ἐξ Ἁγησιχόρ[α]ς] δὲ νεάνιδεσ ἱρ]ήνας ἐρατ[ᾶ]ς ἐπέβαν· τῶ]ι τε γὰρ σηραφόρωι ..]τῶσ εδ..... | <i>Mas graças a Hagesico[ra] as jovens sobre a [pa]z adoráv[e]l caminharam; pois [a]o corcel de fora ...]... ? ...</i> |
| 95 | τ[ῶ]ι κυβερνάται δὲ χρῆ κ[ῆ] νᾶϊ μάλις τ' ἀκούην· ἅ δὲ τᾶν Cηρηνη[ί]δων ἀοιδότερα μ[ὲν] οὐχί, CIAI γὰρ, ἀντ[ί] δ' ἑνδεκα παιδων δεκ[ᾶ]ς ἄδ' ἀείδ]ει· | <i>e [ao] capitão é preciso, [na] nau, acima de tudo ouvir. Mas ela não é mais melodiosa do que as Sir[e]nas, pois são deusas; e [um] coro de onze meninas [can]ta [tão bem quanto um] de d[ez].</i> |
| 100 | φθέγγεται δ' [ᾶρ] ὦ[τ' ἐπ]ὶ Ξάνθω ῥοαῖσι κύκνοσ· ἅ δ' ἐπιμέρωι ξανθαῖ κομίσκαι | <i>Sim, sua voz ressoa q[ual] cisne nas águas do Xanto; e ela, com desejável coma loira,</i> |
| | []] []] []] []] []] []] []] []] | []] []] []] []] []] []] []] []] |
| | ⊗ | ⊗ |

Quase cem anos após a revelação do Partênio, Denys L. Page, *Alcman, the Partheneion* (1985, p. v; 1ª ed.: 1951), declara:

“É o mais antigo fragmento longo de um poema lírico na língua grega; é um dos poucos textos gregos de magnitude datado do século VII a.C. preservado até hoje; ele lida com questões de que antes tínhamos pouco ou nenhum conhecimento (...)

Para a sua audiência, o Partênio certamente era um simples entretenimento; para nós, é excepcionalmente difícil. A natureza da cerimônia, das personagens e das funções das personagens centrais, o pano de fundo das numerosas alusões, familiares aos espectadores contemporâneos, são obscuras para nós; e logo descobrimos que muito pouca ajuda nos vem de fontes externas. (...) nada se sabe sobre as circunstâncias [da *performance* do Partênio], (...) e quase uma em cada duas sentenças demonstradamente admite mais de uma interpretação (...)

O Fr. 1 Dav. está cercada por polêmicas filológicas e interpretativas, as quais, diga-se, começaram a tomar corpo tão logo seu texto veio à luz, na segunda metade do século XIX; praticamente todos os seus versos são debatidos – uma das razões para a fortuna crítica sempre crescente de um dos mais belos e difíceis textos da lírica arcaica. O papiro que o transmitiu até nós reforça esse fato, pois “diferencia-se da norma tanto na abundância de seus escólios, quanto no peso da autoridade destes”, anota Page (pp. 9-10), o que mostra que o Partênio já para os antigos era um texto apreciado, mas de difícil leitura. Sobre esses escólios, o helenista ainda diz:

“Os comentários incluem referências explícitas a cinco eruditos (Aristófanes, Aristarco, Panfilo, Sosífanos, e Estásicles), dois poetas (Homero e Hesíodo), e um historiador (Ferécides). E já que as referências aos eruditos afetam diretamente a leitura ou a interpretação do texto grego, deve-

se supor que cada um deles escreveu um comentário ao Partênio, e cada um dos nossos escólios representa uma compilação ou a cópia de uma compilação tirada daqueles comentários”⁴.

Editado a partir do *Papiro do Louvre*, o texto do Fr. 1 Dav. se divide em três partes: narrativa mítica (vv. 1-35); *gnómē* (γνώμη, “sentença, máxima”, vv. 36-9); auto-retrato do coro e da *performance* (vv. 39-105). Metricamente falando, elas se compõem de ritmos predominantemente trocaicos e coriâmbicos, e seus versos se agrupam em estrofes de catorze versos que, segundo Page (1985, p. 23; 1ª ed.: 1951), assim se escandem⁵:

| | | |
|----|--|-------------------------------|
| 1 | — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> <u>—</u> | |
| 2 | <u>—</u> — <u>—</u> <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> | |
| 3 | — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> — | |
| 4 | — <u>—</u> <u>—</u> <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> | |
| 5 | — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> — | |
| 6 | <u>—</u> — <u>—</u> <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> | |
| 7 | <u>—</u> <u>—</u> ⁵⁶ — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> <u>—</u> | |
| 8 | — <u>—</u> <u>—</u> <u>—</u> — <u>—</u> — | |
| 9 | — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> <u>—</u> <u>—</u> ² — <u>—</u> | trímetro trocaico |
| 10 | — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> | trímetro trocaico |
| 11 | — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> <u>—</u> <u>—</u> ³² — <u>—</u> | dímetro trocaico |
| 12 | — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> — <u>—</u> | dímetro trocaico |
| 13 | — <u>—</u> <u>—</u> ^{6, 90} — <u>—</u> <u>—</u> — <u>—</u> <u>—</u> — <u>—</u> <u>—</u> | tetrâmetro datílico + alcaico |
| 14 | — <u>—</u> <u>—</u> ^{77, 91} — <u>—</u> <u>—</u> — <u>—</u> <u>—</u> ^{49, 63, 77.} | decassílabo ou alcmânico |
| | — <u>—</u> <u>—</u> ^{7, 21, 35} — <u>—</u> <u>—</u> ⁹¹ | |

Esse esquema permite afirmar que o verso inicial do Partênio é, na verdade, o oitavo de uma estrofe apenas parcialmente preservada. Isso significa uma perda de sete versos no começo de nosso texto. Somados a um provável próemio de uma estrofe e, no mínimo, a uma estrofe de introdução ao mito tematizado nos versos da primeira parte da canção, chegamos aos estimados trinta e cinco versos do início do Partênio, que a sorte não nos poupou. Estes, por sua vez, somados aos cento e cinco versos do papiro, totalizam cento e quarenta versos para a canção – dez estrofes de catorze versos. Se esses cálculos – propostos por Hermann Diels em 1896 e em geral aceitos⁶ – estiverem corretos, então o Partênio de Alcman estaria dividido em duas metades de cinco estrofes

⁴ Ver Davison (1938, pp. 440-1).

⁵ Ver ainda pp. 24-5 e 118-20. Os estudiosos, como Page, crêem não estar definida em Alcman a estrutura triádica que para nós se estabelece com Estesícoro. Ver Bowra (1961, pp. 38-9) e Gerber (1970, pp. 84-5).

⁶ Ver Davison (1938, p. 441), Page (1985, p. 1, 1ª ed.: 1951), Colonna (1963, p. 192, 1ª ed.: 1954), Bowra (1961, p. 38), Campbell (1998, p. 195, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 361, n. 2), Calame (1977b, p. 15; 1983, p. 312), Robbins (1991, p. 7). Adrados (1973, p. 325) discute como seria o próemio perdido do poema.

cada uma. Haveria, portanto, equilíbrio entre a narrativa mítica na primeira parte, e a descrição da *performance* pelo coro, na segunda.

Eis aqui mais um motivo para contrariar a tendência de ignorar ou descuidar do bloco mítico do Partênio. Passando por boa parte dos estudos, das edições, dos comentários e das traduções do fragmento, verifica-se uma histórica concentração na sua 2ª parte (vv. 39-105), o que se explica pela precária condição material da 1ª (vv. 1-35) que, por vezes, é desconsiderada ou cortada, como se sua precariedade física a tornasse dispensável⁷. Mas “evitar os versos 1-35, talvez no esforço de evitar construir um espaço em branco, impõe uma dificuldade considerável para a leitura do resto do poema”, diz com propriedade a ressalva de Yun L. Too, em “Alcman’s *Partheneion*” (1997, p. 9), em artigo que é um dos raros mais recentemente publicados a darem atenção à narrativa mítica na primeira parte do fragmento⁸.

Aqui, como em Too, toma-se a direção contrária dessa tendência, privilegiando a 1ª parte, mas sem deixar de lado o fragmento como um todo e a articulação de suas duas partes. Isso porque, uma vez que esta tese objetiva ao estudo da representação de Afrodite na métrica arcaica, é preciso atentar para essa deusa que, no Partênio, aparece uma única vez, justamente em seu lacunar e precário início (v. 17). Ademais, a má condição dos trinta e cinco versos que abrem o fragmento não inviabiliza por completo sua leitura, não justifica seu corte, e tampouco elimina a necessidade de entender os elos entre suas duas metades, se o que se pretende é a análise interpretativa do Fr. 1 Dav. e da presença de Afrodite, tão solidamente fundamentada no texto quanto possível.

Assim, nestas páginas, procedo à análise interpretativa do Partênio na busca de construir uma leitura integral de seus elementos internos e externos – seus aspectos formais e de conteúdo, seu modo e ocasião de *performance*, seu contexto histórico. O eixo central da leitura girará, evidentemente, em torno da representação de Afrodite, personagem que, neste capítulo, está inserida na primeira das cinco composições temáticas que os fragmentos do *corpus* desta tese permitem estabelecer. Quatro questões norteiam tal leitura: O que se passa na 1ª parte do fragmento, em que a deusa é nomeada (v. 17)? Com que finalidade e como Afrodite surge? Como entender o verso 17 no

⁷ Ver Lavagnini (1953, pp. 180-8, 1ª ed.: 1937) e Gerber (1970, pp. 79-81) e as traduções, iniciadas pelo v. 36, de Quasimodo (1996, pp. 38-40, 1ª ed.: 1944), Lattimore (1960, pp. 33-5, 1ª ed.: 1949), Souza (1984, pp. 83-5), Fowler (1992, pp. 99-100), Mulroy (1995, pp. 56-8). Pereira (1963, p. 99, 1ª ed.: 1959) traduz os vv. 36-40 e 52-7; Brasillach (1950, pp. 80-2) e Ramos (1964, pp. 25-6), os vv. 39-63 e 36-63, respectivamente; Lourenço (2006, pp. 15-7), os vv. 16-8 e 34-101. Nos estudos, os vv. 1-35 costumam ser apenas mencionados.

⁸ Além desse, destaca-se apenas mais um publicado depois de 1990: Robbins (1991, pp. 7-16). Entre publicações mais antigas, destaco, pelo tratamento cuidadoso dispensado à narrativa mítica do Partênio: Davison (1938) e Farina (1950), Page (1985, 1ª ed.: 1951).

contexto da narrativa mítica e do fragmento? Como se relacionam as duas partes do fragmento? Tendo essas questões em mente, voltemos nossos olhos para o fragmento.

- *Mito, moral e narrativa no Partênio (vv. 1-35)*

Dos versos 1-21, o coro canta um mito ao qual faz seguir uma moral. O estudo dos nomes legíveis e sua pesquisa nas fontes posteriores a Álcman ajudam a esclarecer o mito em pauta; é essa a tarefa que cabe cumprir primeiramente. Nos versos 22-35, permanecemos no relato mítico, mas este é inacessível pela precariedade textual.

1. A narrativa dos Hipocoontidas (vv. 1-21): o mito e suas fontes

Qual o mito narrado nesses versos que abrem o Partênio? O nome “*Polideuces*” (v. 1) lança-nos na mitologia espartana, pois Cástor e Polideuces (ou Pólux) são os Dióscuros⁹, filhos de Tíndaro, o pai de Helena. Mas os nomes que sucedem o desse herói nos versos 2-9 são obscuros; segundo relatos antigos, tratam-se dos filhos de Hipocoonte, primos dos Tindaridas. Vejamos o que nos contam sobre eles as fontes.

Clemente de Alexandria (séculos II-III d.C.) e escólio

Começo por um escólio anônimo a uma frase do cristão Clemente, na *Exortação aos gregos* (27, 11), um ataque à religião helênica e seus deuses que – absurdamente, argumenta ele – têm sentimentos humanos e podem ser fisicamente atingidos. Exemplo disso é o que se dá com o filho de Alcmena e Zeus: “*E Sosíbio diz que Hércules foi ferido na mão em luta contra os Hipocoontidas*”¹⁰. O referido escólio afirma:

Ἰπποκόων τις ἐγένετο Λακεδαιμόνιος, οὗ ἄνδρ' υἱοὶ ἀπὸ τοῦ πατρὸς λεγόμενοι Ἰπποκοωντίδαι ἐφό-
νευσαν τὸν Λικυμνίου υἱὸν, Οἰωνὸν ὀνόματι, συνόντα τῷ Ἡρακλεῖ, ἀγανακτήσαντες ἐπὶ τῷ πεφο-
νεῦσθαι ὑπὲρ αὐτοῦ κίνα αὐτῶν. καὶ δὴ ἀγανακτῆρας ἐπὶ τούτοις ὁ Ἡρακλῆς πό-λεμον συγκροτεῖ κατ'
αὐτῶν καὶ πολλοὺς ἀναρεῖ, ὅτε καὶ αὐτὸς τὴν χεῖρα ἐπλήγη. μέμνηται καὶ Ἀλκμάν ἐν α'. μέμνηται καὶ
Εὐφορίων ἐν *Θρακί* τῶν Ἰπποκόωντος παίδων, τῶν ἀντιμνηστήρων τῶν Διοσκούρων.¹¹

⁹ Para esses heróis – o mortal Cástor e o imortal Polideuces –, ver Burkert (1993, pp. 412-4).

¹⁰ Σωσίβιος δὲ καὶ τὸν Ἡρακλέα πρὸς τῶν Ἰπποκοωντιδῶν κατὰ τῆς χειρὸς οὐτασθῆναι λέγει. Texto grego: Butterworth (1982). Tradução minha. Butterworth (p. xi) anota: Alexandria foi “o cenário de todo o trabalho mais relevante” de Clemente, provavelmente um ateniense de nascimento.

¹¹ Texto grego: escólio a 27, 11, Stählin (1972, vol. i). Tradução e grifos meus.

Havia um Hipocoonte lacedemônio, de quem os filhos, ditos “Hipocoontidas” por causa do pai, mataram o filho de Licímnio, de nome Eono – o companheiro de Hércules –, enraivecidos por este ter matado um cão deles. E em seguida Hércules, enraivecido com os Hipocoontidas, mobilizou uma guerra contra eles, matou muitos deles, e nesse evento foi ferida a sua mão. Lembra-se disso Alcman em seu Livro I. E lembra-se também Eufóron, no Trácio, dos filhos de Hipocoonte, pretendentes rivais dos Dióscuros.

Essas duas fontes trazem alguns dos poucos componentes do mito dos Hipocoontidas. O primeiro: de acordo com o escólio, Alcman, em fins do século VII a.C., e o poeta épico Eufóron, do III a.C., trataram desses heróis. O segundo: os dois relatos colocam Hércules – “o maior dos heróis gregos”¹² – como inimigo dos filhos de Hipocoonte. O terceiro: em ambas as fontes, o combate entre esses heróis e Hércules resulta no ferimento que este sofre na mão, um dado que Clemente coloca sob a autoridade de Sosíbio (século III a.C.), “a mais celebrada autoridade em Alcman e nos costumes lacônios”¹³. O quarto: a causa da guerra, diz o escólio, envolve um jovem companheiro de Hércules, Eono, que matou o cão dos Hipocoontidas e, por isso, foi morto por eles. O elo entre essas ações reforça-se pela repetição vocabular marcada pelos sublinhados na citação à página anterior¹⁴. E, por fim, o quinto: no *Trácio*, poema perdido de Eufóron, os Hipocoontidas e os Dióscuros, Cástor e Polideuces, eram *antimnēstēres*, ou seja, competiam pela mesma virgem como “pretendentes rivais”¹⁵.

Reunidos, esses cinco componentes não chegam a completar o quadro do mito dos Hipocoontidas – este, aliás, não poderá ser finalizado, devido à escassez de elementos disponíveis. Mas alguns elos vão se compondo: a morte dos filhos de Hipocoonte, a luta destes com Hércules, a disputa erótica dos Hipocoontidas com os Dióscuros. O segundo evento se repete em Clemente e no escólio, e, como o primeiro, é narrado no Livro I de Alcman, muito provavelmente no Partênio¹⁶. O terceiro, como se verá no momento oportuno, pode ser especialmente relevante para o fragmento.

O comentário antigo a Clemente é, sem dúvida, uma fonte importante do mito e, portanto, para a leitura dos versos 1-15 da canção de Alcman, mas não a única.

¹² Burkert (1993, p. 405). Para esse herói ver Burkert (pp. 405-12) e Gantz (1996, vol. I, pp. 374-466).

¹³ Page (1985, p. 10, 1ª ed.: 1951). Sobre Sosíbio, ver Campbell (1998, p. 197, 1ª ed.: 1967) e Pavese (1992a, p. 16), que lembram a notícia dada em Ateneu (III. 114f-115a = Fr. 94 Dav. de Alcman) de que o antigo historiador teria escrito o *Sobre Alcman*. Pouquíssimo restou além do testemunho de sua produção; a frase de Clemente é o Fr. 15 de Sosíbio (edição de Muller, 1848, vol. ii, p. 628).

¹⁴ Para a ação de matar perpetrada tanto pelos Hipocoontidas quanto por Hércules são empregadas formas verbais de *phonéō* (φονέω); para a fúria desses personagens, formas de *aganaktéō* (ἀγανακτέω); para o verbo “lembrar”, relativo a Alcman e a Eufóron, a mesma forma de *mimnēskō* (μιμνήσκω).

¹⁵ O texto do escólio a Clemente compõe o que é editado como o Fr. 29 (edição de Powell, 1925) do *Trácio* de Eufóron. Sobre o poema, ver Lesky (1995, p. 795, 1ª ed.: 1957) e Bulloch (1990, p. 608).

¹⁶ Ver Campbell (1998, p. 197, 1ª ed.: 1967) e Calame (1977b, p. 55). Outros helenistas guardam certa reserva quanto a essa probabilidade; ver estudo de Robbins (1991, p. 12).

Diodoro da Sicília (século I a.C.)

Na sua *Biblioteca histórica* (livro IV, 33, 1-7), uma história do mundo centrada em Roma, Diodoro nos traz “o primeiro relato amarrado” do mito dos Hipocoontidas, ressalta John A. Davison, em “Alcman’s *Partheneion*” (1938, p. 442). Eis o que nos conta o escritor siciliano¹⁷:

[...] Ἱπποκόων μὲν ἐφυγάδευσεν ἐκ τῆς Σπάρτης τὸν ἀδελφὸν Τυνδάρεων, Οἰωνὸν δὲ τὸν Λικυμνίου φίλον ὄντα Ἡρακλέους οἱ υἱοὶ τοῦ Ἱπποκόωντος εἴκοσι τὸν ἀριθμὸν ὄντες ἀπέκτειναν. ἐφ’ οἷς ἀγανακτήσας Ἡρακλῆς ἐστράτευσεν ἐπ’ αὐτούς· μεγάλη δὲ μάχη νικήσας παμπληθεῖς ἀπέκτεινε. τὴν Σπάρτην ἐλών κατὰ κράτος, κατήγαγεν ἐπὶ τὴν βασιλείαν Τυνδάρεων τὸν πατέρα τῶν Διοσκόρων [...]. ἔπεσον δ’ ἐν τῇ μάχῃ τῶν μὲν μεθ’ Ἡρακλέους ὀλίγοι παντελῶς [...]. τῶν δ’ ἐναντίων αὐτὸς τε ὁ Ἱπποκόων καὶ μετ’ αὐτοῦ δέκα μὲν υἱοί, τῶν δ’ ἄλλων Σπαρτιατῶν παμπληθεῖς.

(...) *Hipocoonte mandou ao exílio seu irmão Tíndaro, e os filhos de Hipocoonte, sendo vinte em número, mataram Eono, filho de Licímnio e caro a Hércules. Enraivecido com eles, Hércules marchou contra eles; e tendo vencido a grande batalha, matou vasto número deles. Tomando Esparta pela força, conduziu ao reinado Tíndaro, o pai dos Dióscuros (...). Ao todo, poucos caíram na batalha, do lado de Hércules (...); dentre os inimigos, o próprio Hipocoonte e, junto a ele, dez filhos, e um vasto número de outros espartanos.*

Os sublinhados destacam os elementos novos com relação às duas fontes anteriores. Hipocoonte mandou ao exílio seu irmão Tíndaro, mas este foi posteriormente reconduzido ao trono por Hércules: eis um dado novo que se soma ao assassinato de Eono pelos Hipocoontidas na equação que resulta na intervenção de Hércules, a qual, no relato de Diodoro, não apenas serve de vingança contra tal crime, mas de instrumento político. Não sabemos o que levou Hipocoonte a exilar seu irmão – presume-se, a luta pelo poder. Já a aliança Hércules-Tíndaro configura-se aqui como a união de dois homens direta ou indiretamente afetados de forma negativa por Hipocoonte.

Outro dado que se destaca em Diodoro é o número de Hipocoontidas e a contabilidade dos mortos na luta com Hércules: Hipocoonte tinha vinte filhos¹⁸; dez pereceram junto ao pai e a muitíssimos outros espartanos aliados, somando baixas bem maiores, assinala o escritor, que as sofridas por Hércules e seus companheiros. Note-se, ainda, que a morte de Hipocoonte não havia sido claramente afirmada até aqui.

A leitura de mais essa fonte mostra que, em conformidade com o que se observa em geral na mitologia grega, há versões diversas em torno de um mesmo mito. No caso dos Hipocoontidas, dois elementos se repetem nas três fontes visitadas: a morte deles – seguramente tratada no Partênio – e o crime que a provocou, o assassinato de Eono,

¹⁷ Texto grego: Oldfather (1967). Tradução minha.

¹⁸ Page (1985, p. 26, 1ª ed.: 1951) desconfia desse número tão alto.

motivo da vingança de Hércules. Mas, ao contrário do que se passa no escólio a Clemente, em que esse crime é relatado, Diodoro não faz qualquer menção ao episódio que o antecede, qual seja, o ataque de Eono ao cão dos Hipocoontidas. E à diferença das duas outras fontes, Diodoro não fala do ferimento de Hércules na mão.

Estrabão (séculos I a.C. - I d.C.)

Em passagem brevíssima da *Geografia* (X, II, 24), Estrabão anota que era fato conhecido o exílio de Esparta imposto por Hipocoonte aos seus irmãos, Tíndaro e Icário, este pai de Penélope: “Dizem que Tíndaro e também o irmão dele, Icário, tendo sido banidos de sua terra por Hipocoonte (...)”¹⁹.

‘Apolodoro’ (século II d.C.?)

Da frase de Estrabão passo à *Biblioteca*, “um simples e não adornado sumário dos mitos gregos e das lendas heróicas, tal qual a literatura os registrou”²⁰, cujas autoria e datação são problemáticas. Tida como obra dos séculos I ou II – o mais aceito – ou mesmo III d.C., sua autoria foi, durante muito tempo, atribuída a Apolodoro de Atenas (século II a.C.). Desde o final do século XIX, porém, tal atribuição tem sido desacreditada, e o nome ‘Apolodoro’ ou Pseudo-Apolodoro mantém-se por convenção para o mitógrafo da época imperial romana cuja identidade ignoramos²¹.

Cito o relato da *Biblioteca* (livro II, VII, 3), que conta que, no decorrer das andanças de Hércules pelo Peloponeso, ocorreu o seguinte²²:

Ἐλῶν δὲ τὴν Πύλον ἐστράτευεν ἐπὶ Λακεδαίμονα, μετελθεῖν τοὺς Ἴπποκόωντος παῖδας θέλων ὠργίζετο μὲν γὰρ αὐτοῖς καὶ διότι Νηλεΐ συνεμάχισαν, μᾶλλον δὲ ὠργίσθη ὅτι τὸν Λικυμνίου παῖδα ἀπέκτειναν. θεωμένον γὰρ αὐτοῦ τὰ Ἴπποκόωντος βασιλεία, ἐκδραμὸν κύων τῶν Μολοτικῶν ἐπ’ αὐτὸν ἐφέρετο ὃ δὲ βαλὼν λίθον ἐπέτυχε τοῦ κυνός, ἐκτροχάσαντες δὲ οἱ Ἴπποκοωντίδαι καὶ τύπτοντες αὐτὸν τοῖς σκυτάλοις ἀπέκτειναν. τὸν δὲ τοῦτου θάνατον ἐδικῶν στρατιὰν ἐπὶ Λακεδαιμονίους συνήθροισεν. [...] Ἡρακλῆς δὲ κτείνας τὸν Ἴπποκόωντα καὶ τοὺς παῖδας αὐτοῦ καὶ χειρῶσάμενος τὴν πόλιν, Τυνδάρεων καταγαγὼν τὴν βασιλείαν παρέδωκε τούτῳ.

¹⁹ φασὶ δὲ Τυνδάρεων καὶ τὸν ἀδελφὸν αὐτοῦ Ἰκάριον, ἐκπεσόντας ὑπὸ Ἴπποκόωντος τῆς οἰκείας [...]. Texto grego: Jones (1954). Tradução minha.

²⁰ Frazer (1961, pp. xvii), em abertura ao seu volume I de tradução da obra.

²¹ Sobre a datação e a autoria da obra, ver Lesky (1995, pp. 891-2), o estudo específico de Carrière e Massonnie (1991, pp. 7-12) e a introdução de Frazer (1961, pp. ix-xvii) à sua tradução da *Biblioteca*.

²² Texto grego: Frazer (1961). Tradução minha.

Após ter tomado Pilos, Hércules fez uma expedição contra a Lacedemônia, querendo atacar os filhos de Hipocoonte, pois estava irado com eles, porque lutaram aliados a Neleu e, mais ainda tomou-se de ira porque mataram de Licímnio o filho. Enquanto este contemplava o palácio de Hipocoonte, um cão da raça dos molóssios, correndo da casa para fora, lançou-se contra ele que, atirando uma pedra, atingiu o cão. Então os Hipocoontidas, correndo para fora do palácio e batendo nele com seus bastões, mataram esse filho de Licímnio. Hércules, para vingar-se da morte do rapaz, reuniu um exército contra os lacedemônios. (...) Após ter matado Hipocoonte e os filhos dele <e> subjugado a cidade, Hércules, conduzindo Tíndaro, entregou-lhe o palácio.

Novamente, sublinho os detalhes do mito dos Hipocoontidas não antes apreendidos. Primeiro, a ira de Hércules por terem os filhos de Hipocoonte se aliado a Neleu, rei de Pilo, a quem o herói havia exterminado juntamente à sua prole, com a exceção de Nestor²³. Segundo, a morte do filho de Licímnio – Eono, não nomeado – foi criminosa, pois ele atingiu o cão dos Hipocoontidas para se defender, e foi morto por esses heróis por vingança, recebendo uma punição fatal de todo desproporcional.

Observe-se, pois, que as ações de Hércules, a morte de Hipocoonte – afirmada em ‘Apolodoro’ e Diodoro – e de seus filhos, bem como a recondução de Tíndaro ao trono estão explicadas por razões político-pessoais. A cisão entre os irmãos Hipocoonte e Tíndaro, relatada em Diodoro e Estrabão, é referida na *Biblioteca* (III, X, 5)²⁴:

Ἰπποκόωντος, μὲν οὖν ἐγένοντο παῖδες Δορυκλεὺς Σκαῖος Ἐναροφόρος Εὐτείχης Βουκόλος Λύκαιος Τέβρος Ἰππόθοος Εὐρύτος Ἰπποκορυστῆς Ἀλκίους Ἄλκων. τούτους Ἰπποκόων ἔχων παῖδας Ἰκάριον καὶ Τυιδάρεων ἐξέβαλε Λακεδαίμονος. [...] αὐθις δέ, ὅτε Ἡρακλῆς Ἰπποκόωντα καὶ τοὺς τούτου παῖδας ἀπέκτεινε, κατέρχονται, καὶ παραλαμβάνει Τυιδάρεως τὴν βασιλείαν.

De Hipocoonte, portanto, nasceram os filhos Doricleu, Scaio, Enaróforo, Eutico, Bucolo, Licaito, Tébro, Hipótoo, Eurito, Hipocorustes, Alcino, Álcon. Tendo esses filhos, Hipocoonte baniu da Lacedemônia Icário e Tíndaro [seus irmãos: cf. X. 4]. (...) Depois disso, quando Hércules matou Hipocoonte e os filhos deste, eles, Icário e Tíndaro, retornaram, e Tíndaro assumiu o reinado.

‘Apolodoro’ atribui a Hipocoonte doze filhos, e não vinte, como Diodoro: eis o dado diferente. De resto, o trecho esclarece a passagem já citada da mesma obra (II, VII, 3) no que se refere à relação Tíndaro-Hipocoonte, repetindo as duas fontes anteriores. Retomarei esse passo ao lidar com os nomes dos Hipocoontidas, que não coincidem exatamente com os do Partênio de Álcman e nem mesmo com os da última fonte sobre a qual ora me deterei.

²³ Ver a nota 3 de Frazer (1961, p. 251) à sua própria tradução.

²⁴ Texto grego: Frazer (1946). Tradução minha.

Pausânias (século II d.C.)

No livro III da *Descrição da Grécia*, sobre a Lacônia, Pausânias nos fornece vários dados sobre as grandes famílias míticas locais; interessa-nos o que diz respeito a Hipocoonte e à morte de seus filhos. O viajante (III, I, 4-5) afirma que Tíndaro, Icário e Hipocoonte são filhos de Ébalo e Gorgófona, a filha de Perseu²⁵. A disputa entre os irmãos, decerto pelo poder, reaparece aqui, mas, à diferença das outras fontes, a expulsão de Tíndaro de Esparta resulta da aliança de Icário e Hipocoonte. Tal expulsão será, contudo, revertida, e Tíndaro, trazido de volta e reentronado por Hércules.

Adiante, Pausânias (III, XIV, 6) descreve uma rota para o *Drómos* ou “*Pista de corrida*”, onde ainda em sua época os jovens praticavam esse esporte: “*Indo ao Drómos, partindo do túmulo dos Agiadas, há à esquerda a tumba de Eumedes, e de Hipocoonte este Eumedes era filho. E há uma estátua antiga de Hércules (...)*”²⁶. Aos nomes dos Hipocoontidas dados em ‘Apolodoro’ acrescenta-se o de Eumedes. Note-se que, segundo o viajante, próximo ao monumento fúnebre desse Hipocoontida há uma estátua de Hércules. À luz das fontes até este momento referidas, tal proximidade é eloqüente do ponto de vista do mito dos Hipocoontidas, mas o relato de Pausânias não nos permite concluir nada a seu respeito.

Parágrafos à frente, ao descrever a região espartana de Platanistas, tendo partido do *Drómos*, o viajante relata (III, XV, 1-5):

ἔστι δὲ τῆς στοᾶς, ἢ παρὰ τὸν Πλατανιστᾶν πεποιήται, ταύτης ὄπισθεν ἡρώα, τὸ μὲν Ἀλκίμου, τὸ δὲ Ἐναραιοφύρου καὶ ἀφροστῆκος οὐ πολὺ Δορκέως, τὸ δὲ ἐπὶ τοῦτω Σεβροῦ· παῖδας δὲ Ἰπποκόωντος εἶναι λέγουσιν. ἀπὸ δὲ τοῦ Δορκέως κρήνην τὴν πλησίον τοῦ ἡρώου Δορκείαν, τὸ δὲ χωρίον τὸ Σεβρίον καλοῦσιν ἀπὸ τοῦ Σεβροῦ. τοῦ Σεβρίου δὲ ἔστιν ἐν δεξιᾷ μνήμα Ἀλκμᾶνος, ὃ ποιήσαντι ἄσματα οὐδὲν ἐς ἡδονὴν αὐτῶν ἐλυμήνατο τῶν Λακῶνων ἢ γλώσσα, ἥκιστα παρεχομένη τὸ εὐφωνον. Ἐλένης δὲ ἱερά καὶ Ἡρακλέους, τῆς μὲν πλησίον τοῦ τάφου τοῦ Ἀλκμᾶνος, τῶ δὲ ἐγγυτάτῳ τοῦ τείχους, ἐν αὐτῶ δὲ ἄγαλμα Ἡρακλέους ἔστιν ὠπλισμένον· τὸ δὲ σχῆμα τοῦ ἀγάλματος διὰ τὴν πρὸς Ἰπποκόωντα καὶ τοὺς παῖδας μάχην γενέσθαι λέγουσιν. τὸ δὲ ἔχθος Ἡρακλεῖ φασι ἐς οἶκον ὑπάρχει τὸν Ἰπποκόωντος, ὅτι μετὰ τὸν Ἰφίτου θάνατον καθαρσίῳν ἕνεκα ἐλθόντα αὐτὸν ἐν Σπάρτῃ ἀπηξίωσαν καθῆραι· προσεγένετο δὲ ἐς τοῦ πολέμου τὴν ἀρχὴν καὶ ἄλλο τοιονδε. Οἰωνὸς ἡλικίαν μὲν μεράκιον, ἀνεμιὸς δὲ Ἡρακλεῖ - Λικυμνίου γὰρ παῖς ἦν τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Ἀλκμήνης - ἀφίκετο ἐς Σπάρτην ἅμα Ἡρακλεῖ· περιιόντι δὲ καὶ θεωμένῳ τὴν πόλιν, ὡς ἐγένετο κατὰ τοῦ Ἰπποκόωντος τὴν οἰκίαν, ἐνταῦθά οἱ κύων ἐπεφέρετο οἰκουρός. ὁδὲ τυγχάνει τε ἀφείς λίθον ὁ Οἰωνὸς καὶ καταβάλλει τὴν κύνα. ἐπεκθέουσιν οὖν τοῦ Ἰπποκόωντος οἱ παῖδες καὶ ῥοπάλοις τύπτοντες καταργάζονται τὸν Οἰωνόν. τοῦτο Ἡρακλεῖα μάλιστα ἐξηγρίωσεν ἐς Ἰπποκόωντα καὶ τοὺς παῖδας· αὐτίκα δὲ ὡς ὀργῆς εἶχε χωρεῖ σφισιν ἐς μάχην. τότε μὲν δὴ τιτρώσεται καὶ λαθῶν ἀπεχώρησεν ὕσ-

²⁵ Para esses personagens e suas linhagens, ver Calame (1986, pp. 166-70).

²⁶ ἐς τοῦτον Δρόμον ἰόντι ἀπὸ τοῦ τάφου τῶν Ἀγιαδῶν ἔστιν ἐν ἀριστερᾷ μνήμα Εὐμήδους, Ἰπποκόωντος δὲ καὶ οὗτος ἦν ὁ Εὐμήδης. ἔστιν δὲ ἄγαλμα ἀρχαῖον Ἡρακλέους [...]. Texto grego para essa e as demais citações do livro III de Pausânias: Jones e Ormerod (2000). Traduções minhas.

τερον δὲ ἐξεγένετο οἱ στρατεύσαντι ἐς Σπάρτην τιμωρήσασθαι μὲν Ἴπποκόωντα, τιμωρήσασθαι δὲ καὶ τοὺς παῖδας τοῦ Οἰωνοῦ φόνου. τὸ δὲ μῆμα τῶ Οἰωνῶ πεποιήται παρὰ τὸ Ἡρακλεῖον.

Atrás do pórtico construído ao lado da região de Platanistas, há santuários de heróis: o de Alcimo, o de Enaraiforo e, não muito afastado, o de Dorceu, e ainda, perto deste, o de Sébro. Dizem que esses heróis são filhos de Hipocoonte. Perto do santuário de Dorceu há uma fonte Dorcécia, e o lugar que chamam Sébrion é de Sébro. À direita do Sébrion, há a sepultura de Alcman que fez poesia – a língua da Lacônia, produzindo menos eufonia, em nada maltratou as canções dele. E há os santuários de Helena e Hércules – o dela perto da tumba de Alcman, e o dele colado ao muro no qual há uma imagem de Hércules armado. A atitude dessa imagem, dizem, é pela guerra contra Hipocoonte e seus filhos. A inimizade, contam, entre Hércules e a casa de Hipocoonte brotou porque o herói, tendo vindo a Esparta por causa da purificação pela morte de Ífito – eles, Hipocoonte e seus filhos, recusaram-se a purificá-lo. Mas esta outra coisa aconteceu para o início da guerra. Eono, um rapaz no auge de sua idade, primo de Hércules – pois o menino era filho de Licínnio, irmão de Alcmena –, veio a Esparta com o herói. Passeando em seu redor e contemplando a cidade, Eono assim chegou à casa de Hipocoonte. Nesse momento, um cão de guarda atacou-o. E aconteceu do rapaz acertar o cão, após atirar uma pedra contra ele. Então, os filhos de Hipocoonte, correndo para fora e batendo nele com suas clavas de madeira, acabaram com Eono. Isso mais que tudo Hércules enfureceu contra Hipocoonte e seus filhos; e de pronto ele, que tinha tal ira, deu-lhes combate. Nessa ocasião, Hércules foi ferido e, sem se fazer notar, bateu em retirada. Mas depois disso, marchando com as tropas contra eles rumo a Esparta, ele conseguiu vingar-se de Hipocoonte, e vingar-se também dos filhos deste pelo assassinato de Eono. O sepulcro para Eono foi construído ao lado do santuário a Hércules.

Some-se a esse relato uma breve passagem do livro VIII, sobre a Arcádia, em que Pausânias descreve uma imagem de Hércules guardada na cidade de Tegéia; na estátua, conta-nos ele, “*está representado um ferimento na coxa decorrente da primeira batalha que travou contra Hipocoonte e os seus*” (VIII, LIII, 9)²⁷. Como se vê, o ferimento do herói, reportado apenas em Clemente e no escólio a este, está antes mencionado em Pausânias, mas enquanto as duas outras fontes dizem que a mão de Hércules foi atingida, a estátua descrita traz a ferida na coxa, a qual resulta, diz o viajante, do primeiro confronto entre o herói e os Hipocoontidas.

Retomando o excerto sobre a Lacônia (III, XV, 1-5), nele os sublinhados ressaltam os elementos novos: os nomes dos Hipocoontidas, diversos ou variações daqueles encontrados em ‘Apolodoro’; a notícia acerca da origem da inimizade entre Hércules e Hipocoonte; a explicação do parentesco entre Eono e Hércules; o fato de que este travou duas batalhas contra seus inimigos. Adiante, Pausânias (III, XV, 9) diz que Hércules, por não ter enfrentado oposição de Hera, “*tendo lutado contra Hipocoonte e seus filhos*” (μαχομένῳ οἱ Ἴπποκόωντα καὶ τοὺς παῖδας), ao contrário do que ocorrera em suas outras aventuras, ergueu à deusa “*um santuário*” (τὸ ἱερόν) e foi o

²⁷ πεποιήται δὲ οἱ ἐπὶ τοῦ μηροῦ τραῦμα ἀπὸ τῆς μάχης ἦν πρώτην Ἴπποκόωντος τοῖς παισὶν ἐμαχέσατο. Texto grego: Jones (2000). Tradução minha.

primeiro a sacrificar-lhe cabras; essa deusa passou a chamar-se “*Hera, a comedora de cabras*” (“Ἡρᾶν [...] Αἰγοφάγον), epíteto que apenas os lacedemônios lhe conferem.

O longo trecho extraído de Pausânias (III, XV, 1-5) é, em comparação com os relatos das outras fontes para o mito dos Hipocoontidas, o mais detalhado²⁸, exceto na questão dos nomes desses heróis e de seu total. Além disso, o viajante nos mostra que tanto o pai, Hipocoonte, quanto seus filhos eram honrados em Esparta como heróis; santuários lhes foram consagrados, assim como a Hércules, que os executou, a Eono, vítima deles, e a dois outros personagens postos próximos aos Hipocoontidas: Helena, prima deles; Alcman, que no Fr. 1 Dav. os cantou. Observando esse quadro, Claude Calame, em *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque* (1977b, p. 54) afirma que a “proximidade geográfica do santuário dos Hipocoontidas e de Hércules traduz a realidade de suas relações míticas”. A localização desses santuários entre *Drómos* e *Platanistas* é eloqüente, crê o helenista, pois era “moldura para certo número de atos rituais significando a integração dos adolescentes e dos adolescentes à idade adulta”.

Vale lembrar que os Dióscuros tinham o que Calame (p. 53) chama uma “função cultural como encarnação do jovem soldado espartano”. Em “Spartan religion” (1989, p. 146), Robert Parker afirma que o culto aos Dióscuros era muito popular, como mostram dedicatórias “extremamente comuns” aos gêmeos atestadas pela arqueologia. O estudioso ressalta, porém, que os espartanos provavelmente pensavam não apenas na excelência guerreira dos jovens Cástor e Polideuces, mas na habilidade atlética dos gêmeos, na destreza na lida com cavalos e na perseguição às virgens. Voltarei a esses pontos ao final do capítulo.

2. Os heróis e o catálogo dos Hipocoontidas mortos (vv. 1-12)

No relato mítico do Partênio (vv. 2-9), vêm listados Polideuces, Licaiso, Enársforo, Sébro, Eutico, Areio, Eurito. O primeiro é irmão de Cástor, filho de Tíndaro, e primo dos Hipocoontidas. Os demais, personagens nebulosos para nós.

Licaiso (v. 2) não é citado como um dos Hipocoontidas em Pausânias. Mas um escólio escrito ao lado do verso 2 no *Papiro do Louvre* – a fonte do Partênio –, diz que Licaiso não era um Hipocoontida, mas um Deritida, ou seja, um filho de Derites, primo de Ébalo, o pai de Tíndaro e Hipocoonte: “*É este o sentido: eu não enumero Licaiso com*

²⁸ Para Page (1985, p. 30, 1ª ed.: 1951), Pausânias é uma boa fonte para a leitura do fragmento de Alcman e deve derivar de uma “velha lenda lacônia”.

os *Hipocoontidas* [... (?) ...] *será não apenas Licaiio, mas também o restante dos Deritidas, que eu não menciono pelo nome*”²⁹.

A fragilidade material, diz Bruna M. P. Stracca, em “La preterizione in Alcmane e in Ibico” (1981a, p. 151, n. 4), “coloca árduos problemas interpretativos” para nós:

“A primeira parte é claramente uma paráfrase do texto de Álcmán (...), Depois de uma vistosa lacuna, lê-se uma surpreendente alusão aos Deritidas, que Álcmán, segundo o escoliasta, citaria nominalmente. (...) Os Deritidas, mencionados pelo escoliasta, não são citados em nenhuma fonte mitográfica ao lado dos Hipocoontidas na luta contra Hércules, mas isso, em si mesmo, não seria inverossímil, dados os laços de parentesco entre os dois grupos (...)”.

Assim, a despeito dos problemas de seu texto e do fato de que os Deritidas não se encontram envolvidos no mito dos Hipocoontidas nas fontes antigas que temos, a genealogia afirmada no escólio e corroborada em Pausânias (Acaia - VII, XVIII, 5) nos diz que Licaiio é um primo em segundo grau dos Hipocoontidas³⁰. Essa notícia é mais confiável que a de ‘Apolodoro’ (III, X, 5), em que Licaiio – nome do qual Licaiio é uma variante – está equivocadamente incluído entre os filhos de Hipocoonte, como concluem alguns helenistas³¹.

Os dizeres do verso 2 do Fr. 1 Dav. e as evidências disponíveis não permitem a escolha entre as duas possibilidades genealógicas para o herói, embora a primeira – de que ele seja um Deritida – tenha sido favorecida pelos helenistas³², como Antonio Aloni, em *Lirici greci* (1994, p. 74, n. 8), embora, neste caso, não fique “claro o papel [do herói] no episódio” narrado no Partênio. Cito o verso 2: “*eu não conto Licaiio entre os mortos*” (*ouk egôn Lúkaison en kamoûsin alégō*)³³.

A exclusão de Licaiio do catálogo de mortos enunciado a partir do verso seguinte é de difícil compreensão, por causa da incerteza genealógica em torno do herói e da ambigüidade da expressão verbal acima em negrito. Há pelo menos quatro conjecturas explicativas para tal exclusão: Licaiio – Deritida ou Hipocoontida – sobreviveu à luta³⁴; ele morreu na luta, mas, sendo Deritida, não entra no catálogo de

²⁹ ὅτι τοιαύτη ἢ | διάν(οια)· τὸν Λύκαιον οὐ συγκαταριθμ(ῶ) τ[οῖς] α... | [Ἰπποκων]τίδαι | οὐμ[....]... | το υ[.....]. | .ε. | α .[.]...[.] | ἔσται οὐ μόνον | τὸν Λύκαι(ον) ἀλλ[ἄ] | καὶ τοὺς λο[ι]ποὺς | Δηρίτιδας οὐκ ἐπ’ ὀνόματος λέγει. Texto grego: Davies (1991, p. 31). Tradução minha.

³⁰ Texto grego de Pausânias: Jones (2002). Tradução minha. Para o escólio: Davies (1991, p. 31).

³¹ Para Page (1985, p. 27, 1ª ed.: 1951), o erro de ‘Apolodoro’ pode ter se originado de uma “interpretação equivocada dessa passagem [v. 2] de Álcmán”. Similarmente: Smyth (1963, p. 177, 1ª ed.: 1900), Garzya (1954, p. 22), Campbell (1998, p. 198, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 361, n. 2), Pavese (1992a, p. 18) e Too (1997, p. 10).

³² Ver os helenistas indicados na nota anterior.

³³ Ver discussão dos versos 2 e 12 em Bonanno (1990, pp. 41-5).

³⁴ Calame (1977b, p. 57), para quem Licaiio é um Deritida que sobreviveu. Já Pavese (1967, pp. 114-6; 1992a, p. 13) entende o herói como Deritida, que pode ter morrido ou não no combate.

Hipocoontidas³⁵; ele morreu na luta, é um Deritida, mas não é digno de menção³⁶; ele é um Hipocoontida, morreu, mas é indigno de menção.

Como indicam essas conjecturas, podemos entender *ouk alégō*, devido à ambigüidade de *alégō* (ἀλέγω), por uma recusa baseada no valor de Licaiso, na sua genealogia ou na sua sobrevivência. Os dicionários LSJ, Bailly e Chantraine indicam as traduções “cuido, respeito, me preocupo com, me ocupo de, tenho em conta” para *alégō* quando associado aos casos genitivo e acusativo; já quando esse verbo – somente usado no presente e normalmente em sentido negativo (“ignoro”) – se associa à preposição *en* (ἐν) e ao caso dativo, então a tradução é “conto entre”. Para este sentido, os exemplos dos dicionários são o Partênio (v. 2), de Álcman, e *Ode olímpica* II (v. 78), de Píndaro.

Diferentemente do que se passa no Partênio, *alégō* tem no epinício pindárico sentido positivo, mas, como no Partênio, se liga à preposição *en* mais dativo. Eis o verso da ode, que fala da ilha dos beatos: “*Peleu e Cadmo contam-se entre eles [en toĩsin alégontai]*”³⁷. Para a restauração do verso 2 de Álcman, em que os termos *ouk egō̃n* (“*eu não*”) suprem a lacuna inicial, há uma fonte de transmissão indireta que de novo nos leva a Píndaro: o escólio à *Ode olímpica* XI (v. 15). Nela, *alégein* é positivo, como na ode acima, mas adquire outro sentido³⁸:

| | |
|--|--|
| [...] κόσμον ἐπὶ στεφάνῳ χρυσέας ἐλαίας ἀδυμελῆ κελαδήσω, Ζεφυρίων Λοκρῶν γενεᾶν ἀλέγων [alégōn]. 15 | (...) <i>cantarei docemente</i> <i>um adorno para a coroa da dourada oliveira,</i> <i>honrando a raça dos Lócrios Epizefírios.</i> |
|--|--|

Atentando para o escólio ao verso 15, *alégōn* teria de ser traduzido mais literalmente como “*hineando*”, pois é dado como sinônimo de *humnōn* (ὕμνω). Assim, “não pode ser aplicado ao texto de Álcman, apesar da aproximação feita pelo escoliasta”, anota Stracca (1981a, p. 152). Depois, o antigo comentador lembra o uso de *ouk alégō* associado à preposição *en* mais dativo, e cita um verso similar ao segundo do Partênio: “*eu não [ouk egō̃n] conto Lícon entre as Musas [en Mousais alégō]*”³⁹.

³⁵ Colonna (1963, pp. 192-3, 1ª ed.: 1954), Campbell (1998, p. 198, 1ª ed.: 1967).

³⁶ Essa é a visão de Page (1985, pp. 27 e 82). Ver estudo de Stracca (1981a, pp. 153-4) para crítica.

³⁷ Πηλεΐς τε καὶ Κάδμος ἐν τοῖσιν ἀλέγονται. Texto grego das *Odes olímpicas*: Race (1997a). Tradução: Lourenço (2006, p. 105).

³⁸ Tradução: Lourenço (2006, p. 139).

³⁹ οὐκ ἔγων Λύκον ἐν Μούσαις ἀλέγω. Texto grego: Drachmann (1964). O verso citado é atribuído a Álcman em alguns manuscritos, mas a Alceu em outros. Campbell (1998, 1ª ed.: 1967) opta por *ou mónōn* (οὐ μόνον, “*não somente*”) para o início do verso; subentende-se que ele toma o herói por morto. O helenista anota a existência do escólio à ode pindárica, mas considera difícil a sua interpretação, para a qual sugere a tradução “*eu não enumero*”. Já em sua edição bilingüe (1988, p. 361), ele aceita a reconstrução do v. 2 baseada no escólio, traduzindo-o assim: “*eu não conto Licaiso entre os mortos*”.

Assim, a tradução “*não conto entre os mortos*” para o verso 2 da canção de Alcman configura-se adequada⁴⁰, embora não elimine a ambigüidade da situação, uma vez que desconhecemos o motivo da recusa nele anunciada pelo coro.

Passemos ao primeiro nome que é, seguramente, o de um Hipocoontida: Enársforo (v. 3). Esse substantivo próprio é usado como adjetivo (“*porta-espólio*”) de Ares, deus da carnificina da guerra, no poema *O escudo* (v. 192), de Hesíodo (final do século VIII a.C.)⁴¹. E “Enársforo” ocorre uma segunda vez na *Vida de Teseu* (XXXI, 1), de Plutarco (séculos I-II d.C.), como um Hipocoontida. Esse dado sustenta a emenda *Enársphoros* (v. 3), proposta por Theodor Bergk, em *Poetae lyrici Graeci – III* (1914, Fr. 23, 1ª ed.: 1882), e aceita nas principais edições do Partênio que a indicam: *Poetae melici Graeci* (1962), de Page; *Alcman* (1983, Fr. 3), de Calame, e *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta* (1991), de Malcom Davies⁴². Note-se que o nome, mesmo quando grafado diversamente (Enaróforo, Enaraiforo), designa um Hipocoontida.

Diga-se, ainda, que no início do verso 3, antes de Enársforo, falta uma sílaba, como denuncia o esquema métrico – necessariamente uma sílaba longa⁴³. Juntando esse dado ao sentido geral dos versos 1-12, em que o catálogo e seus heróis são enunciados, um possível suplemento – sugerido por Friederich Blass em 1885, como lembra Calame (1983, p. 33), no aparato crítico de sua edição do fragmento – seria “*mas*” (*allá*, ἀλλά); a tradução dos versos 2-3 então seria: “*eu n]ão conto Licaiso (...),/ mas Enársforo, e Sébro (...)*”⁴⁴. Nesse caso, teríamos na segunda linha o início de uma preterição fínida no verso 12 – idéia que, anota Emmet Robbins, em “*Alcman’s Partheneion*” (1991, p. 11), se insinua, de todo modo, na leitura da abertura do fragmento, mesmo sem a emenda *allá*, não aceita nas três principais edições do Partênio anteriormente referidas⁴⁵.

⁴⁰ Ver Stracca (1981a, p. 153). Page (1985, p. 21, 1ª ed.: 1951) traduz assim. Outras traduções: “*não menciono*”, Colonna (1963, p. 192, 1ª ed.: 1954) e Calame (1983, p. 269); “*não canto*”, Pavese (1992a, p. 8); “*não recorro*”, Aloni (1994, p. 5). Farina (1950, pp. 11-2), “*ignoro*” e, similarmente, Miller (1996), “*não dou atenção a*”.

⁴¹ Para o poema e seu texto grego, ver as edições bilingües de Most (2006, pp. xvii-lix; 2007).

⁴² Igualmente Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925), Campbell (1998, 1ª ed.: 1967; e 1988).

⁴³ Ver início deste capítulo; nosso v. 3 é, na verdade, o décimo de uma estrofe preservada parcialmente.

⁴⁴ Page (1985, p. 21, 1ª ed.: 1951) e Campbell (1988, p. 361) inserem “*mas*” apenas em suas traduções. Aceitam a conjunção no texto grego: Hiller e Crusius (1911, Fr. 5, 1ª ed.: 1897), Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925), Campbell (1998, 1ª ed.: 1967).

⁴⁵ Pavese (1992a, p. 13) crê mais provável ler o v. 2 assim: “‘*não canto Licaito que está entre os mortos*’, isto é, ele foi morto naquela batalha, mas não o canto, ou não o tenho em conta, porque não quero cantar”; ele pensa o verso como uma “preterição (...) aos Deritidas” (p. 14). Ver artigo anterior do helenista (1967, pp. 114-6). Farina (1950, pp. 11-2) e Nannini (1978, pp. 49-50) também vêem no v. 2 uma *praeteritio*. Para West (1967, p. 7) e Bonanno (1991, pp. 9-11), todos os heróis dos vv. 2-12 estão sendo preteridos no Partênio. O contexto, o texto e a identidade do herói do v. 2 me parecem problemáticos demais para avançar nessa discussão. Para argumentação contra a idéia da preterição, ver Stracca (1981, pp. 150-6).

O segundo nome do verso 3 do Partênio, *Sébro*, legível no papiro que o preservou, aparece grafado desse modo em Pausânias e diferentemente em ‘Apolodoro’, *Tébro*⁴⁶. Nessas duas fontes, o herói é filho de Hipocoonte.

Os próximos nomes são Eutico e Areio (v. 6). No papiro, não se lê o primeiro; sua inclusão se deve a uma outra fonte do Fr. 1 Dav., de transmissão indireta, para a qual aponta Egger (1863, p. 168): a citação do verso – felizmente, atribuído a Álman – na *Anecdota Graeca* (1963, vol. I, p. 159, verbete *Euteíkhea*), do geógrafo e classicista John A. Cramer (séculos XVIII-XIX), editada a partir de manuscritos lexicográficos antigos. Além disso, há no papiro do Partênio, ao lado do verso 6, um escólio que, valendo-se da autoridade do mitógrafo Ferécides de Leros (século V a.C.)⁴⁷, diz: “*Para Ferécides, Areito é um dos Hipocoontidas. Portanto, talvez este [o nome do v. 6, Fr. 1 Dav.] devesse ser grafado com ‘t’, ou Álman [chama] Areito de Areio*”⁴⁸.

O comentário mostra que estamos lidando com o mito dos Hipocoontidas. Areito ou é um outro filho de Hipocoonte não mencionado em Álman, ou Areio – suplemento sugerido por Bergk (1914, Fr. 23, 1ª ed.: 1882)⁴⁹, anota Calame (1983, p. 33) –, é uma forma variada desse nome. Nenhuma dessas duas formas se atesta nas listagens de nomes dadas nas fontes⁵⁰. Já Eutico insere-se na lista de ‘Apolodoro’.

O último nome seguramente atestado no Partênio é Eurito (v. 9), legível no *Papiro do Louvre*, na listagem de filhos de Hipocoonte de ‘Apolodoro’ e em Pausânias, em meio à descrição do trono de Apolo em Amiclas, em que há uma imagem de Tíndaro em luta contra Eurito (III, XVIII, 11)⁵¹. O viajante nada mais informa sobre esse personagem, mas é muito provável que para ele esse herói seja um Hipocoontida que, junto aos seus irmãos, entrou em guerra contra os Tindaridas. Se isso proceder, então a imagem do trono será a nossa mais antiga fonte para ao mito dos Hipocoontidas, observa Davison (1938, p. 442), uma vez que o trono é de meados do século VI a.C.⁵².

⁴⁶ No aparato crítico ao texto grego da passagem da *Biblioteca* (III, X, 5), Frazer (1946, p. 22, n. 1) indica que, com base em Pausânias, pode pensar que *Tébro* é uma variação de *Sébro*. Smyth (1963, p. 178, 1ª ed.: 1900) já anotava isso.

⁴⁷ Sua obra pode ter sido o modelo para a de ‘Apolodoro’, anota Frazer (1961, p. xix).

⁴⁸ Φερεκ(ύδης) ἔνα | τ(ῶν) Ἱπποκοωντιδ(ῶν) | Ἀρήιτον· μή[π]οτ’ οὖν κ(αὶ) ᾤδε εὐν τῶ[ι] τ[ι] δεῖ γρ(άφειν) ἢ τ(ὸν) Ἀρήιτον | ὁ Ἀλκμ(ᾶν) Ἀρήιον. Texto grego: Davies (1991, p. 31). Tradução minha.

⁴⁹ Seguiram-no Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925), Page (1980, 1ª ed.: 1951; e 1962), Campbell (1998, 1ª ed.: 1967; e 1988), Calame (1983, Fr. 3), Davies (1991).

⁵⁰ Para Egger (1863, p. 169), Areio “figura entre os Argonautas [I, 118]” como um dos filhos de Bias. Igualmente, Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900).

⁵¹ O trono – “uma gigantesca estátua de base na forma de um trono” fabulosamente decorado – foi descoberto por arqueólogos alemães por volta de 1920, anota Levi (1979b, p. 64, n. 160) em sua tradução de Pausânias. Sobre Amiclas, fundador mítico que dá nome à cidade: Calame (1986, pp. 164-5).

⁵² Para mais sobre essa peça e sua datação, ver ainda Hooker (1980, p. 63).

O verso 3 introduz o catálogo dos Hipocoontidas mortos. Seguindo seus nomes em ‘Apolodoro’, temos ainda Doricleu, Scaio⁵³, Bucolo, Hipótoo, Hipocorustes, Alcino, Álcon; e em Pausânias, Alcimo⁵⁴, Dorceu⁵⁵ e Eumedes. No Partênio, o catálogo teria, além dos cinco nomes aceitos nas edições de Page (1962), Calame (1983) e Davies (1991), outros nas lacunas dos versos 4-5 e 7-9, totalizando dez mortos – seguindo o cálculo de Diodoro da Sicília – ou doze – na contagem de ‘Apolodoro’. Quais são esses nomes e em que versos se encaixam?

Eis uma pergunta para a qual não há solução, pois há, para os nomes acima mencionados – alguns por vezes aceitos⁵⁶ – problemas métricos para a sua inclusão nos versos do fragmento, além da questão das diferenças ortográficas. Logo, não há restaurações seguras, a única exceção sendo Álcon, nome atestado em ‘Apolodoro’, pois, afirma Page (1985, pp. 28-9, 1ª ed.: 1951), apenas este entre os nomes conhecidos dos heróis se encaixa metricamente no início do verso 11 e somente aqui. Mesmo assim, esse nome como emenda ao verso – na sugestão feita por Bergk (1914, Fr. 23, 1ª ed.: 1882), nota Calame (1983, p. 33) –, não foi aceito nas principais edições do Partênio⁵⁷.

Observados os nomes, cuidemos dos epítetos do Partênio (vv. 2-9). Considerando o verso 12 em sentido positivo, Too (1997, p. 10) vê ironia no fato de os heróis catalogados receberem epítetos honrosos conhecidos da *Iliada* (meados do século VIII a.C.), pois a morte dos Hipocoontidas, ao contrário da dos guerreiros homéricos, não mereceria o *kléos*, a glória adquirida no campo da guerra e digna de ser lembrada tempos afora pelo canto do aedo⁵⁸. Mas Pausânias (III, XV, 1-2) nos informa que em Esparta eram dedicados aos Hipocoontidas “*santuários a heróis*” (*hērōia*), monumentos fúnebres de culto. Esse dado da tradição lacônia pode estar por trás do tratamento respeitoso desses heróis na narrativa mítica do Partênio, em que o coro lhes

⁵³ Nome atestado também em Heródoto (V, 60) para um dos Hipocoontidas.

⁵⁴ Para Page (1985, p. 26), “Alcimo” é variante de “Alcino”.

⁵⁵ No aparato crítico da *Biblioteca* (III, X, 5), Frazer (1946, p. 20, n. 1) indica que se conjecturou, com base em Pausânias, serem “Doricleu” e “Dorceu” o mesmo nome. Ver Page (1985, p. 26).

⁵⁶ Suplementos iniciais – V. 4, “Bucolo”: Bergk (1914, Fr. 23, 1ª ed.: 1882), Hiller e Crusius (1911, Fr. 5, 1ª ed.: 1897) e Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900); ou “Alcimo”: Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925) e Campbell (1998, 1ª ed.: 1967). V. 5, “Hipótoo”: Hiller e Crusius, Smyth, Edmonds, Diehl, Campbell. V. 7, “Ácmon”, nome que aparece nas *Metamorfoses* (XIV, 484) de Ovídio: Hiller e Crusius, Smyth e Edmonds. V. 9, “Scaio”: Hiller e Crusius, Smyth, Edmonds, Diehl e Campbell. V. 11, “Álcon”: Bergk, Hiller e Crusius, Smyth, Diehl, Edmonds e Campbell (1998 e 1988). Sobre esses nomes e sua restauração ao Partênio, ver Page (1985, pp. 27-30, 1ª ed.: 1951), Pavese (1992a, pp. 17-20), Too (1997, pp. 9-10).

⁵⁷ Entre os poucos helenistas que a aceitaram estão Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925) e Campbell (1998; e 1988).

⁵⁸ Para essa idéia e a expressão *kléos áphthiton* (κλέος ἀφθιτον, “glória imperecível”), ver Rissman (1983, pp. 123-4), West (1988b, pp. 152-6), Benveniste (1995b, pp. 58-69), Nagy (1999, pp. 15-41) e Volk (2002, pp. 61-8).

confere estes epítetos⁵⁹: “*Sébro de ágeis pés* [podókē]” (v. 3); “*soberano* [wánaktá⁶⁰] *Areíon*” (v. 6). E Page (1985, p. 31, 1ª ed.: 1951) bem observa que “o assassinato dos Hipocoontidas na história lacônia demandava um tratamento respeitoso a eles”, pois estão fortemente ligados à cultura e têm alta posição na esfera mítico-religiosa locais.

Pensemos um pouco no herói e no seu culto. Walter Burkert, em *Religião grega na época clássica e arcaica* (1993, pp. 395-6), declara:

“Praticamente, todas as figuras homéricas são ‘heróis’ (...). Na utilização lingüística posterior, o ‘herói’ é um falecido que exerce a partir de seu túmulo um poder para bem ou para mal e que exige veneração adequada.

O aspecto cultural exterior pode ser captado claramente a partir dos vestígios arqueológicos: o culto dos heróis significa que um túmulo individual, que se passa a chamar *herôon*, é destacado das sepulturas ordinárias através de delimitação, sacrifícios e dádivas votivas, e ocasionalmente também através de uma construção tumular especial. (...) Os túmulos dos heróis (...) são testemunhados desde o último quartel do século VIII (...) [p. 399] Sabemos através das escavações que algumas sepulturas supostamente pertencentes a heróis não eram genuínas, e não continham nenhum cadáver”.

A partir do século indicado, completa Burkert (p. 397), “a veneração dos heróis” deve estar diretamente ligada à “influência da poesia épica, que alcançou então o seu ponto mais elevado”. Não sabemos se os Hipocoontidas foram matéria de um épico perdido; de todo modo, no culto aos heróis devia pesar consideravelmente a tradição local de cada *pólis* grega, além da tradição poética heróica.

O massacre dos Hipocoontidas em Alcman pode ser necessário como punição por seus atos. Isso, porém, não autoriza o enxovalhamento de seus nomes, já que o que faz o herói – sujeito imortalizado no auge de sua juventude – na concepção grega não é seu caráter, mas “uma qualidade extraordinária”, observa Burkert (p. 404), que aponta para algo “de imprevisível e sinistro que fica para trás, mas está sempre presente” na figura do herói. Assim, a despeito do(s) crime(s) que lhe(s) atribuem as diferentes versões da tradição mítica, os Hipocoontidas “não deverão ser privados de seus títulos honoráveis”, sintetiza Page (1985, p. 31, 1ª ed.: 1951). Isso se reflete no catálogo de Hipocoontidas mortos, cujo tom “imponente e significativo”, anota Gregory O. Hutchinson, em *Greek lyric poetry* (2003, p. 80), recorda a *Iliada* (XVI, 415-7 e 694-6;

⁵⁹ Não sabemos que nomes constariam dos vv. 4-5, 7-9 e 11 e quais os referentes dos epítetos honrosos legíveis; e para *agrótan* (“selvagem, rústico; caçador”, v. 8), há uma polêmica entre essa leitura e *agrétan* (“agregador [de tropas]”). Ver Garzya (1954, p. 27), Colonna (1963, p. 193, 1ª ed.: 1954), Page (1962), Giorgi (1966, pp. 121-3), Campbell (1998, pp. 198-9, 1ª ed.: 1967), Calame (1983, pp. 315-7), Dettori (1999, pp. 182-96), Hutchinson (2003, p. 80).

⁶⁰ Sobre os usos do *digamma* (Ϝ, ϝ) no Partênio, ver Page (1985, pp. 104-10).

XXI, 209-10) e a tragédia *Os persas*, de Ésquilo (séculos VI-V a.C.), em passos poéticos que honram heróis mortos com epítetos similares aos que Álcman utiliza⁶¹.

Os versos 10-12 fecham o referido catálogo iniciado no verso 3. No verso 10, lê-se “do cego o tumulto (da guerra)” (*Jpôrō klónon*). Não temos o referente dessas palavras, mas, dado o contexto da luta em que perecem os filhos de Hipocoonte, alguns editam assim o verso: “de Ares] cego o tumulto (da guerra)” (*Áreos àn] pórō klónon*). As três edições mais respeitadas do fragmento, todavia, não aceitam o suplemento de Bergk (1914, Fr. 23, 1ª ed.: 1882) ao início do verso, pois, afirma Calame (1983, p. 33), é frágil e metricamente difícil na posição⁶².

No verso 11, temos “... e os mais valorosos” (*J... te tōs arístōs*). Os referentes dessa qualificação são, decerto, heróis, dados o uso do adjetivo *áristos* (ἄριστος) e o contexto de guerra do bloco da narrativa mítica. Depois, no início do verso 12, há apenas a forma verbal *parésomes* (“passaremos”), subentendendo, talvez, “pelos heróis mortos” ou algo similar. Há várias sugestões de emenda ao verso, sobretudo com o acréscimo de uma negação que, todavia, não é obrigatória para o verbo *pariēmi* (παρίημι), ressalta Calame (1983, p. 317)⁶³. A diferença semântica entre um suplemento negativo e positivo é assim avaliada por Too (1997, p. 10): com uma negação, o coro “conspicuamente marca sua enumeração dos Hipocoontidas mortos”; sem ela, “engaja-se numa *praeteritio*”⁶⁴.

Note-se ainda, no verso 12, a mudança da 1ª pessoa do singular, marcada morfologicamente no indicativo presente *alégō* do verso 2, para a 1ª do plural, expressa em *parésomes*. Essa mudança, porém, é característica da canção coral e não altera em nada o fato de que é o coro quem canta, desde o seu início, o Partênio de Álcman.

⁶¹ Smyth (1963, p. 177, 1ª ed.: 1900) já indicava essa percepção. Para Harvey (1957, p. 211), tanto Álcman quanto Ésquilo usam os epítetos épico-homéricos para investir seus respectivos heróis da dignidade dos heróis épicos. Na tragédia, note-se que o herói persa morto Senalces é chamado *anáks* (ἄναξ, “soberano”, v. 968), como Areio, em Álcman (v. 6); Oibares é *mégas* (μέγας, “grande”, v. 984), como o herói cujo nome não temos no v. 9 do Partênio. Texto grego da tragédia: Mazon (2002a).

⁶² Aceitam a emenda: Hiller e Crusius (1911, Fr. 5, 1ª ed.: 1897), Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925), Garzya (1954, pp. 27-8), Campbell (1998, 1ª ed.: 1967; e 1988). Recusam-na: Page (1985, pp. 82-3, 1ª ed.: 1951; e 1962), Calame (1983, Fr. 3) e Davies (1991).

⁶³ *Oud’ hamōs]* (“de modo algum”): Campbell (1998, 1ª ed.: 1967; e 1988). *Andras ou]* *parésomes* (“os homens não] *ignoraremos*”): Hiller e Crusius (1911, Fr. 5, 1ª ed.: 1897), Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900); Diehl (1925): *Andras, ou]* *parésomes* (“os homens, não] *ignoraremos*”). Page (1985, p. 21, 1ª ed.: 1951): “nós não ignoraremos” os Hipocoontidas. Já em Edmonds (1934, p. 53, 1ª ed.: 1922), *parésomes* é verbo central dos vv. 8-12: “passaremos pelos” heróis.

⁶⁴ Para Pavese (1967, p. 115; 1992a, pp. 20-5), o v. 12, como o v. 2, traria uma preterição, mas agora não aos Deritidas e, sim, aos Hipocoontidas; similarmente, Bonanno (1991, pp. 9-11). Mas Stracca (1981, pp. 154-7) nota que não é certo que haja *praeteritio* aqui. Se há preterição no Partênio, parece-me mais certo que, tendo se iniciado no v. 2, ela se encerre neste v. 12, como pensa Robbins (1991, p. 11).

3. A conclusão moralizante à narrativa mítica (vv. 13-5)

| | | |
|----|-----------------|------------------------------------|
| | Ἰαρ Αἴσα παντῶν |]}... Aisa dentre todos |
| | Ἰ γεραιτάτοι |]}... os mais velhos (venerandos?) |
| 15 | ἀπ]έδιλος ἀλκὰ | de]scalça é a força |

A sensação conferida por esse terceto é de saída da narrativa da batalha e da catalogação dos heróis mortos e entrada na construção da moral que as conclui. Tal sensação resulta, sobretudo, da presença de *Aisa*⁶⁵. Segundo o dicionário etimológico Chantraine, no verbete dedicado ao termo, este designa, enquanto substantivo comum, a “parte” que cabe a cada um do butim de guerra, e a “sorte, o quinhão”, “a parte acordada” ao homem – logo, “o destino”. Page (1985, p. 35, 1ª ed.: 1951) observa:

“Nenhum mortal tem o poder de decidir se ele deverá nascer na riqueza ou na pobreza, se ele será alto ou baixo, belo ou comum, se ele será próspero em seu negócio, abençoado com crianças e longo ou não. Todas essas e outras condições de sua vida são determinadas por outros fatores fora de seu conhecimento e além de seu controle. (...) cada homem nasce para o mundo com uma porção individual inescrutavelmente designada para ele. (...) *Aisa*, como *Moirā* [Μοῖρα] e outras palavras, significa o lote, a porção, que é projetada e fixada para cada ser humano por uma autoridade sobrenatural. A porção pressupõe um Distribuidor; e o curto e fácil o salto de *aisa*, ‘a parte’ [o substantivo comum], a *Aisa*, ‘o que Reparte’ [a personificação], foi dado muito tempo antes de Alcman”⁶⁶.

Essas palavras destacam o significado de *Aisa* enquanto personificação. Conforme enfatiza Harvey A. Shapiro, em *Personifications in Greek art* (1993, p. 14), nem sempre é possível determinar quem “existiu primeiro, o substantivo abstrato ou a divindade”, mas “divindades cujos nomes não ocorrem como substantivos comuns (mesmo se o nome tem um significado em grego) devem ser excluídas da categoria de personificação”⁶⁷. Vejamos o caso do termo *aisa*.

Empregado em Homero como substantivo comum significando “parte, medida” e “destino, quinhão na vida”, *Aisa* surge divinizada no canto XX (127-8) da *Iliada*, quando os deuses discutem a sorte de gregos e troianos, e Hera declara sobre Aquiles⁶⁸:

| | |
|---|--|
| [...]: ὕστερον αὖτε τὰ πείσεται ἄσσα οἱ Αἴσα [Aīsa] | “(...); amanhã |
| γιγνομένῳ ἐπένησε λίνῳ, ὅτε μιν τέκε μήτηρ. | sofrerá, sendo o caso, tudo quanto o acaso [Aīsa], desde o berço, lhe urdiu com fio de linho”. |

⁶⁵ Ver Calame (1977b, pp. 15-6) e Tsitsibakou-Vasalos (1993, p. 129).

⁶⁶ Na *Iliada* (XVI, 433-43), nem mesmo Zeus, o soberano dos deuses, pode interferir na *moira* / *aīsa* dos homens sem gerar grave desequilíbrio da ordem; e Hera lembra ao deus que a *aisa* dos homens não pode ser manipulada. No vocabulário dessa passagem, os termos são usados como sinônimos. Ver Tsitsibakou-Vasalos (1993, pp. 130-1) e Janko (2003, pp. 374-5).

⁶⁷ Para o conceito de personificação, ver Burkert (1993, pp. 360-3) e Breitenberger (2007, pp. 68-71). Burkert observa: “A ‘personificação’ de conceitos abstractos é um fenómeno complicado e controverso”.

⁶⁸ Para a *Iliada*, cito sempre as traduções de Campos (2001; 2002) e texto grego das edições de Mazon (2002b; 2002c; 2002d). Ver ainda a edição da *Iliada* (XX, 127-8) de West (2000b).

Essa tradução mantém a idéia do destino fixado para o homem, mas não *Aisa* como personificação divina, preferindo vertê-la por “o acaso”. Sendo o personagem de referência dos versos Aquiles, a chegada de *Aisa* significa a morte – fim de todos⁶⁹. Afirma Calame (1977b, p. 60): *Aisa* é “a parte que cabe a cada homem pela sua vida sobre a terra; *Aisa* fixa, com efeito, o início e o fim dessa vida”. Fica claro, portanto, que sua introdução no verso 13 do Partênio se articularia, facilmente, a uma formulação moral para o mito dos Hipocoontidas e o destino que lhes coube. Mas haveria, ainda, no verso 14, outra personificação; tal sugestão se apóia no escólio ao lado de tal verso no *Papiro do Louvre*: “[Álcman] diz *Póros* para o *Caos* mitologizado por Hesíodo”⁷⁰.

O dicionário Chantraine, no verbete *póros* (πόρος), explica que esse termo vem de πείρω [*peirō*] (“trespasso, faço atravessar”), significando, então, “passagem”, “abertura, poro” e, enquanto personificação, “meio, recursos”, sentido presente em “compostos raros mais importantes”, como *áporos* (ἄπορος), “de passagem difícil” ou “sem recursos”⁷¹. Para Calame (1977b, p. 60), *Póros* é “a via que podemos abrir para nós mesmos, a despeito da fixação do destino” e “designa a margem de liberdade que deixa a necessidade imposta por *Aisa*”. Com essa personificação, teríamos no Partênio mais um sujeito nos versos 13-5, em que as palavras legíveis (*Aïsa*, *geraitátoi*, e *apédilos alkà*) estão no nominativo, o que aponta para a ligação entre elas, à exceção de *pantôn* (v. 13, “*dentre todos*”), genitivo partitivo a indicar seleção de um total.

Voltemos ao escólio. Ele se refere ao *Caos* de Hesíodo, presente no poema cosmogônico *Teogonia*. Cito os únicos versos em que *Caos* aparece⁷²:

Ἦτοι μὲν πρῶτιστ' Ἄχος / γένητ'· (v. 116) *Sim bem primeiro nasceu o Caos. (...)*

Ἐκ Ἄχεος δ' Ἐρεβός τε μέλαινά τε Νύξ ἐγένετ'· (v. 123) *Do Caos Ἐrebos e Noite nasceram.*

Os primeiros problemas que se colocam tanto para o escólio, quanto para a *Teogonia*, são a compreensão do que é *Caos* e a tradução da palavra. Em sua edição comentada *Hesiod, Theogony* (1988a, p. 192), Martin L. West, argumenta que *Caos* não é “desordem, confusão”, mas “a Fenda (na terra), o Abismo” primordial de que fala

⁶⁹ Ver o comentário de Edwards (2000, p. 306) aos versos citados da *Iliada*.

⁷⁰ ὅτι τὸν Πόρον εἴρηκε τὸν αὐτὸν ἢ τῶν ὑπὸ τοῦ Ἡσιόδου μεμβολογημένων Ἄχει. Texto grego: Davies (1991, p. 31). Tradução minha. Ver Egger (1863, pp. 172-3) e Wilson (1912, pp. 57-8).

⁷¹ Para a etimologia e os usos de *póros*, ver ainda Penwill (1974, pp. 17-20).

⁷² Para a *Teogonia*, cito sempre a tradução de Torrano (2003), com o texto grego do volume bilingüe – Friedrich Solmsen, *Hesiodi Theogonia Opera et dies Scutum* (Clarendon Press, 1966).

Hesíodo ao discorrer sobre o início de tudo⁷³. Os dicionários LSJ, Bailly e Chantraine nos dão esse sentido de “abismo”, de “espaço infinito”, “de vasto golfo” para caos/Caos.

Estaria o escólio dizendo que Álcman fala da personificação *Póros* – não encontrada na poesia arcaica e clássica, exceto pela sugestão ao Partênio⁷⁴ – como Hesíodo fala de Caos? Estaria o escoliasta do *Papiro do Louvre* dizendo que *Póros* e Caos são a mesma personificação? Difícil acenar positivamente para essas duas questões, dadas as diferenças semânticas e etimológicas brutais entre as duas palavras. Talvez seja bem mais simples o escólio, a dizer apenas que, tal qual Caos para Hesíodo, *Aïsa* e *Póros* são para Álcman os deuses *geraitátoi* (v. 14), mais velhos, primordiais⁷⁵.

Outro elemento usado na defesa da inclusão de *Póros* no Fr. 1 Dav. reside no *POx* 2390 (século II d.C.): um comentário (Fr. 5 (fr. 2, col. iii) Dav.) a um poema de Álcman tido como uma “narrativa ao assunto da criação”⁷⁶, em que Tétis seria a força organizadora inicial sucedida por *Póros* – que “é como um início” (ἐκτιν [...] οἶον ἀρχή) – e *Tékmōr* – “como um final”⁷⁷ (οἶον ἐ τέλος). Afirma David A. Campbell, em *Greek lyric II* (1988, p. 393, n. 11): *Póros* é “o ‘Planejador’”, “a ‘Passagem’ criada entre o Céu e a Terra”; *Tékmōr*, “a ‘Ordenação’”; e Tétis não pode ser a deusa, mas “a ‘Criação’”.

O comentário a Álcman (Fr. 5 Dav.) é polêmico e confuso; mais ainda quando usado para o Partênio, pois “não é convincente” a equação *Aisa-Póros* – admitindo-a hipoteticamente no verso 14 – a *Tékmōr-Póros*, frisa Evanthia Tsitsibakou-Vasalos, em “Alcman’s *Partheneion* PMG 1, 13-15” (1993, p. 131, n. 8); as diferenças semânticas entre os primeiros membros dessas duplas são irreconciliáveis. Configura-se, pois, complicada a polêmica sobre *Póros* e seu sentido na alegada cosmogonia de Álcman⁷⁸.

⁷³ Ver tradução (1988c). Most (2006, p. 13, n. 7) diz: “Caos” “equivocadamente sugere uma mistura confusa de matéria desordenada, enquanto em Hesíodo indica, antes, uma lacuna ou uma abertura”.

⁷⁴ Ver Hutchinson (2003, p. 82).

⁷⁵ Isso é o que Campbell (1998, p. 199, 1ª ed.: 1967) sugere, em suas notas ao fragmento de Álcman.

⁷⁶ Campbell (1998, p. 199). O papiro foi publicado em 1957 por Lobel.

⁷⁷ Ver o verbete τέκμαρ [*tékmār*] em Chantraine, em que esse sentido é ressaltado.

⁷⁸ West (1963, p. 154) vê o Fr. 5 Dav. como testemunho “de uma cosmogonia semi-filosófica” singular; também Pavese (1967, pp. 117-20). Page (1959, p. 21) o vê como “uma cosmogonia nova e muito estranha”, e duvida da interpretação do antigo comentador. Penwill (1974, p. 13) não crê numa cosmogonia do poeta; o uso dos termos no Fr. 5 Dav. estaria antes relacionado à sua predileção “pelo obscuro e o incomum”. Nesse sentido, Most (1987) afirma: 1) embora o estudo de Álcman tenha sido intenso na Antiguidade, antes da descoberta do *POx* 2390 “nada havia sido jamais antes ouvido” sobre uma cosmogonia (p. 3), algo curioso, pois “as cosmogonias arcaicas eram objeto de particular interesse e estudo para os gregos”; 2) havia entre os antigos uma tradição de “interpretações cosmogônicas” (p. 9), sendo mais provável que “o poema que o comentador está interpretando não fosse filosófico em nenhum sentido, mas, em vez disso, uma narrativa mítica”; 3) é possível que o escoliasta do *Papiro do Louvre*, ao juntar Caos-Hesíodo / *Póros*-Álcman, tenha sido “iludido por essas personificações e levado a supor que o texto de Álcman [o Partênio], nesse instante [v. 14], tomava, de repente, uma direção filosófica” (p. 13), quando a direção era a da moral à narrativa mítica sobre os Hipocóontidas.

Em suma, o escólio ao *Papiro do Louvre* e o comentário a Álcman editado como Fr. 5 (fr. 2, col. iii) Dav. do poeta são obscuros, problemáticos, e o nome *Póros* nem está legível na fonte papirácea do Partênio e nem é incontestável a sugestão de que ele se inserisse na lacuna inicial do verso 14, observa Page (1985, p. 34). Eis uma das reconstituições mais conhecidas dos versos 13-5, proposta por Blass em 1878, porém não incorporada ao Partênio em suas edições principais⁷⁹:

| | | |
|--|---|--|
| <p>(κράτησε γλ) (και Πόρος) (σιών)</p> | <p><i>krátēse g]àr Aīsa pantōn kai Póros], geraitátoi siōn; ap]édilos alká.</i></p> | <p><i>Pois (os heróis) dominar]am... Aisa e Póros], os mais velhos dentre todos deuses; de]scalça é a força.</i></p> |
|--|---|--|

Nessa reconstrução, *Aisa* e *Póros* seriam os sujeitos do verbo suplementado *krátēse* (v. 13), cujo objeto subentendido deve ser o conjunto dos Hipocoontidas mortos. São também os referentes do adjetivo *geraitátoi* (v. 14). No verso 15, o suplemento *siōn* (em ático, *theōn*), articulado a *pantōn* (v. 13), coloca *Aisa* e *Póros* como “os mais velhos dentre todos os deuses”. *Apédilos alká* (v. 15) pode ser vista independentemente, como frase nominal ligada à ação dos Hipocoontidas ou das duas personificações. Um arranjo como esse, tão pesadamente emendado, não é, porém, o único possível. Apenas para o verso 15, há propostas diversas, nenhuma das quais bem aceita entre os estudiosos⁸⁰. Além disso, Page (1985, p. 34, 1ª ed.: 1951) ressalta que outros verbos, até mesmo de coloração mais pálida que *krátēse*, podem ser suplementados ao verso 13. A conclusão é que nenhuma dessas reconstruções encontra sólido respaldo textual no Partênio, nenhuma pode ser firmemente defendida, e “nem as palavras (...) nem o sentido dos versos (...) podem ser recuperados com segurança”, arremata Page.

Para terminar, lembre-se que há uma possibilidade de que *Póros* fosse entendido pelos gregos em conexão etimológica com πορεῖν [*poreîn*], sendo assim “cognato do latim *pars, portio*”, salienta Page (p. 36)⁸¹, o que poderia implicar uma maior

⁷⁹ Não a aceitam: Bergk (1914, Fr. 23, 1ª ed.: 1882), Page (1985, pp. 33-7, 1ª ed.: 1951; e 1962), Garzya (1954, pp. 28-9), Calame (1983, Fr. 3; cf. pp. 317-9), Davies (1991), Aloni (1994, p. 75, n. 11), Hutchinson (2003, p. 82). Aceitam-na: Hiller e Crusius (1911, Fr. 5, 1ª ed.: 1897), Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925), Colonna (1963, pp. 193-4, 1ª ed.: 1954), Farina (1950, p. 12), Bowra (1961, p. 39) – para os vv. 14-5 –, Campbell (1998, 1ª ed.: 1967), Fränkel (1975, p. 163, 1ª ed. orig.: 1951), Penwill (1974, pp. 14-21) e Tsitsibakou-Vasalos (1993, pp. 149-51) – esses três últimos para os vv. 13-4.

⁸⁰ Cito três delas. Penwill (1974, pp. 14-21): “a descalça força [dos heróis] *ruiiu*” (λύθη δ’ ἀπ]έδιλος ἀλκᾶ). Campbell (1988) adota essa sugestão, a qual defende já em artigo de 1987 (pp. 68-9). Di Benedetto aposta no tom generalizante (1980, pp. 138-40): “a defesa dos mortais é descalça” (φωτῶν ἀπ]έδιλος ἀλκᾶ). Tsitsibakou-Vasalos (1993, pp. 149-51): “a defesa deles [dos heróis] era descalça” (ἔγεντ’ ἀπ]έδιλος ἀλκᾶ).

⁸¹ Sobre essa possibilidade etimológica, ver Tsitsibakou-Vasalos (1993, pp. 131-2), que lembra que ela é “ocasionalmente reconhecida”.

proximidade entre *Póros-Aisa* que seriam, assim, dois nomes “da mesma idéia, *Distribuição, Poderes da predestinação*”.

Diante de tantas dificuldades e conjecturas, é difícil prosseguir sem nos distanciarmos demais do Partênio e sem passarmos a ler e interpretar o que não temos, o que inexistente. Retomemos, portanto, o que de fato temos do Partênio nos versos 13-5 (“... *Aisa dentre todos / ... os mais velhos (venerandos?) / ... de]scalça é a força*”) a fim de abordarmos de um último problema desse passo: o sentido das palavras *apédilos alká* (“*descalça é a força*”, v. 15) e sua relação sintática no contexto ou expressão ligada à sentença precedente, ou como frase nominal independente, mas semanticamente articulada com os versos anteriores – opção mais aceita pelos estudiosos, salienta Campbell, em sua edição comentada *Greek lyric poetry* (1998, p. 200, 1ª ed.: 1967)⁸².

Do ponto de vista do sentido, não é nada fácil apreender a frase nominal – ou expressão – *apédilos alká*, algo que já se revela na variedade de traduções: “*descalça é a força*” – adotada em minha tradução –, e ainda “*a força nem mesmo tinha um sapato para seu pé*”, “força, valor sem fundação”, “descalça é a virtude, o valor”, “*vã resistência*”, e “*inútil (?) vigor*”⁸³. Essas alternativas ou bem marcam a ligeireza excessiva e perigosa da força que pode ser a dos heróis mortos catalogados ou a de *Aisa*, ou sua falta de fundamento, o que a torna igualmente perigosa para os que dela se valem. Tal ambigüidade de *alká* deve-se ao adjetivo de *alká, apédilos*, usado pelos poetas em sentido concreto ou figurado.

Giovanni Tarditi, em “Sul significato originario dell’aggettivo ἀπέδιλος” (1976, pp. 21-5), detém-se nesse verso da tragédia *Prometeu prisioneiro*, de Ésquilo (“*Corri descalça [apédilos] ao carro*”, v. 135⁸⁴) e no verso 15 do Partênio de Álcman para estudar o adjetivo *a-pédilos*, cujo alfa inicial privativo (ἀ-) indica o significado “sem calçado, descalço”. Mas o helenista crê ser banal, vulgar, essa tradução para sua ocorrência no *Prometeu*, e, por isso, volta-se para a Grécia arcaica a fim de pensar as camadas de sentido encerradas no adjetivo.

⁸² Ver ainda Page (1985, pp. 34-5, 1ª ed.: 1951), que toma *apédilos alká* como o início de uma nova frase que continua no v. 16: “*Que a bravura do homem não deixe o chão e atinja o céu*”. Essa opção é amplamente descartada; ver, por exemplo, as críticas de Bowra (1961, p. 42), Pavese (1967, p. 119, n. 10), West (1967, p. 7) e Campbell (1987, pp. 67-8).

⁸³ Respectivamente, essas traduções são de Edmonds (1934, p. 53, 1ª ed.: 1922), Bowra (1961, p. 40), West (1967, p. 7), Campbell (1988, p. 363), Colonna (1963, p. 194, 1ª ed.: 1954), Calame (1983, p. 270), Aloni (1994, p. 5). Ver discussão da expressão em Bonanno (1990, pp. 50-60).

⁸⁴ οὔθην δ’ ἀπέδιλος ὄχρω πτερωτῶ. Texto grego: Smyth (2006). Tradução: Vieira, in Almeida e Vieira (1997).

O primeiro dado a ter em conta, assinala Tarditi, é que naquela Grécia “o modo mais eficiente de caminhar era andar descalço” (p. 22); e ele prossegue: “os sapatos eram usados sobretudo contra o frio e para impedir que o pé fosse machucado pelas ciladas do terreno (...), isto é, o calçar era percebido como algo que se ligava aos pés, e que, no fundo, impedia a sua agilidade (...)”. Assim, conclui Tarditi, *apédilos* não significa apenas pés livres para a movimentação rápida, mas pés que se movimentam sem qualquer impedimento. As Ocêanides – coro da tragédia – não correm simplesmente descalças, mas de modo rápido e desimpedido; logo, com ligeireza e eficiência – os sentidos concreto e metafórico de *apédilos* podem estar conjugados nessa ocorrência. O caso do verso 15 do Partênio, pensa Tarditi, é análogo ao do *Prometeu*, embora em Álcman, ao caracterizar a “força” (*alká*), *apédilos*, que é um suplemento amplamente aceito, seja obviamente metafórico.

Ao observar, como Tarditi, que *apédilos* é usado freqüentemente na literatura grega para denotar “veloz, pronto e imediato”, sentidos adequados à sua ocorrência no Partênio, Carlo O. Pavese, em *Il grande Partenio di Alcmane* (1992a, p. 28), sublinha ainda que a velocidade implicada em *apédilos* não significa pressa e, conseqüentemente, precipitação ou ineficiência como crêem alguns⁸⁵, mas o contrário. À semelhança de Tarditi e do desenvolvimento de seu argumento, Pavese (p. 29) afirma que a sutileza a ser observada na frase *apédilos alká* e no próprio adjetivo *apédilos* é que andar descalço “é melhor: corre-se mais”; daí porque os soldados hoplitas e os guerreiros em geral “andavam descalços na guerra, como se vê em todas as representações arcaicas e clássicas, exatamente porque o pé desnudo, na ação, permite percepção do terreno e uma agilidade que as sandálias de couro impedem (...)”. E o helenista (p. 30) conclui: “O pé descalço, longe de ser um signo negativo de pressa e de ineficiência (...) é antes signo positivo de presteza e de eficiência na ação rápida (...)”⁸⁶.

Pensando o contexto geral de *apédilos alká* no Fr. 1 Dav., diz Tarditi (1976, p. 22): “A enigmática expressão se encontra depois do catálogo dos Hipocoontidas mortos, no qual é recordada a decisão final de *Aisa* [e de *Póros*], os mais antigos seres do universo (...), e antes da advertência do poeta a preservar o senso da medida” (vv. 16-9). A questão, portanto, é saber a que se liga a expressão.

⁸⁵ Ver Garzya (1954, p. 29), Marzullo (1964, p. 182) e Hutchinson (2003, p. 82).

⁸⁶ Gargiulo (1980, pp. 39-26) concorda com o entendimento de Pavese e nele vê, ainda, a idéia da inexorabilidade “das divindades do destino” que dá a *apédilos* o sentido de força “*silenciosa*”.

Segundo os dicionários LSJ e Bailly (verbetes ἀλκή), *alká* quer dizer: “força como a demonstrada em ação, valor, coragem”; “força para afastar o perigo, defesa, ajuda”; “batalha, luta”⁸⁷. Se o referente de *apédilos alká* forem os Hipocoontidas, então a “força” é necessariamente defensiva, pois eles foram atacados por Hércules, Tíndaro e seus filhos. Por outro lado, se for *Aisa* (v. 13), a “força” deve ser de ação, de ataque, pois essa personificação é agente. A decisão entre uma e outra opção é, portanto, uma questão interpretativa que depende da análise dos demais versos gnômicos do Partênio.

4. A conclusão moralizante à narrativa mítica (vv. 16-21)

Quando chegamos aos versos indicados, não há dúvidas de que acompanhamos a elaboração de uma moral diretamente ligada à narrativa mítica precedente⁸⁸. Repito-os:

| | | |
|-------|-----------------------------------|--|
| | μή τις ἀνθρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω | <i>que nenhum homem voe rumo ao céu,</i> |
| | μηδὲ πηρήτω γαμῆν Ἀφροδίταν | <i>e nem pretenda desposar Afrodite</i> |
| | φάν[α]ρσαν ἢ τινὲς | <i>s]oberana ou alguma</i> |
| | ἢ τὴν παῖδα Πόρκω | <i>] ou a filha de Pórcis</i> |
| 20 | Χάριτες δὲ Διὸς δόμον | <i>e as Cárites, da casa de Zeus...</i> |
| _____ | Ἴσιν ἐρογλεφάροι | <i>]..., as de olhos de amor.</i> |

Nos versos 16-7 (*mé tis ant]hrópōn es ōranōn potésthō / mēde pē]rétō gamēn Aphroditan*⁸⁹), são notáveis duas idéias: o homem a voar, o homem a desejar desposar Afrodite. Esses dizeres não são estranhos ao universo grego. Na *Odisséia*⁹⁰, apontam os comentadores, encontramos uma linha no canto XV (329) que recorda o verso 16 do Partênio. Nela, o porqueiro Eumeu fala ao falso mendigo Odisseu (326-9):

| | |
|---|--|
| Ὀμοί, ξεῖνε, τί ἦτοι ἐνὶ φρεσὶ τοῦτο νόημα ἔπλετο; ἢ σὺ γε πάγχι λιλαίεαι αὐτόθι ὀλέσθαι, εἰ δὴ μνηστήρων ἐθέλεις καταδῦναι ὄμιλον, τῶν ὑβρίσ τε βίη τε σιδήρεον οὐρανὸν ἴκει. | <i>“Hóspede, que pensamento foi esse, que à mente te veio? Fazes empenho de andar ao encontro da própria ruína, se a companhia, realmente, procuras dos moços soberbos, cujas insolência e crueldade até ao alto céu férreo [chegaram”⁹¹.</i> |
|---|--|

A palavra-chave nesse trecho, como destacam os negritos, é *húbris*, noção cara ao pensamento grego para a qual uma tradução exata é difícil. Muito se tem estudado

⁸⁷ Ver Tsitsibakou-Vasalos (1993, p. 139).

⁸⁸ *Contra*: Janni (1965b, p. 66): “a moral vem tão-somente depois [da narrativa] e é, com a técnica arcaica, justaposta àquilo que a precede sem uma ligação muito evidente, enquanto anuncia o segundo mito que se seguirá”.

⁸⁹ Entre as três edições principais do Partênio – Page (1962), Calame (1983, Fr. 3) e Davies (1991) – apenas o segundo helenista não aceita tal leitura, feita a partir dos suplementos sugeridos por Blass em 1885, preferindo eliminar as negativas iniciais de cada verso. Outros helenistas que adotam as emendas de Blass: Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925), Campbell (1998, 1ª ed.: 1967; e 1988).

⁹⁰ Para a *Odisséia*, cito sempre a tradução de Nunes (1962) e o texto grego das edições de Bérard (2002a; 2002b; 2002c).

⁹¹ Esse verso se repete no canto XVII (565).

essa noção para a qual não há uma única definição, pois de Homero em diante camadas de sentidos lhe vão sendo superpostas. Mas há algumas constantes da *húbris*, as quais aparecem sintetizadas em *Hybris* (1947, p. 1), de Carlo Del Grande:

“Os gregos antigos designaram com o termo *hybris* a ‘insolência’, a violência excessiva de quem, incapaz de por à sua ação um freio que é produto do respeito do direito dos outros, da consciência do justo, da piedade; na relação com o outro, friamente ou com ira, ultrapassa os limites do quanto seja correto, causando voluntariamente a injustiça. Essa insolência (...) ofende diretamente os deuses, tutores da ordem social (...)”.

A *húbris* é, pois, a “insolência, arrogância, violência, pretensão” profundamente marcadas pela desmedida, pelo exacerbamento, pelo excesso, pela indiferença consciente aos limites da condição humana, e se concretiza numa ação que envolve o outro e que resulta na injustiça para com este e na ofensa aos deuses, o que pode se concretizar na punição de quem comete *húbris*. Trata-se de uma noção intrinsecamente ligada ao plano humano e à natureza do homem, mas que repercute também no plano divino, guardando uma dimensão religiosa inegável em determinados contextos. Está fortemente presente na *Odisséia* para caracterizar o comportamento dos pretendentes de Penélope que, instalados na casa de Odisseu ausente, desprezam o código das leis da hospitalidade (*ksenía*, ξενία) que norteiam as relações entre os homens e são sancionadas por Zeus; e também em Hesíodo, em Heródoto e nas tragédias – para ficar apenas com essas referências⁹².

Já na lírica arcaica a noção de *húbris* não é muito freqüente; aparece pouco na mélica monódica e no iambo, tendo maior presença na elegia – sobretudo a de Sólon e Teógnis (séculos VII-VI a.C.) – e na mélica coral – especialmente em Píndaro –, argumenta Del Grande (pp. 36-82)⁹³. Isso porque, afirma o helenista (p. 71), aos poetas elegíacos são caras as sentenças gnômicas em meio às reflexões morais, e aos mélicos corais são centrais tais sentenças para as quais a narrativa mítica é dirigida por constituir exatamente aquilo que ilustra seus dizeres; afinal, na mélica coral essa narrativa “tem sempre uma função moralizante”, arremata Del Grande.

No Partênio de Alcman, essa palavra não vem mencionada, mas sua idéia sustenta os versos 16-7, vistos consensualmente como alertas aos homens sobre a

⁹² Ver os estudos sobre a *húbris* de Del Grande (1947), Fisher (1992), Cairns (1996, pp. 1-32) para essas e outras referências, e o estudo de Saïd (1978) sobre a *hamartía* (ἁμαρτία, “falha trágica”), em que a *húbris* e outras noções ligadas aos crimes dos homens e à questão de sua responsabilidade são discutidas.

⁹³ O mesmo é afirmado em Fisher (1992, pp. 201-46).

*húbris*⁹⁴. Proferidos em tom de conselhos, tais versos guardam uma censura velada e pressupõem a punição divina àqueles que ignoram os limites da condição humana. Isso se revela nas duas possíveis alusões míticas nos versos encerradas.

A primeira seria ao mito de Ícaro⁹⁵ (v. 16), o célebre filho do habilidoso artesão Dédalo. Ícaro é o jovem cujo desejo de voar o levou a um comportamento em que se misturaram a imprudência e a arrogância, resultando em sua morte. Vestindo as asas confeccionadas por seu pai e desconsiderando suas instruções, ele aproximou-se demais do sol, provocando o derretimento de seu aparato e seu trágico fim⁹⁶. Embora a associação de Ícaro ao voar e às asas remonte, pelo menos, ao século VI a.C., esse dado em torno de sua morte, fruto do esquecimento de sua condição humana – o mais forte no imaginário ocidental – só aparece na mitologia tardiamente, a partir do século I a.C.⁹⁷. Logo, não há como saber com segurança se Álcman faz alusão ao filho de Dédalo e a seu trágico fim no verso 16.

O verso 17 do Partênio traz o *gámos* (γάμος, “casamento”) que, etapa crucial da vida adulta, se insere entre as prerrogativas de Afrodite à qual cabe promover a união sexual que consolida o elo instituído entre o homem e a mulher e as suas respectivas famílias. Entra em cena, portanto, em meio aos versos moralizantes iniciados na linha 13 da canção, um marcado ingrediente erótico perceptível até o verso 21 e, depois, na segunda parte do Partênio. Nesse verso, haveria alusão a uma versão desconhecida, mas similar, do mito do mortal Íxion, que, cometendo *húbris*, desejou a deusa Hera (v. 17)⁹⁸.

Íxion, cuja paternidade varia nos relatos, conduz-nos a um mito bem conhecido e muito presente nas fontes literárias do século V a.C. em diante, antes do que deve ter sido conhecido, mas é apenas mencionado em Homero, anota Timothy Gantz, em *Early Greek myth* (1996, vol. II, p. 718), mais exatamente na *Iliada* (XIV, 317-8), em passagem que conta que Zeus se deitou com sua mulher e gerou Perítoos. O principal texto para o mito de Íxion é a *Ode pítica* II, de Píndaro, que se abre com a imagem do

⁹⁴ Ver Smyth (1963, p. 176, 1ª ed.: 1900), Van Groningen (1935/36, p. 244), Farina (1950, p. 17), Garzya (1954, pp. 19-20), Janni (1965b, pp. 66-7), Pavese (1967, pp. 119), Campbell (1998, p. 200, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 363, n. 10), Penwill (1974, p. 21), Calame (1983, pp. 318-9) e Too (1997, p. 11).

⁹⁵ Ver Van Groningen (1935/36, p. 244) e Colonna (1963, p. 194, 1ª ed.: 1954).

⁹⁶ Buxton (2002, p. 139) observa que o mito de Ícaro, muito conhecido modernamente, mas pouco atestado em nossas evidências da Grécia antiga, insere-se num universo mítico cujo eixo é do filho que “ignora os avisos de seu pai sobre o uso daquilo que, de fato, é a sua herança”; o resultado disso para o filho é catastrófico.

⁹⁷ Sobre Dédalo e Ícaro, ver Gantz (1996, vol. I, pp. 273-5).

⁹⁸ Colonna (1963, p. 194) não pensa nesse mito, mas no de Órion para o v. 17. Salienta Gantz (1996, vol. I, p. 271) que esse herói é uma “figura enigmática” enredada numa trama mítica confusa e cheia de elementos conflitantes; para um panorama, ver Gantz (pp. 271-3). Para o mito de Íxion e sua *húbris*, ver Brillante (1998a, pp. 17-20).

mortal a ser perpetuamente punido pelos deuses, atado a uma roda alada a girar por toda parte enquanto ele proclama esta sentença (v. 23): “*A vosso benfeitor indo, com gentis recompensas retribui-lhe*”⁹⁹.

No decorrer desse epinício pindárico (vv. 24-8), esclarecem-se os dois crimes de Íxion. Um: tendo recebido o benefício dos filhos de Cronos – Zeus, Hera, Poseídon e os outros –, o mortal, enlouquecido, apaixonou-se pela irmã e companheira de leito de Zeus, a deusa Hera. Essa *húbris* (v. 28) trouxe-lhe a punição terrível já descrita. O outro: Íxion foi o primeiro homem a matar um aparentado, e o fez com dolo (vv. 30-2).

Nas fontes posteriores, o primeiro crime é o mais enfocado, ficando o homicídio praticamente ignorado, observa Gantz (1996, vol. II, p. 719). No detalhamento desse crime, Píndaro relata a vã tentativa de Íxion de deitar-se com Hera nos próprios aposentos dessa deusa e de Zeus. No verso 17 do Partênio de Álcman, não se trata de Hera, mas de Afrodite. Haveria para essa deusa uma tradição mítica similar à de Íxion-Hera? Impossível dizer, embora uma resposta positiva não seja absurda. Afinal, Afrodite deitou-se com mortais, entre os quais Anquises, com quem gerou Enéias¹⁰⁰.

Independentemente dessas possibilidades alusivas, fica assinalado nos versos 17-9 do Partênio algo bem sabido no universo poético grego: “o casamento ou as ligações sexuais entre um homem mortal e uma deusa são sempre problemáticos”, resume Too (1997, p. 11). E duas das histórias mais emblemáticas disso são a de Éos e Títonos, detalhada no *Hino homérico V, a Afrodite* (vv. 218-38), de meados do século VII a.C.¹⁰¹, e a de Anquises e Afrodite nesse hino narrado como resultado da vingança de Zeus contra o leviano divertimento da deusa (vv. 45-52). E envergonhada, Afrodite ameaçará duramente seu amante, Anquises, de quem gerará Enéias (vv. 284-90).

Os versos 16-7 do Partênio têm caráter geral e proverbial, pois deles ecoa a lição moral sobre os perigos reservados aos homens que desejam exceder os limites de sua condição, limites estes impostos pelos deuses para separar as esferas humana e divina. Aloni (1994, p. 75, n. 12), entre outros comentadores do fragmento, reconhece nos versos “duas máximas” que “exprimem um traço importante da moral arcaica: a necessidade de não andar além dos próprios limites, de não cair em algum excesso”. Em outras palavras, a necessidade de não incorrer em *húbris* para evitar a punição divina.

⁹⁹ τὸν εὐεργέταν ἀγαναῖς ἀμοιβαῖς ἐποιοχόμενους τίτθεσθαι. Texto grego das *Odes píticas*: Race (1997a). Tradução minha.

¹⁰⁰ Ver Homero, *Iliada* (V, 247-8, 331-3); Hesíodo, *Teogonia* (vv. 1008-10); e, detalhadamente, o longo *Hino homérico V, a Afrodite*, de autoria desconhecida.

¹⁰¹ Ver Allen *et alii* (1980, pp. 350-1) e West (2003a, pp. 14-5). Ambos assinalam a percepção de que o *Hino* é, diz West, “provavelmente o mais antigo dos *Hinos* longos, e o mais próximo no estilo à épica”.

Sobre a presença de Afrodite no verso 17, especificamente, como a primeira deusa nomeada entre aquelas que os mortais não devem pretender desposar, Hutchinson (2003, pp. 82-3) declara: ela é “a mais desejável entre as deusas” para visualizar como esposa. Mas é questionável essa conclusão, pois Afrodite é aquela que leva ao adultério as mulheres frágeis na *Iliada* (V, 348-9), que comete adultério envergonhando o leito de seu marido na *Odisséia* (VIII, 266-369); ela não tem afinidade com a imagem da esposa legítima na poesia grega antiga e seu marido estará fadado à vergonha. Assim, Afrodite talvez seja nomeada primeiramente nos versos do Partênio por ser a mais desejável e cobiçada deusa do Olimpo, de um lado, e por representar o enlace que levaria à maior desgraça, de outro.

Nos versos 18-9, outras deusas são referidas além de Afrodite. Infelizmente, porém, a identificação delas é impossível para nós. O início do verso 18 se perdeu, e nenhuma das conjecturas para a lacuna inicial foi aceita pelos editores e estudiosos de modo minimamente consensual; o coro pode estar ainda cantando Afrodite ou ter inserido o nome de outra deusa¹⁰².

No verso 19, “a filha de Pórcis” deve ter sido nomeada no início. Mas quem é essa divindade – estatuto deduzido de sua inclusão entre outros nomes de deidades nos versos 13-20 – e quem é sua filha? Uma das alternativas é tomar Pórcis por um deus do mar lacônio, local. A outra: entender Pórcis como uma variante dialetal de Fórcus (Φορκύς). E a última baseia-se no léxico (verbetes *Nēreús*, Νηρεύς) de Hesíquio (século V d.C.) que diz: “*deus do mar. Álcman (Part. 1, 19) também o nomeia Pórcis*”¹⁰³. Ou seja: Pórcis e Nereu são nomes de um só e mesmo deus. Vale notar que esse verbeito acaba por se constituir como fonte de transmissão indireta do Fr. 1 Dav., uma vez que cita, com atribuição de autoria, uma palavra que – até que novas descobertas provem o contrário - ocorre apenas no Partênio.

Quanto à “a filha de Pórcis” – “filha”, como permite afirmar o contexto dos versos¹⁰⁴ –, temos as seguintes possibilidades. Se o pai é um deus local, então nada sabemos a seu respeito ou a respeito de sua filha; se é Fórcus, sabemos que este é um

¹⁰² Cf. Page (1962), Calame (1983, Fr. 3), Davies (1991). Uma sugestão ao início do verso feita por Blass em 1885 é o suplemento *Kuprian* (Κυπρίαν, “Cípris”) antes de *w]án[a]ssan* (“soberana”), epíteto que, ligados os vv. 17-8, estaria atribuído a Afrodite, que seria, então, a única nomeada entre as deusas cobiçadas pelos homens (v. 19). Aceitam-na: Hiller e Crusius (1911, Fr. 5, 1ª ed.: 1897), Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Diehl (1925), Marzullo (1964, p. 183), Campbell (1998, 1ª ed.: 1967; 1983, p. 157; e 1988), Miller (1996, p. 32), Lourenço (2006, p. 15).

¹⁰³ θαλάσσιος δαίμων. Ἄλκμαν (Parth. I 19) καὶ Πόρκον ὀνομάζει. Texto grego: Latte (1966, p. 711).

¹⁰⁴ Ver Page (1985, p. 21, 1ª ed.: 1951) e Campbell (1998, p. 200, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 363).

filho de Ponto, “Mar”, e sua filha seria então uma ninfa marinha. Essa alternativa parece a menos provável, pois na literatura grega arcaica Fórcus “aparece somente como progenitor das Graias”, monstruosas criaturas, afirma Gantz (1996, vol. I, p. 19)¹⁰⁵.

Seguindo Page (1985, pp. 38-40, 1ª ed.: 1951)¹⁰⁶, Gantz (pp. 19 e liv. n. 24) não acredita na segunda opção – Pórcis/Fórcus –, mas na primeira: Pórcis, em Álcmã é um deus marinho local, primitivo. Defendendo essa possibilidade, Page (p. 39) lembra que *pórkos* (πόρκος) significa “rede de pesca”, e que o nome do deus pode estar ligado a esse termo: “Pórcis, podemos supor, era um pescador miraculoso de peixes na antiga Lacônia”. Mas o helenista não descarta a opção de que essa visão seja articulada ao verbete de Hesíquio, ou seja, de que Pórcis uma leitura lacônia de Nereu¹⁰⁷ e sua filha, uma Nereida. Mas, nesse caso, diz Page (p. 40), temos uma compreensão local desses deuses, pois apenas em Álcmã (vv. 17-9) e na tradição lacônia é considerada sacrílega a perseguição de uma das Nereidas por um mortal; na tradição épico-homérica, a Nereida Tétis une-se a Peleu, mortal de alta estirpe, e gera com ele o herói Aquiles.

Quanto às Cárites, sua presença no fragmento também depende de uma reconstrução para as duas primeiras letras da palavra inicial do verso 20 (*..Jrites*) sugerida já pelo editor da fonte do Partênio, Egger (1863, p. 167), com base no fato de que há, além da coincidência das letras com as duas últimas sílabas do nome grego das deusas, *Khárites*, notícias em Pausânias de cultos a essas deidades na Lacônia.

Assim, Page (1985, p. 40, 1ª ed.: 1951) considera o suplemento *Khárites* (v. 20) “não seguro, mas suficientemente adequado para merecer alguma consideração”. Em sua edição de 1962, ele o aceita, como fazem Calame (1983) e Davies (1991)¹⁰⁸. Resta indagar: qual o sentido da presença das Cárites ou “Graças” no verso? Para responder a essa questão, diz Campbell (1998, p. 201), é preciso observar o epíteto *eroglyphároi* (“de olhos de amor”¹⁰⁹) do verso 21, cujo referente não temos. Mas o trecho abaixo, extraído da *Teogonia* (vv. 907-11)¹¹⁰, de Hesíodo, e a proximidade do epíteto com a imagem nele construída – a qual Giovanni Viansino ressalta, em “Notes sur Alcman”

¹⁰⁵ Ver a *Teogonia* (vv. 270-3) de Hesíodo, por exemplo.

¹⁰⁶ Ver também Campbell (1998, p. 200, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 363, n. 7).

¹⁰⁷ Seguida por Edmonds (1934, p. 53, n. 1, 1ª ed.: 1922).

¹⁰⁸ Igualmente: Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925), Campbell (1998, 1ª ed.: 1967; e 1988).

¹⁰⁹ Outras traduções possíveis: “*cujos olhos olham o amor*” – Edmonds (1934, p. 53, 1ª ed.: 1922) e Bing e Cohen (1993, p. 63); “*Amor mora em seus olhos*” – Page (1985, p. 21, 1ª ed.: 1951); “*que destilam amor dos olhos*” – Garzya (1954, p. 75); “*de olhar que inspira o amor*” – Colonna (1963, p. 194, 1ª ed.: 1954) e Calame (1983, p. 270); “*com amor nos seus olhos*” – Campbell (1988, p. 363).

¹¹⁰ Os versos entre colchetes seriam interpolações tardias. West (1988a) discorda disso.

(1974, pp. 224 e 226) –, de um lado, e com o nome “*Cárites*” no Partênio, de outro, favorecem a chance de que as deusas sejam mesmo *eroglyphároi*:

| | |
|--|---|
| <p>Τρεῖς δέ οἱ Εὐρύνομη Χάριτας τέκε καλλιπαρήους, Ὀκεανοῦ κούρη, πολυήρατον εἶδος ἔχουσα, Ἄγλαίην τε καὶ Εὐφροσύνην Θαλίην τ' ἔρατεινήν. [τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἶβετο δερκομενάων λυσιμελής· καλὸν δέ θ' ὑπὶ ὀφρύσι δερκίονται.]</p> | <p><i>Eurínome de amável beleza virgem de Oceano terceira esposa gerou-lhe Graças de belas faces: Esplendente, Agradável e Festa amorosa de seus olhos brilhantes esparge-se o amor solta-membros, belo brilha sob os cílios o olhar.</i></p> |
|--|---|

Esse trecho é marcadamente erotizado pela ênfase dada ao olhar e seu brilho intenso e belo, e pela imagem de *éros lusimelés* – “amor” que derrete, desfaz, desmembra sua vítima – a escorrer dos olhos. Os olhos (*blephárōn*, v. 910) das três *Cárites* são, pois, carregados de erotismo. West (1988a, p. 409), em sua edição comentada da *Teogonia*, observa: “O amor – ou a beleza – é pensado como uma espécie de emanção física da pessoa da menina adorável, e particularmente de seus olhos (...) O amor, vindo dos olhos ou através deles, é um lugar-comum (...)”. A imagem da *Teogonia* casa-se bem com a idéia do epíteto *eroglyphároi* do verso 21 do Partênio de Álcman, especialmente se este, como é muito provável, está atribuído às *Cárites*.

Diga-se, ainda, que a imagem das *Cárites eroglyphároi* – epíteto que ocorre apenas no Fr. 1 Dav.¹¹¹ – é coerente com a presença de Afrodite no verso 17 do Partênio e a menção às bodas, que suscitam as idéias de sedução, erotismo, sexo. Daí porque West indica os versos 20-1 desse texto para a leitura da *Teogonia*.

5. As deusas dos versos 16-21: Afrodite, “filha de Pórcis” e *Cárites*

As deusas dos versos 16-21, diferentemente da personificação *Aisa* (v. 13), eram cultuadas na Lacônia e/ou em Esparta, assim como os Hipocoontidas, os Tindaridas e Hércules - supostamente personagem da narrativa mítica do Partênio. Sobre os cultos à “filha de Pórcis”, cuja identidade nos escapa, nada podemos dizer. Mas em se tratando de Afrodite e das *Cárites*, temos um cenário religioso bem mais concreto.

Afrodite

Em *L'Aphrodite grecque* (1994), Vincianne Pirenne-Delforge descreve os cultos da deusa na Lacônia e em Esparta, ressaltando que essas áreas são dedicadas

¹¹¹ Ver Page (1985, p. 42, n. 1, 1ª ed.: 1951), Viansino (1974, pp. 224 e 226) e Hutchinson (2003, p. 83).

principalmente a Apolo, Ártemis e Atena, ou seja, a deidades diretamente ligadas à juventude, à ordem e à guerra.

O primeiro culto que ressaltado é o do templo de Afrodite Olímpia e Zeus Olímpio (final do século VII a.C.) em Esparta, descrito em Pausânias (III, XII, 10) e localizado por arqueólogos. Dados os títulos conferidos às suas estátuas e a proximidade geográfica do templo com a assembléia de cidadãos, Pirenne-Delforge (pp. 196-7) crê que esses deuses tinham “prerrogativas políticas”. Outros cultos que merecem atenção são os dois de uma Afrodite armada, algo incomum no universo religioso grego, e um de Afrodite *Morphó* (“Bela”); todos esses três estão reportados em Pausânias (III, XV, 10-1). Nenhum dos quatro cultos, porém, é especialmente relevante para a imagem de Afrodite no Partênio de Álcman.

Há ainda um culto de Afrodite ligado à sexualidade dos jovens e ao casamento; esse merece atenção neste passo. Trata-se de um templo de Hera Argiva, situado numa das colinas de Esparta, em que havia, conta-nos Pausânias (III, XIII, 9), um *ksóanon arkhaïon* (ξόανον ἀρχαῖον) – “uma estatueta de madeira antiga” que “chamam de Afrodite Hera” (καλοῦσιν Ἀφροδίτης Ἥρας). Diz o relato: “Ἐ costume a mãe sacrificar à deusa quando sua filha está **se casando**” (ἐπὶ δὲ θυγατρὶ **γαμουμένη** νενομίκασι τὰς μητέρας τῇ θεῶ θύειν). Não se conhece a datação desse templo, nem dele há qualquer vestígio material localizado, mas o testemunho de Pausânias, ao falar do *ksóanon* de uma Afrodite *Hera* e dos sacrifícios a ela dedicados, fornece-nos essas informações.

O termo *ksóanon* revela que estamos diante de uma verdadeira e antiga imagem de culto, bem mais rústica e menos bela que a “estátua” (*ágalma*, ἄγαλμα), normalmente oferecida aos deuses como presente¹¹². Em Pausânias, a antiguidade do *ksóanon* é reforçada pelo adjetivo *arkhaïon*. O *ksóanon* e provavelmente o culto são, portanto, antigos, mas não há qualquer elemento que nos permita precisar sua datação, observa Pirenne-Delforge (p. 198).

O título cultual de Afrodite, *Héra*, é algo surpreendente, pois constitui o nome de uma das grandes deusas do panteão grego, mais precisamente, da irmã e consorte do soberano olímpio, Zeus. Para entendê-lo, é preciso observar a característica central do culto a Afrodite *Hera*: o casamento, como marca o uso da forma verbal *gamouménēi* (de γαμέω, *gaméō*) destacada na citação de Pausânias. A mãe, quando da boda da filha, sacrifica à deusa: esse é o costume, sublinham as formas verbais assoaidas *nenomikasi*

¹¹² Ver Burkert (1993, pp. 193-4).

(de νομίζω, *nomízdō*) e *thúein* (θύειν). Novamente, essa passagem sugere que o culto seja antigo, pois dá como prática religiosa costumeira o sacrifício descrito.

Conforme anota Pirenne-Delforge (1994, p. 198), um elo religioso entre as duas deusas está estabelecido no culto a Afrodite *Hera* a partir de esfera de atuação que lhes é comum, a do *gámos*, do casamento: a deusa Afrodite “favorece a sedução, o desejo e o prazer sexual”, envolvidos na união dos noivos e importantes para a sua consumação; seu epíteto de culto *Hera* reforça a inserção dessas prerrogativas no quadro nupcial na medida em que Hera, a deusa, “consagra o casamento legal”.

Se voltarmos ao Partênio de Álcan, veremos que, para a leitura do verso 17, esse culto a Afrodite *Hera* – que, dada a ênfase em sua antigüidade, bem pode remontar à Esparta arcaica – é o mais interessante elemento do universo religioso local em torno da deusa por inseri-la no cenário do *gamos* a que o verso se refere diretamente. Mas a precariedade do fragmento e de informações acerca de tal culto, para o qual Pausânias é nossa única fonte, não nos permite avançar nesse comentário.

As Cárites

Christina A. Clark, em “The gendering of the body in Alcman’s *Partheneion* 1” (1996, pp. 149-50) afirma, sobre essas divindades:

“As Cárites, ao distribuírem beleza, promoviam a interação divina ou humana, construindo pontes entre as duas esferas. Seu culto celebrava essa contribuição positiva para a ordem social humana. Sendo inicialmente deusas da fertilidade, elas se tornaram protetoras da juventude, do casamento e da cura medicinal. No culto espartano, as Cárites e os Dióscuros estavam conectados entre si, dividindo um templo. As Cárites eram veneradas em lugares particularmente associados com a juventude (...)”.

Para entender um pouco melhor a presença das Cárites no Partênio – a qual, todavia, não “pode ser firmemente reconstruída”, reconhece Clark (p. 150) –, vale atentar para seus cultos na Lacônia e em Esparta, cujas características estão sintetizadas acima. Para tanto, sigamos Pausânias que, no livro sobre a Lacônia, declara o seguinte, ao descrever Esparta e, depois, ao guiar-nos pelo caminho dessa cidade até Amiclas:

προελθόντι δὲ ἀπὸ τοῦ Δρόμου Διοσκούρων ἱερὸν καὶ Χαρίτων, τὸ δὲ Εἰλειθείας ἐστὶν Ἰαπτόλωνός τε Καρνείου καὶ Ἀρτέμιδος Ἡγεμόνης; [...] (III, XIV, 6-7)

Indo para longe do Drómos, há o santuário dos Dióscuros e das Cárites, e o de Ilítia e o de Apolo Carneio, e o de Ártemis, a Líder; (...).

ἔς Ἀμύκλας δὲ κατιούσιν ἐκ Σπάρτης ποταμός ἐστι Τίασα· θυγατέρα δὲ νομίζουσιν εἶναι τοῦ Εὐρώτα τὴν Τίασαν, καὶ πρὸς αὐτῇ Χαρίτων ἐστὶν ἱερὸν Φαέννας καὶ Κλητᾶς, καθὰ δὴ καὶ Ἀλκμᾶν ἐποίησεν. ἰδρύσασθαι δὲ Λακεδαίμονα Χάρισιν ἐνταῦθα τὸ ἱερὸν καὶ θέσθαι τὰ ὀνόματα ἤγηται. (III, XVIII, 6-7)

Descendo de Esparta para Amiclas há um rio Tiasa; considera-se ser Tiasa a filha de Erotas, e na direção desse rio há um santuário das Cárites, Faena e Cleta, conforme as cantou Alcman. Crê-se que Lacedemon, que ali fundou o santuário às Cárites, estabeleceu seus nomes.

No primeiro trecho, os sublinhados destacam o santuário conjunto das Cárites e dos Dióscuros – elas e Polideuces são personagens do Partênio (vv. 1 e 20)¹¹³; no segundo, dois nomes das deusas em Alcman, os quais diferem dos três literariamente mais comuns, Eufrosina, Tália, Aglaia¹¹⁴. Infelizmente, perdeu-se a canção em que o poeta teria se valido dos nomes Faena e Cleta. De todo modo, é bem mais usual na poesia grega que as Cárites sejam referidas como um coletivo, um grupo de divindades.

Quem são elas, essas deusas frequentemente presentes na literatura grega, mas desprovidas de uma mitologia própria¹¹⁵? No trecho extraído de Clark à página anterior, estão frisados estes aspectos das deidades: favorecimento do crescimento vegetativo – prerrogativa originária delas¹¹⁶; proteção da juventude; distribuição da beleza¹¹⁷, auxílio à cura medicinal¹¹⁸. Acrescente-se aqui o do patrocínio das festividades, sublinhado já na *Odisséia* (XVIII, 194) e na *Teogonia* (vv. 64-7), poema em que as Cárites são associadas às Musas, algo recorrente na poesia grega antiga¹¹⁹.

Um último aspecto a ser aqui lembrado é o da inserção das Cárites no cortejo de Afrodite como assistentes que contribuem para a configuração da beleza sedutora e arrebatadora ao olhar que a apreende¹²⁰. A associação com Afrodite pode assumir, além dessa dimensão erótica, uma dimensão política que constitui no favorecimento da concórdia, da harmonia; essas dimensões se entrelaçam no favorecimento do casamento. Bonnie MacLachlan, em *The age of grace* (1993, p. 49), ressalta que “a gratidão e a

¹¹³ Em Píndaro, as Cárites e os Dióscuros estão associados: *Ode neméia* X, v. 38.

¹¹⁴ Ver Hesíodo, *Teogonia* (v. 909), Píndaro, *Ode olímpica* XIV (vv. 13-5). Cf. a edição comentada de West (1988a, p. 409) à *Teogonia*. Em Atenas (Pausânias IX, XXXV, 2), as Cárites eram duas, Auxó e Hegêmona. Para os nomes: Rocchi (1979, pp. 5-10; 1980, p. 19), Scott (1983, pp. 1-2) e Pirenne-Delforge (1996, pp. 198-214).

¹¹⁵ Ver Gantz (1996, vol. I, p. 54).

¹¹⁶ Ver MacLachlan (1993, p. 46).

¹¹⁷ Ver a criação de Pandora n’*Os trabalhos e os dias* (vv. 59-82), e as notas de West (1982b, pp. 157-67).

¹¹⁸ Em Epidauro, elas dividiam um santuário com o deus Asclépio, lembra MacLachlan (1993, p. 45). Sobre esse deus e o santuário do século V a.C., ver Burkert (1993, pp. 415-8).

¹¹⁹ Ver West (1988a, p. 177) para Hesíodo e MacLachlan (1993, p. 47) para as Cárites e a dança.

¹²⁰ Refiro os passos mais emblemáticos: *Iliada* (V, 338) – Afrodite veste um manto tecido pelas Cárites; *Odisséia* (VIII, 364-6) e *Hino homérico V, a Afrodite* (vv. 61-2) – elas cuidam da *toilette* da deusa; *Cantos cíprios* (Frs. 5 e 6 da edição de West, 2003) – elas ajudam a adornar Afrodite, cantam e dançam. Essas são as ações de que participam as Cárites no imaginário grego.

reciprocidade”, idéias impressas na atuação das deidades nas três dimensões, “tornaram-se as marcas registradas das Cárites nas mentes dos filósofos dos séculos IV e III a.C.”.

Multifacetadas, as Cárites não são apenas personagens literárias, mas deusas que encarnam a *kháris*, noção fundamental no universo grego, significando “favor dos deuses; favor, gratidão; graça física, beleza, charme; regozijo, alegria; prazer”¹²¹. O principal centro e o local de origem do culto a essas deusas era, desde o período arcaico, Orcômeno, na Beócia, conforme nos relatam Píndaro, em sua *Ode olímpica XIV* – epinício que lembra muito um hino cultual, observa MacLachlan (p. 42) – e Pausânias, séculos depois, em seu guia da Grécia (Beócia – IX, XXXV, 1-7)¹²².

Em Esparta, como vimos na citação de Pausânias (III, XVIII, 6-7) páginas atrás, tal qual em Orcômeno (IX, XXXV, 1), as Cárites zelavam pelo “fluir benéfico das águas que viabilizaram a fundação das duas cidades”, conclui Maria Rocchi, em “Contributo allo studio delle Charites (I)” (1979, p. 16). Mas a ênfase do culto espartano das deusas residia em seu papel de protetoras dos jovens, o que pode explicar a sua associação aos Dióscuros, cultuados como deuses que zelavam pelos atletas, pelas competições e jovens pelos soldados na guerra. O culto das Cárites em Esparta privilegiava, portanto, a participação delas na vida dos jovens e na transição destes à idade adulta como cidadãos, maridos e soldados. Lembro que, como salientei neste capítulo, os Dióscuros, como as Cárites, também tinham prerrogativas de iniciação.

A presença das Cárites no Partênio é, pois, pertinente por estes dados: sua associação aos Dióscuros, dos quais um está presente no fragmento; o foco dirigido aos jovens em seus cultos espartanos – jovens estes presentes na canção enquanto heróis e sujeitos do coro que o canta; a inserção das deusas (v. 20) perto de Afrodite, de uma referência ao casamento (v. 17) e de um epíteto erótico (v. 21) no fragmento; o contexto moralizante (vv. 13-21) centrado na manutenção da ordem e ao bom andamento da vida humana, pelos quais zelam as Cárites. Mas tudo isso são pontas soltas de uma trama que a precariedade do Partênio não permite reconstituir; e uma avaliação específica da menção às Cárites no verso 20 depende da recomposição da frase da qual elas são sujeitos e da recuperação daquilo que é dito pelo cora na 1ª parte da canção.

¹²¹ Ver os dicionários LSJ e Chantraine e os estudos de MacLachlan (1993) e Brillante (1998a, pp. 7-34).

¹²² Para o bem documentado culto em Orcômeno, ver Zielinski (1924, pp. 158-63), Rocchi (1979, pp. 10-6), Pirenne-Delforfe (1996, pp. 195-6 e 198-201) e Breitenberger (2007, pp. 107-10).

6. *Mito e moral nos versos 1-21: limites do homem, húbriis e punição divina*

1º cenário de possibilidades para a narrativa mítica de Álcman

Revisitado o mito dos Hipocoontidas, eis as perguntas a serem feitas: que versão do mito o poeta seguiu? Quem, no poema, matou os filhos de Hipocoonte nomeados no catálogo de mortos e por quê? O que levou os Hipocoontidas à guerra? Qual o sentido dos versos gnômicos (13-21)? Qual o sentido do mito narrado nos versos 1-12?

A precariedade dos versos 1-21 e a perda do início do Partênio não permitem que a busca por respostas resulte em afirmações seguras. Diante do que nos resta, não há como ir além de conjecturas acerca do que, na verdade, praticamente não temos. Mas se é esta a única alternativa para ler os referidos versos, vejamos que cenários as fontes antigas do mito repassadas nestas páginas, bem como a análise textual, possibilitam que sejam construídos, ainda que hipoteticamente, para a narrativa mítica do fragmento.

A presença de Hércules, constante nas fontes tardias, não se verifica no Partênio, mas o escoliasta que comenta a passagem já vista de Clemente afirma que o herói está numa narrativa do Livro I de Álcman, o que pode significar em nosso fragmento. Para Davison (1938, p. 443), “deve-se admitir que não há razão concreta para duvidar que o escoliasta a Clemente se refira a esse poema [o Partênio]”. E Page (1985, p. 30, 1ª ed.: 1951) reforça esses dizeres, afirmando ser “excesso de cautela” resistir a tal conclusão.

De fato, nada há, em princípio, que torne impossível a inserção de Hércules no Partênio, a qual nada teria de estranho, dadas a força desse herói no imaginário dórico¹²³ e a sua repetida associação nas fontes posteriores a Álcman à narrativa mítica em torno das duas famílias reais espartanas descendentes de Lacedaímon¹²⁴, a dos Hipocoontidas e a dos Tindaridas. Não é, pois, à toa que muitos crêem que, na parte perdida do fragmento, Hércules teria sido mencionado em guerra com os filhos de Hipocoonte¹²⁵.

Aceita essa possibilidade, pode-se admitir, com base nas fontes, que a narrativa mítica do Partênio incluísse a cisão política entre os irmãos Tíndaro e Hipocoonte e/ou o assassinato de Eono, parente de Hércules, pelos Hipocoontidas. E uma vez que Polideuces é nomeado no Partênio (v. 1), é provável que sua participação tenha se dado

¹²³ Ver Burkert (1993, pp. 410-1).

¹²⁴ Fundador mítico de Esparta; ver Calame (1986, pp. 162-4) e Gantz (1996, vol. 1, pp. 216-7).

¹²⁵ Ver Egger (1863, p. 169), Garzya (1954, p. 18) e Colonna (1963, p. 192, 1ª ed.: 1954).

em conjunto com seu irmão Cástor – os gêmeos são inseparáveis nos mitos – e com a atuação de Hércules e decerto de Tíndaro contra os Hipocoontidas¹²⁶.

Antonio Farina, em *Studi sul Partenio di Alcmane* (1950, p. 10), nota que causa estranheza que “os Dióscuros não sejam recordados em nenhum outro relato da matança dos Hipocoontidas”; numa conclusão possível, sua participação seria um elemento de uma “tradição espartana, da qual não temos outro testemunho fora o de Alcman”. Mas o helenista desconsidera a referência no escólio a Clemente ao poema de Eufóron em que Hipocoontidas e Dióscuros figuram como “*pretendientes rivais*” e o fato de que no texto do escólio a matança dos Hipocoontidas liga-se, embora indiretamente, aos Tindaridas.

Para Campbell (1998, p. 197, 1ª ed.: 1967), o fato de Polideuces ter sido nomeado no verso 1, pouco antes do início do catálogo dos filhos mortos de Hipocoonte, pode significar que “foi o Tindarida que matou seus primos (...)”, um feito que, na tradição posterior, é atribuído a Hércules. Talvez por isso Campbell afirme: “tanto os Tindaridas quanto Hércules lutaram na versão de Alcman, mas não podemos dizer se ele os fez aliados ou se fez daqueles as figuras principais”. Em caso de resposta positiva à segunda possibilidade, Alcman estaria usando ou inventando a tradição ao minimizar o papel de Hércules nos acontecimentos para maximizar o dos Tindaridas, o que implica enfraquecer a reivindicação dos que se proclamavam Heraclidas, descendentes de Hércules, ao trono de Esparta¹²⁷.

Note-se, por fim, que a guerra que coloca Hércules e os Tindaridas contra os Hipocoontidas pode ter incluído ainda, em Alcman, a participação, junto aos filhos de Hipocoonte, dos Deritidas, seus aparentados, pois Licaiso (v. 2) pode ser um deles. Os Deritidas não necessariamente teriam morrido, como vimos ao comentar esse personagem, e sua participação no combate, não atestada nas outras fontes, seria uma inovação de Alcman ou um dado da tradição local.

Mito e moral no 1º cenário de possibilidades para a narrativa de Alcman

Nos relatos das fontes revisitadas, a violência constitui uma característica do comportamento de Hipocoonte e de seus filhos: o pai usurpa o trono a Tíndaro, seu

¹²⁶ Ver Edmonds (1934, p. 51, n. 1, 1ª ed.: 1922), Lavagnini (1953, p. 180, 1ª ed.: 1937), Del Grande (1947, p. 54), Farina (1950, p. 9), Garzya (1954, p. 18), Colonna (1963, p. 192, 1ª ed.: 1954), Campbell (1998, p. 196, 1ª ed.: 1967), Calame (1977b, pp. 15 e 55-6; 1986, pp. 171-2), Aloni (1994, p. 74, n. 7), Hutchinson (2003, pp. 79-80). Todos aceitam, de um modo geral, esse cenário.

¹²⁷ O Partênio, ao narrar uma disputa mítica de caráter político-amorosa, poderia estar se referindo a uma disputa política na *pólis* à qual se endereçam os seus versos.

irmão, e o expulsa de Esparta; os filhos matam Eono para vingar a morte de seu cão que o jovem matara quando atacado sem justo motivo. Nas fontes tardias, essas ações violentas - marcadas pela *húbris*, sublinha Del Grande (1947, p. 54) – explicam o ataque de Hércules aliado aos Tindaridas e justificam o massacre de Hipocoonte e de seus filhos – todos ou parte deles. Em Álcman, essa mesma trama pode ter sido fiada ao longo dos versos, para a qual uma moral é elaborada nos versos 13-21.

Se Álcman trabalha essa tradição, com essas linhas gerais, então são válidos a moral dos versos 13-21 e os conselhos neles encerrados, pois os versos 13-5 tratam, aparentemente, da agilidade e eficiência da reação divina à insolência e violência infundadas das ações humanas, ou seja, à *húbris*. A palavra não é usada no texto preservado do Partênio, mas não podemos descartar a chance de que ela tenha sido empregada. De qualquer maneira, a idéia da *húbris* está presente nos versos 16-9 que, tomados em sentido amplo e não específico com relação à narrativa precedente, alertam para os perigos da não observância dos limites da mortalidade, usando, para tanto, um fraseado calcado decerto em alusões míticas. Estas estão emolduradas no cenário maior do significado da morte dos Hipocoontidas no Partênio – de todos ou de parte deles, junto ao pai ou não – como punição ao comportamento violento, injusto, soberbo.

Para Calame (1983, p. 318), a presença de *Aisa* (v. 13) na conclusão moralizante para a narrativa mítica indicaria uma explicação para a morte dos Hipocoontidas: eles ignoraram “a necessidade imposta ao homem por *Aisa*” e não distinguiram o caminho para evitá-la. Antes, pode-se completar, foram ao encontro dela, com suas ações desmedidas. O verso 15, continua o helenista, completa essa explicação ao aludir “provavelmente ao fato de que a defesa dos filhos de Hipocoonte, desde o momento em que eles tinham ultrapassado os limites fixados por *Aisa*, era sem fundamento e vã (...)”.

Assim, na moral proferida pelo coro após a narração do mito no Partênio, *Aisa* pode ser entendida como o destino que finalmente caiu sobre os Hipocoontidas; e a expressão *apédilos alká* – cujo referente pode ser o grupo de filhos de Hipocoonte –, significa a força sem base dos heróis “cujo ardor bélico Álcman ilustra com insistência e com riqueza de epítetos”¹²⁸ – ardor este que de nada lhes valeu no confronto com Hércules e os Tindaridas¹²⁹.

¹²⁸ Tarditi (1976, p. 23).

¹²⁹ Essa é a leitura de Garzya (1954, pp. 30-1), seguida por Tarditi (1976, p. 23), Calame (1977b, p. 60), Tsitsibakou-Vasalos (1993, p. 150). Para Calame, se *Póros* estivesse no texto, seria o caminho escolhido pelos Hipocoontidas. Tsitsibakou-Vasalos (p. 130) acredita que Álcman considera *Póros* e *Aisa* instrumentais “na ruína dos Hipocoontidas”; ver ainda pp. 135-8.

Essa interpretação não pode ser contradita pelo texto precário do Partênio e é, em princípio, perfeitamente possível. Mas há outra leitura tão verossímil quanto esta. Foi visto já neste capítulo que o adjetivo *apédilos* é recorrentemente usado para denotar presteza e prontidão, e não a simples pressa, a precipitação¹³⁰. Logo, pode-se ler *apédilos* no Partênio no sentido de “pronto, imediato” e a expressão *apédilos álka* com referência a *Aisa* (v. 13), e não aos Hipocoontidas. Desse modo, a presteza da ação divina, da sua força de ataque, em resposta à *húbris* humana, seria reafirmada pelo coro como explicação para o fim dos heróis nomeados no catálogo de mortos (vv. 3-12)¹³¹.

Deve-se, portanto, reconhecer que, diante das evidências, ambas as linhas interpretativas são coerentes e nenhuma pode ser defendida firmemente nem descartada completamente. Mas se a interpretação da abertura dos versos gnômicos permanece fadada a ser conjectural e incerta, há pelo menos um fato a depreender dos versos 1-21, o qual Calame (1983, p. 319) resume nestas palavras: o mito dos Hipocoontidas “é citado como exemplo de uma transgressão das barreiras impostas aos homens” – transgressão esta que justifica o extermínio dos heróis. Daí a conclusão gnômica com sua reflexão moral e os conselhos que, no contexto desse exemplo mítico, cabe proferir. Mas em que trecho do Partênio se revela a posição do mito como ilustração das conseqüências da transgressão dos limites impostos à condição humana, ou, em outros termos, da *húbris*? Nos versos 16-7 e, depois, como veremos, nos versos 34-6. Na dupla de versos indicados, as formas verbais no modo indicativo imperativo presente, abaixo destacadas, enunciam conselhos que são, ao mesmo tempo, ressalta Clark (1996, p. 149), admoestações à audiência que ouve e vê a *performance* do coro de virgens: “*que nenhum homem voe rumo ao céu, / e nem pretenda desposar Afrodite*”.

Hutchinson (2003, p. 82) vê, na escolha das formas verbais uma guinada “do passado ao tempo universal que inclui o presente e o futuro”. De fato, os dois versos são proferidos como conselhos que devem servir a todos. Sustentados no mito dos Hipocoontidas, eles aludem ao desejo humano de voar aos céus e de ter uma deusa em seu leito; em outras palavras, ao desejo de exceder os limites da condição mortal. Ambos os conselhos estão carregados de alusão à *húbris* – à arrogância, à pretensão desmedida –, e deixam implícita a conclusão de que também são marcados pela *húbris*

¹³⁰ Para Garzya (1954, pp. 30-1), a força defensiva *apédilos* dos Hipocoontidas deve ser “entendida antes como instabilidade ou precipitação, e não como rapidez; isto é, oposta não à lentidão, mas à ponderação ou algo similar”. Nesse sentido vão também Janni (1965b, pp. 65-6) e Hutchinson (2003, p. 82).

¹³¹ Essa é a posição de Van Groningen (1935/36, p. 244), à qual as posturas de Del Grande (1947, p. 54), Pavese (1967, pp. 116-20; 1992a, pp. 28-30) e Gargiulo (1980, pp. 39-26) se assemelham.

os feitos dos Hipocoontidas e de seu pai narrados em fontes tardias e, talvez, no próprio Partênio, tendo em vista o primeiro cenário traçado nestas páginas sobre as possibilidades para a narrativa mítica.

2º cenário de possibilidades para a narrativa mítica de Álcman

Observando os versos 16-9, Davison (1938, p. 444) declara: “Não está claro que forma a tentativa dos Hipocoontidas de se igualarem aos deuses tomou, mas, pela insistência no casamento com deusas [vv. 17-9], parece que o crime pelo qual os heróis foram punidos envolvia uma tentativa desse tipo”. A consideração desse crime, desse outro eixo possível da narrativa mítica no Partênio, leva-nos de volta às fontes tardias, mais precisamente ao escólio a Clemente. Page (1985, p. 31, 1ª ed.: 1951), ao indagar sobre a elaboração gnômica (vv. 16-9) da canção de Álcman, detém-se justamente nesse passo e na notícia nele contida de que Hipocoontidas e Tindaridas figuravam em Eufóron, no século III a.C., como “*pretendentes rivais*” na disputa de uma virgem cuja identidade não se conhece. Eis suas conclusões:

“Nada mais se sabe sobre essa lenda, mas (i) as circunstâncias em que ela é mencionada [no escólio a Clemente] podem ser vistas como indicativas de uma conexão com a narrativa de Álcman; (ii) é fácil relacioná-la à hostilidade entre os Hipocoontidas e os Tindaridas; ao fato de que é Tíndaro, e não Hércules, quem está representado no trono de Amiclas em luta contra Eurito; e à tradição comum de que o trono espartano foi dado a Tíndaro como prêmio após uma vitória. Um outro fragmento da mesma história pode estar escondido na tradição registrada em Plutarco – que Enársforos foi rude com Helena, a irmã dos Tindaridas, na juventude dela. Evidentemente, a referência a Polideuces na primeira linha desse fragmento de Álcman [o Partênio] pode ser mais significativa do que supúnhamos”. (p. 32).

Nessas palavras, Page traz à tona um trecho da *Vida de Teseu* (XXXI, 1), de Plutarco, em que são relatadas as versões em torno do envolvimento de Teseu no rapto de Helena. A terceira delas – mas não é a mais provável, crê Plutarco –, conta que “o pai dela, Tíndaro, entregou-a aos cuidados de Teseu, temendo que Enársforos, o filho de Hipocoonte, sendo violento, pegasse Helena quando ela era uma criança”¹³².

Lembrando esse relato, Page (p. 32, n. 2) observa que Álcman pode, ainda, ter trabalhado no Partênio uma versão em que Tindaridas e Hipocoontidas entrariam em guerra porque estes seriam punidos pela violência de Enársforos contra Helena. Cecil M. Bowra, em *Greek lyric poetry* (1961, pp. 42-3), declara: “Se, de fato, eles [os

¹³² Δία Τυδάρεω παραδόντος αὐτοῦ, φοβηθέντος Ἐναρσφόρον τὸν Ἴπποκόωντος ἐπινηπίαν οὔσαν βιάζομενον τὴν Ἑλένην λαβεῖν. Texto grego: Perrin (1998). Tradução minha.

Hipocoontidas] eram pretendentes – e pretendentes violentos –, das filhas de Tíndaro, eles poderiam ser considerados culpados de presunção e as máximas [vv. 16-7] lhes seriam especialmente válidas”. Alan Griffiths, ao defender, em “Álcman’s *Partheneion*” (1972, p. 14), essa versão em que os Hipocoontidas morrem por causa do assédio a Helena, ressalta que os Dióscuros seriam os salvadores da irmã – papel que não lhes é estranho¹³³ –, e não “*pretendientes rivais*” dos primos, como em Eufóron.

Tudo somado, porém – o texto do escólio a Clemente associado à presença de Polideuces no Partênio (v. 1) e à referência às bodas nos versos 17-9 –, parece mais forte a possibilidade de que Álcman tenha inserido em sua narrativa a rivalidade erótica entre os filhos de Hipocoonte e os de Tíndaro, no centro da qual estaria uma virgem ou, como prefere Too (1997, p. 11), uma mulher (semi)divina. Tal possibilidade é atraente por manter o ingrediente da violência usado nos relatos míticos sobre os Hipocoontidas e acrescentar o do erotismo que torna os versos 16-21 ainda mais eloqüentes e coerentes com o contexto mítico ao qual, junto aos versos 13-5, servem de conclusão moral¹³⁴.

Nada impede, portanto, enfatiza Calame (1977b, p. 56), que o poeta tenha ou trabalhado o eixo mítico noticiado no escólio ou que o tenha entretecido à sua narrativa do mito dos Hipocoontidas. Se essa segunda opção for válida¹³⁵, Álcman acresceria às camadas política e social de seu relato uma camada erótico-amorosa. Similarmente, Pavese (1992a, p. 17) considera provável que o poeta tenha feito “os Dióscuros aliados de Hércules na guerra contra os Hipocoontidas”; mas enquanto o herói os teria atacado para vingar a morte de Eono, os Dióscuros teriam ido à guerra por causa da “rivalidade amorosa” com seus primos. Tarditi (1976, p. 24) também acredita no desenvolvimento do tema da rivalidade erótica no Partênio, a qual, nota Calame, pode ter sido mais central na canção do que a rivalidade entre Hércules e os Hipocoontidas. Mas, como diz prudentemente Tsitsibakou-Vasalos (1993, p. 135), que vê nos versos 17-9 a evocação da versão de Eufóron e do “conflito amoroso” entre Tindaridas e Hipocoontidas, “não estamos em posição de estimar o grau de sua importância em Álcman”.

O problema no que se refere a esse eixo temático é que nada sabemos a seu respeito; e, lembra Calame (1977b, p. 56), não há como sabermos “se o poeta combinava as duas versões do mito ou se, na sua versão, a morte dos Hipocoontidas

¹³³ Ver Burkert (1993, p. 415). Nilsson (1972, p. 75): “Era peculiar a Helena ser abduzida (...)”.

¹³⁴ Ver Page (1985, pp. 31-2, 1ª ed.: 1951), Campbell (1998, p. 198, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 361, n. 2), Calame (1983, p. 313), Robbins (1991, pp. 12-3) e Too (1997, p. 11).

¹³⁵ Tsitsibakou-Vasalos (1993, p. 133) não crê nessa possibilidade, pois acha que as essas versões se excluem, embora tenham a hostilidade como uma constante em comum.

aparecia simplesmente como consequência de um ato de violência sexual relativo a uma ou mais meninas protegidas pelos Dióscuros”. O fato é que, conclui o helenista (p. 58), “Álcman seguiu uma versão mítica que não somos capazes de apreender em boa medida e diretamente”. E quanto à teoria de que ele tenha nela inserido a rivalidade amorosa entre Dióscuros e Hipocoontidas, Antonio Garzya corretamente ressalta, em *Alcmane* (1954, p. 31), que, embora não seja improvável, tal teoria é “debilmente arquitetada e nada autoriza sua aceitação”, sobretudo se comparamos a ausência de dados da tradição que a embasa com os relatos da tradição mais comumente encontrada em nossas fontes.

Mito e moral no 2º cenário de possibilidades para a versão de Álcman

Campbell (1998, p. 200, 1ª ed.: 167) declara ser o verso 17 do Partênio específico demais para constituir apenas “uma referência geral à *hybris*”. Já vimos como podem ser lidos os versos 16-21 em chave geral; vejamos a leitura em chave particular.

O aspecto específico dos versos 16-9 relaciona-se à hipótese de que Álcman tenha inserido ou privilegiado em sua narrativa o elemento da violência erótica trabalhado em Eufóron séculos depois: a disputa por uma virgem, na qual os filhos de Hipocoonte e os de Tíndaro eram *antimnēstēres*. Assim, as referências às bodas e a Afrodite – deusa do desejo erótico e da união sexual que consuma o casamento – no verso 17, além de constituírem uma possível alusão a um mito similar ao de Íxion, como observado anteriormente, estariam ligadas a um dos eixos ou ao único eixo da narrativa mítica em torno dos Hipocoontidas cantada pelo coro.

Em que residiria a *húbris* desses heróis nesse caso? Uma das respostas é a diferença de estatuto entre os Tindaridas e os Hipocoontidas. Os Dióscuros eram ora dados como filhos de Tíndaro e Leda, ora de Zeus com a bela mortal, e ora ainda como heróis de dupla ascendência¹³⁶. A Cástor, o gêmeo mortal, e a Polideuces, o imortal, é permitido desfrutar de ambas as condições alternadamente¹³⁷. Por fim, aos irmãos inseparáveis é dado voar – dizem o *Hino homérico XXXIII, aos Dióscuros* (vv. 12-3, século VI a.C.) e a *Electra* (vv. 990-1), tragédia de Eurípides (século V a.C.). Chama a atenção no verso 16, além da imagem em si mesma – “*que nenhum homem voe*

¹³⁶ Em Homero, *Odisséia* (XI, 298-305), filhos de Tíndaro; em Hesíodo (Fr. 24 M-W), de Zeus; nos *Hinos homéricos aos Dióscuros XVII* (v. 2) e *XXXIII* (vv. 1-9), de dupla ascendência. O primeiro hino é uma síntese do segundo; ver a edição de Allen *et alii* (1980, p. 436).

¹³⁷ Campbell (1998, p. 198, 1ª ed.: 1967). Ver ainda Smyth (1963, p. 175, 1ª ed.: 1900), Calame (1977b, p. 53) e Burkert (1993, p. 412).

[potésthō] *rumo ao céu*” –, a escolha de uma forma verbal de *potáomai* (ποτάομαι, “vôo”) que, afirma Tsitsibakou-Vasalos (1993, pp. 134-5), “expressa desejos do homem utópicos, sonhados e inalcançáveis (...), assim como a vaidade e a arrogância humanas”. Tal verbo, conclui a helenista,

“sugere que os homens devem ser bem aconselhados a evitar cometer a *hybris* de se opor aos deuses, o que equivale a atacar e usurpar um domínio inacessível aos mortais e a eles proibido pelas regras, a menos que de outro modo autorizado. Os Hipocoontidas não podem competir com os Dióscuros, cuja associação com o voar e os céus é bem atestada”.

A origem semidivina dos Dióscuros – *Diòs kou̯roi*¹³⁸, “os meninos de Zeus” – e todos os acessos que lhes são abertos colocam os gêmeos, portanto, muito acima de seus primos mortais que, por isso, não devem com eles rivalizar. Os Dióscuros podem almejar a mão de deusas; os Hipocoontidas, meros mortais, jamais. E acrescenta Calame, em “Spartan genealogies” (1986, p. 171), que tal origem coloca Zeus ao lado do pai mortal dos gêmeos, o que resultará fatalmente na ruína de Hipocoonte – que banuiu de Esparta seu irmão – e de seus filhos, de um lado, e na afirmação da legitimidade do reinado de Tíndaro, de outro.

Esses dados concernentes ao segundo eixo possível da narrativa do Partênio – a rivalidade erótica –, ao estatuto dos Dióscuros e ao fim dos Hipocoontidas podem estar especificamente relacionados aos versos 16-21 e às imagens que elaboram as admoestações sobre a medida humana e sua observância que pode evitar a *húbris*. Ao atentar para os versos gnômicos, Calame (1983, p. 318) anota que *Aisa* (v. 13), a personificação que nos introduz à moral, é não apenas o Destino, mas também “a ‘Parte’ (destinada ao homem em seguida de um ato de *hybris*)”. A *Aisa* que, numa das linhas interpretativas revistas, se abateu sobre os Hipocoontidas veio qual rápida e eficaz reação divina à *húbris* que, na narrativa mítica de Álcman, parece marcar as ações dos Hipocoontidas, justificando sua morte e os conselhos dos versos 16-7. Esses dois versos articulam-se – de modo mais coerente e interessante – à teoria de que Álcman narrou a disputa amorosa entre Hipocoontidas e Tindaridas.

Retomarei esse ponto ao concluir o capítulo, mas desde já devo reconhecer que esses versos 16-7 podem, como frisa Pavese (1992a, p. 16), ser entendidos “sem referência erótica, com o valor genérico” de conselhos que dizem: cabe ao homem

¹³⁸ No século V a.C., a expressão que foi primeiramente usada na literatura no *Hino homérico XXXIII* (v. 1), *aos Dióscuros* (século VI a.C.), provavelmente de modo descritivo, já havia se tornado um “título divino estabelecido”, notam Allen *et alii* (1980, p. 439), que lembram haver ainda uma ocorrência epigráfica um pouco mais antiga da expressão do que a do *Hino*, numa inscrição de Tera.

contentar-se “com o que lhe é possível obter”. Os conselhos em tom de reprimenda são válidos para os filhos de Hipocoonte e podem ser específicos, mas nem por isso perdem seu valor aos homens em geral. O coro que os profere, o poeta que os elabora e a audiência que os recebe, decerto, bem sabem disso.

Concluindo ao comentário aos versos 1-21

Entre os dois cenários possíveis para a versão do mito dos Hipocoontidas desenvolvida por Álcman em seu Partênio, nada há no texto que permita uma escolha segura. Apenas podemos especular e, um tanto subjetivamente, preferir um ou outro, pois para ambos há argumentos interessantes e convincentes em graus variados. Resta então perguntar se há algo que se sobressaia dos versos 1-21, independentemente ou quase da versão que seja escolhida como preferida – neste caso, a do segundo cenário de possibilidades para a narrativa mítica de Álcman.

Parece-me que há, sim, algo que se destaca e que será repisado pelo coro adiante, no final da primeira parte da canção e na transição para a segunda (vv. 34-9). Trata-se da lição moral e a advertência de que há para a insolência, a presunção, a arrogância e a violência excessivas das ações humanas uma punição dos deuses que não falha. A narrativa mítica dos Hipocoontidas exemplifica isso – se é correta, como creio, a interpretação que vê a moral dos versos 13-21 diretamente ligada aos versos precedentes em que tal narrativa se realiza. Há para a *húbris* humana uma *tísis* – paga, retribuição, vingança – divina, canta o coro repetidamente (vv. 13-9; 34-6).

Desse modo, pode-se concluir que, ao encerrarem a *gnómē* interna à narrativa mítica sobre os Hipocoontidas – na qual possivelmente esses heróis são pretendentes rivais dos Dióscuros –, os versos 20-1, com a alusão às Cárites e à casa de Zeus, arrematam as admoestações sobre a *húbris* dos homens (vv. 16-9) declarando algo que Robbins (1991, p. 13) assim sintetiza: “a graça [*kháris*], não a força, abre os portões dos céus”. A inserção das Cárites, ademais, instaura pela primeira vez no Partênio uma “antítese à *hybris* e violência condenadas”, diz West, em “Alcman and Pythagoras” (1967, p. 9), pois elas são “deusas da música e da festividade”. E essa antítese, à qual se sucede ainda uma vez uma narrativa mítica em torno da *húbris* (vv. 22-35), como veremos em seguida, será aprofundada na transição (vv. 36-9) e na própria segunda parte da canção (vv. 39-105).

Finalmente, talvez a escolha das Cárites *eroglyphároi* (vv. 20-1), deusas erotizadas e que favorecem a sedução, seja um ingrediente mais adequado ao segundo cenário de possibilidades para a versão do mito dos Hipocoontidas no Partênio, aquela que tem como eixo – ou um de seus eixos – a rivalidade erótica, a disputa de uma virgem por aqueles heróis com seus primos, os Dióscuros. Mas “talvez” é o máximo que a prudência de quem trabalha com versos tão lacunares permite dizer.

7. A narrativa mítica dos versos 22-35: ainda os Hipocoontidas?

O que se passa nos precários versos 22-35 é um mistério. Terá Álcman se voltado para um segundo mito? Ou acrescentado elementos à narrativa mítica anterior? Para a primeira opção, Diels propôs, em 1896, a hipótese de que houvesse, sim, uma segunda narrativa mítica no Partênio, agora em torno da Gigantomaquia conhecida da *Teogonia* (vv. 617-712) de Hesíodo, ou seja, da luta dos Gigantes – criaturas cheias de *húbris* – contra Zeus, a qual resultou no extermínio daqueles¹³⁹. A segunda opção – “mais natural”, nos dizeres de Hutchinson (2003, p. 83) – é de que algum outro evento do mito dos Hipocoontidas seria trabalhado nos versos 22-35, ou a narrativa da luta que resultou na morte dos heróis seria retomada e a moral que o poeta estabelece para tal relato enfatizada nos versos 36-9¹⁴⁰. Antes da sugestão de Diels, em 1890, Marco A. Canini defendia tal opção, conforme recorda Calame (1983, pp. 320-1).

Entre uma e outra, inclino-me em direção à segunda, mas o que de certo podemos dizer é que nos versos 22-35 era narrado, “brevemente, um exemplo de uma ofensa presunçosa de numerosas pessoas aos deuses, a qual foi punida com a morte violenta”, na síntese de Page (1985, p. 43, 1ª ed.: 1951). Vejamos o que restou de legível nesse bloco.

¹³⁹ Para o poema de Hesíodo, ver a edição comentada de West (1988a, pp. 336-56). Para a *húbris* e os Gigantes, ver Del Grande (1947, pp. 28-9 e 54-5). Seguem ou consideram a proposta de Diels: Smyth (1963, p. 178, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, p. 53, n. 2, 1ª ed.: 1922), Van Groningen (1935/36, p. 245), Lavagnini (1953, p. 180, 1ª ed.: 1937), Farina (1950, p. 17), Pavese (1967, p. 119; 1992a, p. 31), Hooker (1979, p. 216), Campbell (1988, p. 363, n. 10), Too (1997, pp. 11-2). Já Janni (1965b, p. 68), que considera a Gigantomaquia, lança ainda uma outra sugestão para os vv. 22-35: o mito dos gigantes Oto e Efiltes, filhos de Aloeus, referidos na *Odisséia* (XI, 305-8); Oto cortejou Ártemis, e Efiltes, Hera, e, por isso, foram mortos pela primeira dessas deusas; ver Gantz (1996, vol. I, pp. 170-1). Janni faz tal sugestão por não acreditar que os vv. 16-21 do Partênio tenham ligação com a narrativa precedente em torno dos Hipocoontidas, mas, sim, com a segunda narrativa, dos vv. 22-35. Diferentemente, Van Groningen (1935/36, p. 244, n. 2) defende o mito de Ícaro para os versos. Calame (1983, p. 320), Bowra (1961, p. 43) e Clark (1996, p. 150) também crêem que há outro mito nos vv. 22-35, mas não necessariamente a Gigantomaquia; para Calame, outra narrativa trazendo um “combate”, que “mostraria de novo a vitória de um deus sobre um herói demasiado pretensioso”, seria possível.

¹⁴⁰ Seguem essa postura Marzullo (1964, p. 186) e Robbins (1991, p. 15), Aloni (1994, p. 75, n. 14).

O verso 23 indica a presença e/ou a ação divina, pois nele se lê *daímōn*, “*nume*”. Nos dois versos seguintes (25-6), temos “*aos amigos*” (*philois*), e “*presentes*” (*dōra*). Esses dois versos podem estar articulados, e os “*presentes*”, mencionados em prol dos “*amigos*”, como sugere o uso do dativo.

A próxima palavra legível é “*juventude*” (*héba*, v. 27). Lembramos que os Hipocoontidas, no mito, morrem na juventude, e há em sua morte a ação dos deuses, dizem possivelmente os versos gnômicos (vv. 13-5).

Por fim, os versos 30-5. Nos dois primeiros, uma batalha e o envio dos mortos ao Hades constituiriam elementos da narrativa. Seja qual for a suposta batalha, a indicação é de que estamos diante de uma *húbris* – uma nova *húbris* ou, mais provavelmente, a mesma, a dos Hipocoontidas. Nos dois últimos, o coro canta: “*mas inesquecíveis / feitos sofreram, males tendo planejado*”. Essa sentença, cujo referente devem ser aqueles que incorrem em *húbris*, mas cuja identidade o texto não nos permite precisar, prepara a conclusão do segundo bloco, sintetizando nos versos 34-9 o sentido da narrativa mítica com a afirmação da “seqüência teológica da causa e efeito como se fosse (e devesse ter sido) evidente por si mesma”¹⁴¹, e abrindo o caminho para a transição, após a *gnómē* (vv. 36-9), para a segunda parte do Partênio, em que a *performance* do coro é o tema de seu canto¹⁴².

8. Concluindo o estudo dos versos 1-35

Tudo o que aqui se mencionou acerca dos versos indicados é em grande medida especulativo, o que se configura inevitável diante da má condição material do texto. Diante dessa realidade, buscou-se, tanto quanto possível, fincar a estrutura de uma construção analítico-interpretativa inevitavelmente hipotética com alicerces razoavelmente estáveis e adequados ao terreno movediço em que devem encontrar uma mínima sustentação. Só assim alguma coerência e verossimilhança, qualidades decerto almejadas, podem ser alcançadas.

Desse trabalho em que afirmativas e certezas são raras, em que prevalece como tempo verbal o futuro do pretérito, em que a palavra “possível” e seus sinônimos são recorrentes e, finalmente, em que quase tudo se ergue sob o signo do advérbio dissilábico “talvez”, extrai-se ao menos um ponto indisputável: no Partênio, a ênfase das

¹⁴¹ Hutchinson (2003, p. 83).

¹⁴² Ver Aloni (1994, p. 75, n. 15).

narrativas míticas recaem sobre a ordem social e sobre a medida humana (vv. 16-9; 34-9), cuja observância, ressalta Too (1997, p. 13), depende do reconhecimento dos mortais “da autoridade a eles superior” sem o qual podem incorrer em *húbris*, diz o coro, e então se tornarão passíveis de punição divina. É justamente isso o que ocorreu com os filhos de Hipocoonte e seu progenitor, a crermos nos cenários possíveis para a versão desenvolvida em *Álcman*. E é exatamente isso que dirá a *gnómē*.

- A *gnómē* (vv. 36-9) e o canto em transição: *húbris*, *tísis* e *felicidade humana*

Seja qual for o conteúdo dos versos 22-35, eles, assim como os versos 1-21, decerto provam a *gnómē* que encerra a primeira parte do *Partênio* e anuncia a segunda:

ἔστι τις σιῶν τίσις·
ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὐφρων
ἀμέραν [δι]απλέκει
ἄκλαυτος·

*Há algo como a vingança dos deuses;
feliz quem alegremente
o dia [en]tretece até seu fim,
sem pranto; (...)*

Existe a “*vingança dos deuses*” (*siōn tísis*), que chega, cedo ou tarde. Eis a lição resumida no verso 36, que reforça e complementa as máximas dos versos precedentes (vv. 13-9; 34-5). Ou seja, há um preço a pagar aos deuses pela prática de ações violentas, vis, excessivas; há uma punição deles advinda para os que ultrapassam as fronteiras da condição mortal. Nota Bruno Lavagnini, em *Aglaia* (1953, p. 180, 1ª ed.: 1937), na narrativa mítica da primeira parte (vv. 1-35) do *Partênio* e na *gnómē* de transição, sobretudo no verso 36, o que se enfatiza e se exalta é a “força da vingança divina” reservada às ações vis ou transgressoras perpetradas pelos homens. À *húbris*, é preciso dizer, “não se acena explicitamente” na canção, mas tudo na narrativa mítica “demonstra que se trata de um caso de *húbris* punida”, afirma Del Grande (1947, p. 54).

Pietro Janni, em *La cultura di Sparta arcaica* (1965b, p. 72), observa que, com o conceito de *tísis* (“retribuição, castigo, vingança”), *Álcman* se coloca “de acordo, significativamente, com a *épica*”, a *Teogonia* e a *Odisséia*. Cito os versos relevantes:

Teogonia, vv. 207-10¹⁴³ [o que o Céu diz sobre seus filhos que acabaram seu terrível reinado]

Τοὺς δὲ πατὴρ Τιτῆνας ἐπὶ κλησὶν καλέεσκε
παῖδας νεκείων μέγας Οὐρανὸς οὗς τέκεν αὐτός·
φάσκε δὲ τιταίνοντας ἀτασθαλίῃ μέγα ῥέξαι
ἔργον, τοῖο δ' ἔπειτα τίειν μετόπισθεν ἔσσεσθαι.

*O pai com o apelido de Titãs apelidou-os:
o grande Céu vituperando filhos que gerou
dizia terem feito, na altiva astúcia,
grã obra de que castigo [tísin] teriam no porvir.*

¹⁴³ Tradução de Torrano (2003) e texto grego de seu volume bilingüe.

Odisséia (I, 40-3)¹⁴⁴ [Zeus fala aos deuses sobre os crimes de Egisto, amante de Clitemnestra e assassino de Agamêmnon, e os avisos que Hermes lhe deu em vão]

| | |
|--|---|
| ἐκ γὰρ Ὀρέσταο τίσις ἔσσεται Ἀτρεΐδαο, ὅππότε ἄν ἠβήσῃ καὶ ἤς ἰμείρεται αἰῆς. ὥς ἔγαθ' Ἑρμείας, ἀλλ' οὐ φρένας Αἰγίσθοιο παῖθ' ἀγαθὰ φρονέω· νῦν δ' ἀθρόα πάντ' ἀπέτιοε . | “pois a vingança [tísis] do filho de Atreu lhe viria de Orestes, quando crescesse e saudades sentisse da terra nativa. Hermes assim o avisou; mas Egisto não quis convencer-se dos bons conselhos de então. Ora paga ¹⁴⁵ por junto os [seus crimes]”. |
|--|---|

Vale notar, em ambos os passos, a vinculação de *tísis* às formas de *eimí* (εἰμί, “sou, estou”) nos versos sublinhadas – com sentido de existir, vinculação esta nem sempre preservada na tradução. Essa mesma construção sintática se observa no verso 36 do Partênio, o que reforça o fato de ser um motivo recorrente na poesia grega arcaica e clássica a idéia de que, como canta o coro de meninas de Alcman, “*Há algo como a vingança dos deuses*”. *Ésti tis siōn tísis*, diz o verso grego no qual está encapsulada toda a “significação moral da(s) narrativa(s) precedente(s)”, como enfatiza Too (1997, p. 9). *Ésti tis siōn tísis*, diz o verso estilisticamente construído pelas aliterações do *sigma* (*s*) e do *tal* (*t*) e pela assonância do *iota* (*i*), das quais resulta uma sonoridade pesada e áspera bastante adequada, creio, à sentença e sua verdade inexorável¹⁴⁶.

Por fim, quanto à *tísis*, é preciso, ainda, enfatizar que não se trata de uma vingança qualquer, mas daquela que vem dos deuses; nas palavras de Janni (1965b, p. 73), a “τίσις [*tísis*] é o supremo castigo para o supremo delito”.

Os versos 37-9 completam o sentido da *gnómē* definindo quem é *ólbios*, o homem “*feliz*” (v. 37). Desse modo, quando o coro se prepara para deixar o mundo do mito e adentrar o presente de sua própria *performance*, a mudança de tom logo se imprime à canção. E o vocabulário em que se elabora a nova máxima – síntese do é uma vida bem aventurada, em contraste com a dos heróis míticos antes cantados – não deixa dúvidas acerca dessa mudança. Note-se, em especial, a escolha de *ólbios*, sublinhando a prosperidade dada aos homens pelos deuses¹⁴⁷; de *eúphrōn* (“*alegremente*”, v. 37), o advérbio que declara o modo preciso a ser adotado pelos homens na condução de todos os seus dias; e de *áklautos* (“*sem pranto*”, v. 39), o adjetivo cujo alfa privativo inicial reforça o que o advérbio prescreve. Veja-se, ainda, o posicionamento paralelo de *ólbios* e *áklautos* no início dos versos 37 e 39, respectivamente, um dado estilístico que reitera a própria definição que encerram. Saliente-se, por fim, que *eúphrōn* admite outras

¹⁴⁴ Ver comentário de S. West, in Heubeck *et alii* (1990, pp. 77-80).

¹⁴⁵ Em grego, *apétise*, forma verbal (indicativo aoristo ativo) de (*apo*)-*tínein*, que repete da idéia de *tísis*.

¹⁴⁶ Ver Clark (1996, p. 152).

¹⁴⁷ Ver Chantraine (verbeta *olbós*).

traduções¹⁴⁸. A opção aqui adotada, “*alegremente*”, é aquela que, de um lado, enfatiza o contraste desejado entre a escuridão e a tristeza da narrativa mítica, e a alegria luminosa da segunda parte do Partênio; e, de outro, harmoniza-se bem com *áklautos*, “*sem pranto*”, sem a dor advinda de desgraças inevitáveis aos que, como os Hipocoontidas, incorrem em *húbris* e excedem a medida humana com atos movidos pela arrogância, pela violência¹⁴⁹.

O vocabulário com que Alcman formula a *gnómē* de modo conciso e com frases ligadas por coordenação – numa forma de expressão “absolutamente arcaica”, anota Del Grande (1947, p. 54) – reforça, portanto, seu caráter direto. E a linguagem da *gnómē*, abrangente e lançada no tempo presente, indica que nela não se fala de um dia único e específico, mas de toda uma vida e de como levá-la de tal sorte que seja possível, ao seu final, dizer-se feliz¹⁵⁰. Esse sentido se apóia na construção *haméran diaplékei* (“*o dia entretetece até o fim*”, v. 38), que implica os dias que perfazem uma vida, idéia reforçada por *diaplékei*, de *diaplékō* (διαπλέκω), um verbo que, anota Page (1985, p. 84), é com frequência associado aos termos *bíos* (βίος) e *zdōé* (ζωή) – “vida” – para dizer “entretecer, tramar, fiar a vida toda, até seu final”¹⁵¹.

Assim, como bem afirma Pavese, em “Alcmane, il Partenio del Louvre” (1967, p. 120), *haméran diaplékei* “significa algo mais do que ‘transcorrer o próprio dia’, isto é, simplesmente ‘viver’”, pois com *haméran* é trazido à tona “o motivo ‘a vida humana é efêmera’”. Em comentário posterior ao Partênio, o helenista (1992a, pp. 120-1) reitera a visão de que a *gnómē* trabalha o motivo da efemeridade da vida humana¹⁵²:

“O homem não pode estimar o futuro, mas deve contentar-se com a sua jornada diária, e a máxima felicidade que ele pode alcançar é aquela de transcorrer alegremente uma única jornada. Esta é vista como um momento fixo e conclusivo em si mesmo (e sob esse aspecto se poderia dizer eterno), e não na sucessão cronológica das jornadas. ὁ δ’ ὄλβιος [*hó d’ ólbios*,

¹⁴⁸ Ei-las: “*serenamente*” – Smyth (1963, p. 179, 1ª ed.: 1900), Sheppard (1914, p. 124), Quasimodo (1996, p. 38, 1ª ed.: 1944), Garzya (1954, p. 75), Colonna (1963, p. 195, 1ª ed.: 1954), Pereira (1963, p. 99, 1ª ed.: 1959), Janni (1962, p. 181); “*sabiamente*” – Campbell (1998, p. 201, 1ª ed.: 1967), Calame (1983, p. 270), Bing e Cohen (1993, p. 63), Aloni (1994, p. 7), Mulroy (1995, p. 56); “*bem intencionado*” – Hooker (1979, p. 217), Fisher (1992, p. 217), Lourenço (2006, p. 15); “*devotamente*” – Campbell (1988, p. 365), mas ele anota: “Ou ‘alegremente’... (n. 11); ver 1983, p. 214. Já Farina (1950, p. 24) e Marzullo (1964, pp. 186-7) preferem ‘*moderadamente*’, entendendo *sóphrōn* como *eúphrōn*, algo que Janni (1965a, p. 276) critica.

¹⁴⁹ Na tradução, sigo Edmonds (1934, p. 55, 1ª ed.: 1922), Lattimore (1960, p. 33, 1ª ed.: 1949), Brasillach (1950, p. 80), Page (1985, pp. 21 e 83-4, 1ª ed.: 1951), Ramos (1964, p. 25), Gerber (1970, p. 87), Fowler (1992, p. 99). Para mais sobre *eúphrōn*, ver Fraenkel (1982b, pp. 365-7) sobre o termo no *Agamêmnon* (v. 806), de Ésquilo.

¹⁵⁰ Ver Lavagnini (1953, p. 182, 1ª ed.: 1937), Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949), Page (1985, p. 84, 1ª ed.: 1951), West (1965, p. 194), Campbell (1998, p. 201, 1ª ed.: 1967), Calame (1983, pp. 270 e 323), Aloni (1994, p. 7).

¹⁵¹ Entre os exemplos disso citados por Page estão: Píndaro, *Ode neméia* VII (vv. 98-9); Heródoto (V, 92); Aristófanes, *Aves* (v. 754); Platão, *Leis* 806a. Ver ainda Viansino (1974, p. 230).

¹⁵² Fränkel (1975, p. 164), em seu estudo originalmente publicado em 1951, já pensava assim.

início do v. 37] representa a suma felicidade possível, ὅστις εὐφρων ἀμέραν [δι]απλέκει [hóstis eúphrōn haméran [di]aplékei, vv. 37-8] diz que a única felicidade possível é aquela de “levar a termo uma jornada alegremente, sem dor”.

Essa idéia se repete em textos posteriores ao Partênio, embora formulada com outros termos, outras imagens. Destaco, entre os muitos exemplos da literatura arcaica e clássica, uma trinca de citações extraídas de três tragédias gregas¹⁵³:

Ésquilo, Orestéia III – Eumênides (vv. 312-5)¹⁵⁴ [o coro das Eumênides canta]

| | |
|--|--|
| εὐθυδίκαιοι δ' οἰόμεθ' εἶναι τὸν μὲν καθαρὰς χεῖρας προνέμοντ' οὕτις ἐφέρει μῆνις ἀφ' ἡμῶν, ἀσινῆς δ' αἰῶνα διοιχνεῖ. | “Cremos ser retas justiceiras: nossa cólera não agride quem traz mãos puras e sem danos vive a vida”. |
|--|--|

Sófocles (século V a.C.), Édipo rei (vv. 1528-30)¹⁵⁵ – [o coro declara]

| | |
|--|--|
| ὥστε θνητὸν ὄντ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν ἰδεῖν ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδέν' ὀλβίζειν, πρὶν ἂν τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν. | “Atento ao dia final, homem nenhum afirme: eu sou feliz!, até transpor – sem nunca ter sofrido – o umbral da morte!” |
|--|--|

Eurípides (século V a.C.), Hércules (vv. 503-5)¹⁵⁶ – [Anfitrião, pai do herói]

| | |
|---|---|
| ἀλλ', ὧ γέροντες, σμικρὰ μὲν τὰ τοῦ βίου, τοῦτον δ' ὅπως ἥδιστα διαπεράσατε ἐξ ἡμέρας ἐς νύκτα μὴ λυπούμενοι. | “Mas, ó velhos, pequenas são as coisas da vida, atravessai-a do modo mais doce possível, do dia à noite, sem aflições”. |
|---|---|

Pavese (1992a, p. 121) ressalta que os motivos articulados da efemeridade e da felicidade humanas são recorrentes na poesia grega, mas têm “uma função especial na poesia coral”, ou melhor, na *gnómē* que, nesse gênero, se reporta ao mito anteriormente narrado e serve de transição à *performance* do coro, introduzindo “o elogio da pessoa celebrada no canto”¹⁵⁷. No Partênio, a transição dá-se na metade final do verso 39, cuja palavra inicial encerra a *gnómē*; com isso, adentramos o presente e nosso olhar guiado pelo coro de virgens nelas se fixa – em seu cantar e dançar no festival, diante da *pólis*.

- O coro de parthénoi em cena: a 2ª parte (vv. 39-105) do Partênio

Encerrada a 1ª parte do Partênio, o coro canta a *gnómē* (vv. 36-9) e de imediato faz a transição (vv. 39-40) para a 2ª parte do fragmento, mais bem preservada que a 1ª:

¹⁵³ Indico ainda, especialmente, o célebre diálogo entre Creso e Sólon narrado em Heródoto (I, 30-2).

¹⁵⁴ Tradução: Torrano (2004c), com o texto grego em seu volume bilingüe adotado da edição de A. H. Sommestein, *Aeschylus. Eumenides* (Cambridge University Press, 1957).

¹⁵⁵ Texto grego: Jebb (1993). Tradução: Vieira (2001).

¹⁵⁶ Texto grego: Kovacs (1998). Tradução: Franciscato (2003).

¹⁵⁷ Hooker (1979, p. 217), Clark (1996, p. 153) e vários outros estudiosos da mélica coral ressaltam essa função da *gnómē* e o fato de que ela faz a mudança para a canção de elogio dentro da canção coral.

| | | |
|----|---|---|
| | ὁ δ' ὀλβιος, ὅστις εὐφρων ἀμέραν [δι]απλέκει ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' αἶδω | <i>feliz quem alegremente o dia [en]tretece até seu fim, sem pranto; e eu canto de Agidó a luz. (...)</i> |
| 40 | Ἀγιδῶς τὸ φῶς· [...] | |

A transição efetuada no verso 39, após *áklautos* (“sem pranto”) e a conclusão da *gnómē*, é abrupta, assindética; não há mediação, mas somos de súbito levados do mito, do passado de Esparta ao presente luminoso da *performance* do coro na e para a *pólis*, num “mundo da graça e da alegria, do riso, mas de diligência piedosa também”¹⁵⁸, distinto do mundo mítico da *húbris*, da *tísis* e da morte (vv. 1-35). Essa nova atmosfera emoldura a linguagem positiva da *gnómē* que define quem é *ólbios* (“feliz”, v. 37).

A partir do verso 39, prevalecem o “eu” do coro enfaticamente introduzido em *egôn d’ aeidō* (“eu canto”) e a temática auto-referencial da *performance* pelas coreutas do Partênio, “virgens” (*parthénoi*, παρθένοι) espartanas, a realizam. Sobre tal mudança, Anastasia-Erasmia Peponi, em “Initiating the viewer” (2004, p. 296), declara:

“A singularidade [da 2ª parte] deve-se ao fato de que [o Fr. 1 Dav.] não é apenas uma peça coral para ser apresentada oralmente em certo espaço e tempo por certas pessoas; no processo de tematizar o contexto extralingüístico de sua própria performance, essas mesmas coordenadas dêiticas são transformadas no assunto principal de seu discurso.

Assim, toda a 2ª parte do Partênio coloca uma série de questões críticas relacionadas à dêixis (...). Dêixis, o processo verbal de apontar para um contexto verbal extralingüístico, é essencialmente – embora não exclusivamente – um modo de se referir à visão. Não acidentalmente, então, a rede dêitica do Partênio parece ser particularmente densa (...) onde a visão torna-se ativa de várias maneiras (36-72)”¹⁵⁹.

Atenção ao olhar e aos termos que o referem diretamente ou o implicam é essencial no estudo da 2ª parte do Partênio, mas não bastará para que identifiquemos com segurança todos os sujeitos das imagens e das referências dêiticas nos seus versos. Logo, a leitura da cena que se desenrola no palco não será mais do que uma possibilidade de interpretação, que se pretende bem fundamentada (extra)textualmente.

1. Agidó, Hagesícora e o coro – I: cantando a beleza (vv. 39-77)

| | | |
|----|---|---|
| | [...] ἐγὼν δ' αἶδω | (...); e eu canto |
| 40 | Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὀρῶ φ' ὡτ' ἄλιον, ὄνπερ ἄμιν Ἀγιδῶ μαρτύρεται φαίνην· (...) | de Agidó a luz. <i>Vejo-a como o sol que para nós Agidó chama por testemunha a brilhar. (...)</i> |

¹⁵⁸ Page (1985, p. 44, 1ª ed.: 1951). Ver Davison (1938, p. 445), Bowra (1961, p. 46), Campbell (1998, p. 201, 1ª ed.: 1967).

¹⁵⁹ Para a dêixis na lírica grega arcaica, ver Danielewicz (1990, pp. 7-17) e D’Alessio (2004, pp. 267-94).

Anunciado o tema de seu canto, Agidó e sua “*luz*” (*tò phōs*), o coro usa o símile do sol para realçar a intensidade da beleza de seu objeto. Constatamos aqui a alternância, antes vista nos versos 2 e 12 do relato mítico, que o coro realiza ao usar sua própria voz em 1ª pessoa do singular – predominante – ou do plural¹⁶⁰. Esse recurso estilístico é comum na mélica coral e se explica por razões métricas e semânticas, instaurando um jogo entre o individual e o coletivo: as coreutas juntas compõem um sujeito coletivo, o coro, que é igualmente uma unidade.

Sobre a denominação “partênio” como categoria genérica de poesia, Calame (1977a, p. 19) afirma que ela “provavelmente não foi definida antes da era alexandrina”, quando surge a necessidade, com o trabalho na famosa Biblioteca, de dividir e organizar as obras dos poetas líricos; só então “os sábios alexandrinos passam a falar do *partênio* como designação para um gênero literário”. Isso não quer dizer, ressalta Calame (p. 20), que os gregos de tempos precedentes não tivessem percebido o “caráter distinto dos poemas cantados por coros de meninas sem que se precise mais seu conteúdo”; e essa categoria “permanece extremamente aberta; o partênio não é outra coisa que um poema cantado por um coro de adolescentes em proveito de adolescentes”¹⁶¹.

Ora, quanto à *performance*, note-se, juntamente com Thomas G. Rosenmeyer, em “Alcman’s *Partheneion* 1 reconsidered” (1966, p. 330), que no “partênio”, canção coral entoada por virgens – como o Fr. 1 Dav.¹⁶² –, o “eu” “não é nunca o do poeta, mas (...) das personagens que apresentam a dança-canção”. Logo, e este é o caso do Partênio, “a personalidade do autor homem fica completamente submersa na voz feminina”, ressalta Anne L. Klinck, em “Male poets and maiden voices” (2001, p. 276), e nada há de específico nos textos que denuncie o sexo do poeta, diversamente dos partênios de Píndaro, em que a voz das meninas se submete à do poeta. Em Alcman, crê a estudiosa, isso se deve à proximidade entre o gênero e a “tradição oral que o criou” e na qual “o poema seria percebido como propriedade de quem o apresenta”; e Klinck arremata: “Os partênios criaram, enquanto gênero, a *persona* estilizada da menina: inocente e ansiosa, ardente, mas modesta. Eles podem ter sua origem em canções extemporâneas, mas os exemplos que sobrevivem são composições cuidadosamente tramadas”¹⁶³.

¹⁶⁰ Ver Van Groningen (1935/36, p. 246), Hooker (1979, p. 220) e Hutchinson (2003, p. 85), que observa que tal alternância se verificará para o coro na tragédia grega.

¹⁶¹ Para mais sobre o partênio enquanto gênero, ver também Calame (1977b, pp. 149-66).

¹⁶² Griffiths (1972, pp. 7-30) é um dos raríssimos helenistas a tomar o fragmento como um epitalâmio, uma canção de casamento centrada em Agidó, a noiva. Gentili (1976b, pp. 54-67) não vai tão longe, mas sublinha um caráter epitalâmico no partênio.

¹⁶³ Ver Lefkowitz (1963, pp. 188-92) e Halporn (1972, p. 125).

A conclusão inevitável é que não sabemos exatamente como se dava o canto dos textos mélicos corais que hoje nos resta, pois não temos registro detalhado das apresentações – tarefa dispensável para os gregos que as conheciam de suas experiências cotidianas; provavelmente, eram cantados em uníssono¹⁶⁴, mas talvez estivesse marcada na *performance* a alternância “eu”/”nós” por uma divisão do canto ora em uníssono, ora em semi-coros¹⁶⁵.

O elogio da Agidó-sol (vv. 39-43)

O tema do canto coral é introduzido na frase que abre a 2ª parte (vv. 39-40): *egôn d' aeídō / Agidōs tò phōs* (“e eu canto / de Agidó a luz”). Como observa West, em “Alcmanica” (1965, p. 194)¹⁶⁶, o elo dessa frase com a *gnómē* se estabelece entre dois substantivos: *haméran* (“o dia”, v. 38) e o objeto do verbo *aeídō*, *tò phōs*, “a luz”, que continua a metáfora do dia. Tal elo é reforçado pelo símile que descreve a luz de Agidó (vv. 40-3): (...); *horō / f'hót' álion, hónper hāmin / Agidō martúretai / phainēn*; (“Vejo-a / como o sol que para nós / Agidó chama por testemunha / a brilhar”).

A imagem da luz se concretiza plenamente na imagem do dia e de seu grande astro, o sol, anunciado nos versos 40-1 em palavras marcadas pela assonância do ômega (ω, ô) e do *omicron* (ο, o), que empresta certa gravidade à passagem. Mas o coro não está falando exatamente da luz e do sol, e sim de uma das duas personagens centrais da 2ª parte do Partênio: Agidó – a outra é Hagesícora. O que o coro vê é a luz de Agidó; e ele a vê “como o sol” (*hót' álion*). Eis o tema da canção a partir do verso 39 até o verso 43, em que prevalece Agidó, nomeada por duas vezes nesse bloco e em disposição paralela (vv. 40 e 42), cantada e vista pelo coro, dizem as formas verbais *aeídō* e *horō*¹⁶⁷ paralelamente dispostas (vv. 39-40), as quais definem as duas ações fundamentais na 2ª parte do Fr. 1 Dav., cuja trama conjuga os olhos e a voz.

¹⁶⁴ A maioria dos helenistas pensa assim: Davison (1938, p. 445, n. 3), Farina (1950, pp. 55-64), Garzya (1954, p. 38), Bowra (1961, pp. 46-61) – que na 1ª edição desse estudo (1936) adotara a tese dos semi-coros –, Hooker (1979, p. 221), Segal (1983, p. 262). Em artigo de 1937 (pp. 94-100), Page insiste nesse ponto, criticando a tese dos dois semi-coros. Posteriormente (1985, pp. 48 57-61, 1ª ed.: 1951), ele descarta essa tese no canto, que crê ocorrer em uníssono, mas a admite na dança.

¹⁶⁵ Para a tese dos dois semi-coros ou *dikhoria* (διχορία) na *performance* do Partênio, ver seus poucos defensores: Sheppard (1914, pp. 126-7), D'Errico (1957, pp. 23-35), Rosenmeyer (1966, pp. 321-59), Péron (1984, pp. 35-53).

¹⁶⁶ Igualmente em artigo de 1967 (p. 10).

¹⁶⁷ Em sua edição, Calame (1983, Fr. 3; cf. p. 324) opta pelo participio *horōs'(a)* (ὀρῶσ'(α)), “vendo”.

Como entender “a luz de Agidó, a quem vejo como o sol”? Se retomarmos os versos precedentes, teríamos algo como: “é feliz quem vive cada dia, até o fim, sem sofrimentos; mas eu canto a luz de Agidó, que não terminou os seus dias ainda, e vive hoje uma existência luminosa”. O coro, porém, desenvolve o símile numa frase muito debatida que se inicia pelo pronome relativo *hón* (ὅν) – associado à partícula *per* (περ), *hónper* –, o qual retoma sintaticamente o cerne do símile, o sol.

Consideremos primeiramente esse elemento. Luz e calor dele irradiam, sendo essenciais à vida humana na justa medida, mas atordoantes e mesmo letais quando excessivos. No céu, durante o dia o sol é absolutamente proeminente, belo, brilhando no alto, inatingível aos mortais. A luz de Agidó que é como o sol não é, portanto, uma luz qualquer: o símile alça a personagem às alturas e a coloca no centro. Por quê? Agidó não emite luz, pois não é esta uma propriedade natural aos mortais; devemos, então, tomar *Agidōs tò phōs* em sentido conotativo¹⁶⁸. O coro não está falando de luz, mas de alegria – apropriada à seqüência da *gnómē*, mas não à imagem do sol – ou, mais provavelmente, de beleza, idéia coerente com as recorrentes representações luminosas de virgens, mulheres e deusas. O próprio Álcman, em outro partênio (Fr. 3 Dav.), também coloca o coro a cantar a personagem central, Astimelusa, comparando-a às estrelas celestiais brilhantes e a um ramo de ouro (vv. 66-7)¹⁶⁹. E em Safo Anactória é descrita (Fr. Voigt, v. 18) pelo “o brilho luminoso de seu rosto”¹⁷⁰.

Luz e brilho são elementos recorrentes para sublinhar, conotativamente, a beleza. E é isso o que o coro canta ao louvar Agidó. Mas como entender a frase relativa “sol que para nós Agidó chama por testemunha / a brilhar” (vv. 42-3)? Com seu brilho, de que deve ser testemunha o sol? Page (1985, p. 85, 1ª ed.: 1951) diz:

“A resposta tem sido estranhamente unânime: o sol é instado a brilhar como testemunha da (...) beleza de Agidó. (...) Mas, em primeiro lugar, é difícil suplementar esse objeto à frase; e, em segundo, não é provável que a invocação ritual de Agidó almeje meramente à ilustração de sua própria beleza; nesse momento solene da cerimônia, sua prece tem, seguramente, algum conteúdo mais profundo e mais sagrado.

A sugestão necessária está dada em ἄμιν [*hāmin*, ‘nós’, v. 41]. O sol deve brilhar como testemunha *para nós*, quer dizer, do que nós estamos fazendo, de nossa dança, canto e função em geral. Um objeto tão explícito quanto ‘a beleza de Agidó’ teria que ser direta ou indiretamente declarado; um objeto tão vago como ‘nossa cerimônia’ pode facilmente ser subentendido, mesmo sem a indicação que lhe dá o termo ἄμιν”.

¹⁶⁸ Ver Ciani (1974, pp. 5-10; 21-4 e 28-58) para *pháos/phōs* em Homero, na tragédia e em Píndaro.

¹⁶⁹ O texto está preservado no *Papiro de Oxirrinco* 2387 (século II d.C.). Mas não apenas as moças são descritas a partir da luz. Na *Iliada* (VI, v. 401), por exemplo, a beleza de Astíanax, o filho ainda bebê de Heitor e Andrômaca, é comparada à das estrelas. Ver comentário de Kirk (2005, p. 212) à passagem.

¹⁷⁰ κάμαρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω. Tradução: Ragusa (2005, pp. 437-9).

Não é preciso que “a beleza de Agidó” seja um objeto sintaticamente suplementado à frase, como pensa Page, porque a idéia de sua luz solar já subentende esse sentido. Nem creio que o peso de tal tema na invocação talvez de tom ritual “*Agidó chama por testemunha*” (*Agidô martúretai*, v. 42) seja corretamente avaliado pelo helenista que o julga menos profundo e menos sagrado do que deveria para o “momento solene da cerimônia” em que se insere – qual exatamente, ninguém sabe ao certo.

O julgamento de Page procede da expectativa correspondida de certa postura religiosa e de sua visão de um valor, a beleza, que lhe parece deslocado no contexto ritual do Partênio, algo que não se sustenta nos versos da canção. Gerada como o é, sua solução para os versos 41-3 não convence. Mas Garzya (1954, p. 40) e Campbell (1998, p. 202, 1ª ed.: 1967) a ela se alinham sem discussão. Já Calame (1983), que traduz os versos 41-3 por “*como o sol. Agidó o chama a aparecer para nós*” (p. 270), neles vê “uma alusão ao momento – a aurora – em que se passa o rito em que as coreutas estão engajadas” (pp. 325-6). Para ele, a dimensão principal aqui é a da *performance*¹⁷¹.

Qual será a leitura mais adequada dos versos 41-3? A pergunta que se impõe naturalmente é equivocada em certa medida, pois há deles várias leituras mais ou menos defensáveis. Sublinha Pavese (1992a, pp. 39-40), porém, que seja qual for a interpretação, esta deve atentar para *martúretai*, de *martúromai* (μαρτύρομαι), que não significa simplesmente “chamo”, como traduz Calame, mas “convoco a testemunhar”.

Uma compreensão sintática provável da frase relativa amarrada ao símile é esta: o sujeito do indicativo presente *martúretai* é Agidó, nome dado no nominativo; a *martúretai* se ligam o dativo *hāmin* (“para nós”, o coro), com sentido de benefício, e a forma verbal *phainēn* (“brilhar”) que, em sentido intransitivo, tem por sujeito o sol¹⁷².

¹⁷¹ Para Campbell (1998, p. 202, 1ª ed.: 1967), o símile do sol (vv. 39-43) e os vv. 60-3 indicam a *performance* do rito e da canção “logo antes do nascer do sol”. Bowra (1934a, p. 40) defendia a noite, falando em *pannukhis* (παννυχίς), “uma festa que se dá à noite e dura até a aurora, quando atinge seu clímax”. Similarmente, Farina (1950, p. 31); para Lavagnini (1953, p. 182, 1ª ed.: 1937) e Colonna (1963, p. 192, 1ª ed.: 1954), o festival é noturno e Agidó é o sol que a todos ilumina. Gerber (1970, p. 88) defende o raiar do dia; também Hutchinson (2003, p. 86), para quem o símile do sol coloca Agidó em relação com o próprio raiar do dia.

¹⁷² Forma dórica de infinitivo presente de *phainō* (φαίνω). Sigo Page (1985, pp. 84-5, 1ª ed.: 1951) na leitura dos versos. West (1965), relacionando *phainēn* a *horō w'(e)*, “e não a *martúretai*”, diz: “o brilho de Agidó é dependente da visão do poeta (...)” (p. 195); e como ela “brilha como o sol, o mesmo sol ao qual está apelando” e “convida a observar os procedimentos”, estes só podem acontecer na aurora, e não à noite. Pavese (1967, p. 122) estranha que algo tão relevante quanto o objeto sobre o qual se testemunha – a beleza de Agidó, como prefere, ou a própria *performance* do coro – fique implícito. Para superar essa dificuldade, sugere tomar como sujeito de *phainēn* o mesmo de *martúretai*; logo, Agidó é quem brilha, em sentido intransitivo. Daí sua tradução: “*Agidó é bela como o sol que ela chama a testemunhar a sua beleza*” (p. 130). Para a discussão de outras leituras da sintaxe dos vv. 41-3, ver Gerber (1970, pp. 86-7) e Pavese (1992a, pp. 39-48).

Somando o válido alerta de Pavese a essa compreensão, chego a esta tradução: “e eu canto / de Agidó a luz. Vejo-a / como o sol que para nós / Agidó chama por testemunha / a brilhar”¹⁷³. Ao brilhar, instado por Agidó, o sol, ao qual se assemelha a luz de Agidó, testemunha ao coro a beleza luminosa que dela irradia. Eis um entendimento legítimo dos versos 39-43, mais simples e direto do que pretendem muitos estudiosos. Talvez o caráter obscuro e a dificuldade de tantas passagens do Partênio predisponham quem enfrenta seu texto a nele ver mais obstáculos além dos existentes.

Note-se que a entrada de Agidó em cena, no palco, pode estar subentendida em “Agidó chama por testemunha”; ou o coro pode, nesse momento, apontar para ela, gestualmente destacando-a das demais coreutas. A frase pode ainda anunciar o romper do dia em que adentra a *performance* do Partênio, e o fim da noite – metaforicamente, da 1ª parte da canção voltada ao relato mítico de morte, *húbris* e *tísis* divina.

O elogio da corego e o símile do cavalo (vv. 43-9)

Mal se encerra o elogio de Agidó, seguem-se versos em que outra personagem não nomeada entra em cena, a “corego” (*choragós*, v. 44), a líder do coro¹⁷⁴:

| | | |
|----|--|---|
| 45 | (...)· ἐμὲ δ' οὐτ' ἐπαινῆν οὐτὲ μωμήσθαι νιν ἃ κλεννὰ χοραγός οὐδ' ἀμῶς ἐῆι· (...) | (...). Mas a ela <u>nem louvar</u> , <u>nem censurar de modo algum</u> me permite a ilustre corego; (...) |
|----|--|---|

O coro fala do tema anterior, a luz de Agidó, e de como o recebe a corego. Ao fazê-lo, contrapõe duas formas verbais de infinitivo presente, ambas ligadas a *eîi* (“permite”)¹⁷⁵, cujo sujeito é “a ilustre corego [*choragòs*]” (v. 43): esta, elogiada de imediato pelo adjetivo *klennà*, não permite ao coro “louvar” (*epainên*) ou “censurar” (*mōmésthai*) Agidó, referida pelo pronome de 3ª pessoa do singular *nin* (v. 44)¹⁷⁶. Esse binômio verbal no infinitivo presente (*epainên-mōmésthai*) é uma versão de outro, *epainós -mōmos* (ἐπαινός-μῶμος, “louvor, elogio”-“censura, repreensão”), em que dois substantivos compõem uma oposição polar cara ao pensamento grego. Com tal binômio,

¹⁷³ Outras traduções com as quais a minha coincide, em parte ou inteiramente: Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949), Page (1985, p. 22, 1ª ed.: 1951), Garzya (1954, p. 75), Ramos (1964, p. 25), Rosenmeyer (1966, p. 339-40), Campbell (1998, p. 202, 1ª ed.: 1967; e 1998, p. 365), Souza (1984, p. 84), West (1994b, p. 31).

¹⁷⁴ Para o termo, ver Calame (1977a, pp. 92-100), que nos fala de outros termos, como *chorastátis* (v. 84).

¹⁷⁵ Indicativo presente ativo, dórico, de *eáō* (ἐάω).

¹⁷⁶ Ver Smyth (1963, p. 181, 1ª ed.: 1900), Van Groningen (1935/36, p. 247), Lavagnini (1953, p. 182, 1ª ed.: 1937), Farina (1950, p. 32), Garzya (1954, p. 41), Rosenmeyer (1966, p. 340), Campbell (1998, p. 202, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 365, n. 13), Hooker (1979, p. 214), Calame (1983, p. 326), Pavese (1992a, p. 50), Miller (1996, p. 32).

o coro declara a posição da corego quanto ao tema entoado pelas coreutas: Agidó e sua beleza. E essa posição é enfaticamente negativa, destacam os sublinhados na citação dos versos. Mas o coro, desde o momento em que seu canto se volta para sua própria *performance*, vem justamente elogiando Agidó, algo que a corego não permite (vv. 43-5). Mais exatamente, desde o verso 39, o coro louva Agidó – tarefa que executa, como é típico na mélica coral, após a conclusão da *gnómē*.

Então por que a declaração do que pensa a corego? Para frisar, com a expressão polarizada “*nem louvar / nem censurar*”, afirma Garzya (1954, p. 41), a inutilidade do elogio a Agidó que – cito a paráfrase do helenista para os versos 43-5 – “por mais que seja louvada, nunca poderá estar na posição da corego”. Não se trata, é importante ressaltar, de uma proibição da corego lembrada, mas já desrespeitada, pelo coro, e, sim, da afirmação da ciência das coreutas quanto à inutilidade do elogio a quem não é a corego e da impropriedade de fazê-lo. Eis a razão para o coro abandonar Agidó e louvar a corego, convertida de agora em diante em centro das atenções das coreutas.

O coro lança mão de um símile para cantar a beleza de Agidó e lhe dar a dimensão desejada; valendo-se do mesmo expediente, ele também canta a beleza da líder. Para a primeira, foi elaborado o símile do sol; para a segunda, o do cavalo. Há, pois, uma mudança de elementos, mas tanto o sol quanto o cavalo estimulam os sentidos da visão, que é predominante na canção, e ainda do tato: o calor do sol estimula a pele, assim como a maciez dos pelos do cavalo. Que o sol é belo e também o cavalo não se discute. E é de pronto compreensível a escolha da luz e do sol para o elogio da bela Agidó, o qual, feito logo no início da 2ª parte do Partênio, reforça a idéia do presente luminoso da *performance*, contraposto ao passado noturno do mito tratado na 1ª parte. Já a escolha do cavalo para elemento de comparação elogiosa da líder do coro de virgens demanda uma pausa para consideração.

Ainda que não compreendamos precisamente o que sustenta a associação virgem-cavalo, é preciso reconhecer sua constância na poesia grega antiga; e em tal associação, o cavalo é “símbolo de vigor e elegância, de vitalidade erótica”, anota Benedetto Marzullo, em “Il primo Partenio di Alcmane” (1964, p. 193). Desde a *Iliada*, o cavalo é “símbolo da beleza orgulhosa”, sublinha Campbell (1998, p. 203, 1ª ed.: 1967); veja-se a comparação do belo Páris a um cavalo robusto e altivo (VI, 506-16).

Depois, em Semônides de Amorgos (século VII a.C.), no Fr. 7 W² ou “Sátira às espécies de mulheres”, vemos a seguinte comparação, em chave de invectiva¹⁷⁷:

τὴν δ' ἵππος ἀβρὴ χαιτέσσ' ἐγείνατο,
ἢ δούλι' ἔργα καὶ δύνη περιτρέπει,
κοῦτ' ἂν μύλης ψαύσειεν, οὔτε κόσκινον
ἄρειεν, οὔτε κόπρον ἐξ οἴκου βάλει, 60
οὔτε πρὸς ἵπνον ἀσβόλην ἀλεομένη
ἴζοιτ'. ἀνάγκη δ' ἄνδρα ποιεῖται φίλον
λοῦται δὲ πάσης ἡμέρης ἀπο ρύπον
δῖς, ἄλλοτε τρίς, καὶ μύροις ἀλείφεται,
αἰεὶ δὲ χαίτην ἐκτενισμένην φορεῖ⁶⁵
βαθείαν, ἀνθέμοισιν ἐσκιασμένην.
καλὸν μὲν ὦν θέημα τοιαύτη γυνή
ἄλλοισι, τῶι δ' ἔχοντι γίνεται **κακόν**,
ἦν μὴ τις ἢ τύραννος ἢ σκηπτοῦχος ἦι,
ὅστις τοιοῦτοις θυμὸν ἀγλαῖζεται. 70

*Outra, égua delicada e de longas crinas [Zeus] engendrou,
a qual por causa de trabalhos servis e de aflição treme toda,
e nem mesmo em mó tocarim, nem peneira
levantaria, nem merda fora de casa jogaria,
nem diante do fogão – evitando a fuligem –
se sentaria; mas inevitavelmente faz o homem por ela enamorado.
Lava-se todo dia da sujeira
duas vezes, às vezes três, e com perfumes unta-se;
sempre a cabeça estendida leva,
espessa com flores sombreada.
Belo espetáculo assim tal mulher
para outros, mas para o que a tem torna-se **feio**,
a não ser que algum tirano ou portador-do-cetro seja,
alguém que com tais coisas o ânimo enfeite.*

Observando especialmente os versos 67-8 e a contraposição neles efetuada, Nicole Loraux anota, em “Sur la race de femmes et quelques-uns de ses tribus” (1978, p. 56): “A mulher-cavalo não é bela e nefasta de uma só vez; ela é ora uma coisa, ora outra, dependendo do ponto de vista de quem a olhe, o estrangeiro ou seu senhor ou marido (...)”. A beleza, portanto, não deixa de ser sublinhada na comparação satírica de Semônides, nem tampouco se mistura ao mal ou se torna um mal necessariamente, mas é um atributo perceptível e inalienável da “mulher-cavalo”. Novamente, portanto, como na *Iliada*, o cavalo simboliza a beleza física, agora de uma mulher, em tom nada épico.

Décadas depois de Homero e Semônides, Eurípides, na tragédia *Hipólito*, lança na boca do coro de mulheres trezenas, na “Ode a Éros” (vv. 525-64), o termo *pólos* com referência a Iole (v. 546), a virgem “filha do rei de Ecália, amada por Hércules que saqueou a cidade dela e a levou consigo à força”¹⁷⁸:

545 τὰν μὲν Οἰχαλῖαι
πῶλον ἄζυγα λέκτρων,
.. ἄνδρον τὸ πρὶν καὶ ἀνμφον, οἴκων
ζεύξασ' ἀπ' Εὐρυτίων
550 δρομάδα ναῖδ' ὅπως τε βᾶκ-
χαν σὺν αἵματι, σὺν καπνῶι,
φονίοισι νυμφείοις
'Αλκμήνας τόκωι Κύπρις ἐξέδωκεν ὦ
τλάμων ὑμεναίων.

*Também a potrinha
de Ecália, livre do jugo do tálamo
donzela e não desposada, levou-a
da casa de Eurito,
como fugitiva náíade ou bacante,
entre sangue, entre fumaças,
em sangrentas núpcias,
a Cípria, para entregá-la ao filho de Alcmena,
ô desventurada união!*

¹⁷⁷ A fonte do fragmento é a *Antologia* (IV, 22, 193), de Estobeu (século V d.C.). Texto grego: West (1998). Tradução: Assunção e Brandão (1983-4, pp. 217-23). Para comentários: Campbell (1998, pp. 187-91, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, pp. 57-64).

¹⁷⁸ Kovacs (2005, p. 177, n. 27), em seu volume bilíngüe da tragédia. Para texto grego do *Hipólito*, cito sempre a edição de Barrett (1992) e a tradução de Fontes (2007) nela baseada. Ver também as traduções da tragédia de Bruna (1968) e Oliveira (1979).

Mais tarde, na *Lisístrata* de Aristófanes (séculos V-IV a.C.), *pólos* é de novo associado às virgens do êxodo – ditas *póloi tai kórai* (πῶλοι τὰὶ κόραι, “*meninas potrancas*”, v. 1307) – que consiste numa canção ‘inteiramente espartana, invocando uma Musa espartana, evocando uma localização espartana (as margens do rio Eurotas), e listando (...) somente deidades espartanas’¹⁷⁹.

No Partênio de Álcman, não é usado *pólos*, mas é forte a imagem da virgem-cavalo repetida nos versos 50-4, 58-9 e 92-3, e primeiro forjada para a corego:

| | | |
|----|---|---|
| 45 | (...)· δοκεῖ γὰρ ἦμεν αὐτὰ ἐκπρεπῆς τῶς ὥπερ αἴτις ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππων παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα τῶν ὑποπετριδίων ὄνειρων· | (...); pois ela mesma parece ser <i>proeminente, assim como se alguém</i> <i>entre o rebanho pusesse um cavalo</i> <i>firme, vencedor, de cascos sonantes –</i> <i>dos de sonhos jacentes sob pedras.</i> |
|----|---|---|

Para Campbell (1998, p. 202, 1ª ed.: 1967), essa imagem da *khoragós* e a primeira palavra do verso 46, *ekprepés* (“*proeminente*”), recordam um passo da *Iliada* (II, 483) em que Agamêmnon é retratado similarmente, supremo qual touro entre novilhas¹⁸⁰. Além disso, vale notar o forte sabor épico-homérico do verso 48, no qual o bem marcado ritmo datílico tipicamente épico¹⁸¹ e uma seqüência tripla de epítetos caracterizam o cavalo do símile: *págon aethlophóron kanakhápoda* – pela ordem, “*firme, vencedor, de cascos sonantes*”¹⁸². Tal caracterização não deixa dúvidas de que o cavalo em que o coro projeta a imagem da corego é um belo e altivo animal vencedor, tal qual a líder, bela, aristocrática e campeã nos concursos de *performance* mélica coral, como ficará claro ao longo da análise interpretativa detalhada nestas páginas.

A idéia da proeminência e liderança da corego é, pois, a que predomina nos versos 45-9, sendo repisada por três vezes: duas com *ekprepés* e *aethlophóron*, uma com a oposição criada pela colocação do cavalo “*entre o rebanho*” (*en botois*, v. 47) – talvez entre o gado, como Agamêmnon na *Iliada*¹⁸³ – qual a corego entre as demais coreutas, diz a linguagem conotativa do coro. A propósito, Clark (1996, p. 156) observa que a criação dessas idéias a partir da associação da virgem a elementos masculinos explica-se pela falta de um paradigma feminino.

¹⁷⁹ Henderson (2002, p. 218), em sua edição comentada do texto grego. O helenista vê o êxodo como uma versão que Aristófanes teria feito de uma “canção espartana”. Para tradução: Duarte (2005).

¹⁸⁰ O helenista chega a afirmar que esse passo “estava sem dúvida na mente de Álcman” quando o poeta cunhou seus próprios versos, algo que é simplesmente inverificável além de muito problemático, pois a recepção dos poemas homéricos na Grécia arcaica é assunto para o qual não temos dados concretos.

¹⁸¹ Para o metro, ver início deste capítulo. O verso 48 é o 13º e penúltimo verso da 5ª estrofe do Partênio; sua escansão é a seguinte: —UU —UU —UU —UU.

¹⁸² Os dois primeiros, anota Campbell (p. 203), ocorrem na mesma seqüência na *Iliada* (IX, 123-4). O terceiro, lembra o helenista, ocorre no verso 100 do *Certame*. Ver Page (1985, p. 85, 1ª ed. 1951).

¹⁸³ Ver Page (1985, p. 85, 1ª ed. 1951), Gerber (1970, p. 88).

Resta compreender o verso 49, que fecha o símile do cavalo: *tōn hupopetridiōn oneirōn* (“dos de sonhos **jacentes sob pedras**”). Seu problema é o termo em negrito.

No *Etimológico magno* (783, 20), do século XII, *hupopetridiōn* é explicado como resultado da metátese ou troca de letras em *hupopteridiōn*: *tōn hupoptérōn tōn hupopteridiōn oneirōn huperthései tōn hupopetridiōn*¹⁸⁴, “dos sob asas, ‘dos sonhos sob asas’ se sobreporá a ‘dos [sonhos] sob pedras’”.

Num segundo dicionário mais antigo (século IX), o *Etimológico genuíno* (AB 163), o verbete *ὑποπετριδίων* (*hupopetridiōn*) nos dá *petridios* (πετριδίος) como diminutivo de *pterón* (πτερόν), “asa”¹⁸⁵. Logo, *hupopetridiōn* significa “sob asas”, não “sob pedras”. Similarmente, os modernos dicionários LSJ e Bailly igualam *hupopetridios* (ὑποπετριδίος) a *hupopterídios* (ὑποπτερίδιος), “sob asas”.

Muitos séculos antes dos antigos etimológicos, um escólio do *Papiro do Louvre*, ao lado do verso 49 do Partênio, explica diferentemente *hupopetridiōn*:

ὅτι τὰ θαυμαστά καὶ τερατώδη οἱ ἰ ποιηταὶ εἰώθα(σι) τοῖς ἰ ὄνειροις προσάπτειν κ(αὶ) ἰ παρομοιοῦν διὰ τὸ φαίνεσθαι ἰ κατὰ τὸ[ν] ὄνειρον τοιαῦτα· ἰ ὕ[πο]π[ετ]ρ[ι]δί(ο)ς εἴρηκε ὡς ἰ ὑπὸ π[έ]τρα(ι) οἰκοῦντα(ς) ἐν α... τόπω(ι)· παραγράφ(ει) ἰ δὲ Ὅμη(ρον) ὡς ἐν τῆ(ι) Ὀδυσσεΐα [citação da *Odisséia* (XXIV, 11-3)]¹⁸⁶

Os poetas têm por hábito atribuir e comparar aos sonhos coisas maravilhosas e prodigiosas, já que assim elas se revelam nos sonhos. [Álcman] diz [sonhos] ‘sob pedras’ [hupò pétrai] porque sob pedra eles, os sonhos, habitam no ...? lugar. E copia Homero que na Odisséia diz [citação]

Eis os versos da *Odisséia* (XXIV, 11-3)¹⁸⁷ citados pelo escoliasta, em que seguimos o narrador pelos caminhos mítico-geográficos que levam ao Hades:

πὰρ δ’ ἴσαν Ἰκεανοῖο ῥοὰς καὶ Λευκάδα πέτρην *Pela corrente do oceano perpassam, as pedras de Leucas*
ἦδ’ ἐπ’ Ἡλίου πύλας καὶ Ὀνείρων *e as claras portas do sol, assim como os domínios do sonho (...)*
ἦσαν, (...)

Não está clara a razão pela qual essa passagem é mencionada, pois os versos parecem inteiramente irrelevantes ao Partênio, como bem anotam Page (1985, p. 87, 1ª ed.: 1951), West (1965, p. 195, n. 3), Campbell (1988, p. 371, n. 1)¹⁸⁸.

Diante dessas informações todas, como entender o verso 49 de Álcman e a imagem *tōn hupopetridiōn oneirōn*? Em seu estudo, West (1965, p. 195) discorda

¹⁸⁴ τῶν ὑποπτερόων τῶν ὑποπετριδίων ὄνειρων ὑπερθέσει τῶν ὑποπετριδίων. Texto grego: Gaisford (1962, 1ª ed.: 1848). Tradução minha.

¹⁸⁵ Texto grego: Calame (1970). Tradução minha.

¹⁸⁶ Texto grego: edição Davies (1991, p. 31) do Partênio e dos escólios. Tradução minha.

¹⁸⁷ Texto grego: Bérard (2002c). Tradução: Nunes (1962). Ver comentário de Heubeck, *in* Russo *et alii* (1992, pp. 360-1).

¹⁸⁸ Ver ainda o estudo de Henderson (1998, p. 16).

fortemente da equação que iguala *hupopetrídios* a *huptéros* e da idéia filológica antiga de metátese. Sucintamente, ele declara: *petr-* “significa rocha”, *-idios* “é característico de adjetivos que especificam uma localidade”, e os sonhos “espreitam sob sombreadas pedras porque nelas, sob o calor do meio-dia, as pessoas dormem”. Campbell (1998, p. 203, 1ª ed.: 1967), na mesma linha, sugere para o verso 49 a leitura “os sonhos são aqueles das *siestas* feitas à sombra das rochas”, optando pela ligação *hupopetridiōn-pétra* (“pedra”) do escólio. Na tradução (1988, p. 365), mantém tal postura.

O cavalo que o coro tem em mente é especial; não se trata do animal, mas de um cavalo que não podemos tocar, montar. Ao cavalo épico e real do verso 48, Álcman sobrepõe o de sonhos. Isso está suficientemente claro. A questão, porém, é escolher se esses “*sonhos*” (*oneirōn*) são alados ou se jazem à sombra e abrigo das pedras – entendimento este em prol do qual os helenistas, Campbell incluído, costumam lembrar um verso das *Metamorfoses* de Ovídio (XI, 592), em que o poeta latino (séculos I a.C.-I d.C.) descreve a gruta do sono. Em outras palavras, a questão é definir o significado de *hupopetridiōn*, uma tarefa fadada à incerteza, como diz Hutchinson (2003, p. 88) que, diante de tantas dificuldades, declara corrompido o verso 49, com suas três palavras que compõem um “genitivo extremamente curioso”¹⁸⁹.

Não há fundamento sólido o suficiente para uma conclusão definitiva, mas, seguindo o escoliasta do *Papiro do Louvre* e os argumentos de West (1965, p. 195), preferi traduzir *hupopetridiōn* por “*jacentes sob pedras*”¹⁹⁰. Isso não quer dizer, porém, que estejam descartadas as traduções mais usuais que seguem os dicionários etimológicos antigos, “cavalo de sonhos alados”/“cavalo alado de sonhos” – a segunda opção sendo considerada por Page (1985, p. 87, 1ª ed.: 1951) como “muito mais sensível” e apoiada na poesia e iconografia gregas e numa de suas imagens mais célebres, a de Pégaso¹⁹¹. De qualquer modo, seja o cavalo do verso 49 alado, de sonhos alados ou de sonhos que habitam sob pedras, o que está frisado é que há algo de “mágico e maravilhoso”, anota William J. Henderson, em “Received responses” (1998, p. 17), no animal do símile. Isso não escapou ao escoliasta do *Papiro do Louvre*.

¹⁸⁹ Para Campbell (1998, p. 203, 1ª ed.: 1967), seguindo Page (1985, p. 86, 1ª ed.: 1951), genitivo é partitivo, como creio; para Smyth (1963, p. 181, 1ª ed.: 1900), é genitivo descritivo.

¹⁹⁰ Seguem essa opção Farina (1950, p. 33), Fränkel (1975, p. 165, 1ª ed. orig.: 1951), Clay (1991, p. 50), Nagy (1992, pp. 223-4), West (1994b, p. 31), Mulroy (1995, p. 57), Lourenço (2006, p. 15).

¹⁹¹ Para essas opções: Smyth (1963, p. 18, 1ª ed.: 1900), Lavagnini (1953, p. 183, 1ª ed.: 1937), Quasimodo (1996, p. 39, 1ª ed.: 1944), Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949), Brasillach (1950, p. 81), Garzya (1954, p. 75), Colonna (1963, p. 196, 1ª ed.: 1954), Bowra (1961, p. 45), Ramos (1964, p. 25), Calame (1977b, p. 67; 1983, Fr. 3, p. 270), Adrados (1980, p. 142), Segal (1983, p. 275), Souza (1984, p. 84), Fowler (1992, p. 99), Bing e Cohen (1993, p. 64), Aloni (1994, p. 7), Clark (1996, p. 156), Miller (1996, p. 32).

Importa reter, após o estudo dos versos 39-49, um dado que creio indiscutível e que Peponi (2004, p. 299) sublinha: tanto Agidó quanto a corego, quando introduzidas pelo coro, não são descritas em sua realidade física, mas segundo a imaginação as projeta. O Partênio, em sua 2ª parte, é sobretudo pura sucessão de imagens.

Hagesícora, Agidó: outros elogios e cavalos (vv. 50-9)

Nos versos 50-9, em que um outro nome feminino se soma ao de Agidó, prosseguem as referências equínas, e ao cavalo épico-onírico se sucedem outros:

| | | |
|----|---|--|
| 50 | ἦ οὐχ ὄρῆις; ὁ μὲν κέλης Ἐνετικός· ἃ δὲ χαίτα τὰς ἐμὰς ἀνεψιάς Ἀγχιχώρας ἐπανθεῖ χρυσοῦ [ὦ]ς ἀκήρατος· 55 τό τ' ἀργύριον πρόσωπον, διαφάδαν τί τοι λέγω; Ἀγχιχώρα μὲν αὐτά· ἃ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδῶ τὸ φείδος ἵππος Ἰβηνῶι Κολαξάιος δραμήται· | <i>Então não vês? O corcel é enético; mas a sedosa melena da minha prima Hagesícora brilha floresce [c]omo ouro imaculado; e a argêntea face – por que abertamente te falo? Hagesícora: é esta. Mas a segunda depois de Agidó em porte qual cavalo coláxeo contra ibênio correrá;</i> |
|----|---|--|

A primeira a ser elogiada pelas *parthénoi* do coro é Agidó (vv. 39-43) e sua luz/beleza solar intensa. Em seguida, o coro louva a *khoragòs* (v. 44) não nomeada até o verso 53, em que lemos Hagesícora. Pela lógica interna dos versos, ela é considerada por muitos a corego, algo reforçado pelo próprio significado de seu nome, lembra Page (1985, p. 45, 1ª ed.: 1951), pois “Hagesícora” quer dizer “a líder do coro”¹⁹².

Assim, conclui-se que é Hagesícora o alvo do símile dos versos 45-9: a líder das meninas, coerentemente, é *ekprepés* (“proeminente”, v. 46) entre as coreutas e é o cavalo épico-onírico dos versos 46-9, merecendo, por seu estatuto, elogios mais demorados. Não por acaso os versos 50-7 continuam a falar da corego, voltando mais brevemente à figura de Agidó.

¹⁹² Igualmente Smyth (1963, p. 181, 1ª ed.: 1900), Van Groningen (1935/36, p. 247), Lavagnini (1953, p. 182, 1ª ed.: 1937), Davison (1938, p. 445), Farina (1950, pp. 26-7), Garzya (1954, pp. 41 e 44), Bowra (1961, p. 49), Nicastrì (1962/63, pp. 7-8), Marzullo (1964, p. 189), West (1965, p. 195), Rosenmeyer (1966, p. 340), Campbell (1998, p. 202, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 365, n. 12), Adrados (1973, p. 328), Gentili (1976b, p. 60), Segal (1983, p. 266), Campbell (1983, p. 158), Calame (1983, p. 326; 1995, pp. 180-3), Aloni (1994, p. 75, n. 20), Clark (1996, p. 156), Stehle (1997, p. 30), Hutchinson (2003, p. 86). Diferentemente Halporn (1972, pp. 133-4), Hooker (1979, p. 214), Pavese (1992a, pp. 50-1), que considera a corego uma terceira pessoa, e não Hagesícora nem Agidó; para ele, não tem peso o argumento etimológico e, ademais, considera isto: “é impossível que Hagesícora seja introduzida (...) sem nome depois que Agidó foi nomeada duas vezes antes”. Por fim, vale notar que para Pavese (1967, pp. 124-5) os vv. 39-49 tratam apenas da beleza de Agidó; e somente no v. 50 entra em cena Hagesícora, cuja beleza o coro passa a louvar. Por outras vias, Fowler (1987, p. 71), considerando a expressão bipolar dos vv. 44-5 (“palavras são desnecessárias; a beleza de Agidó é óbvia”), toma Agidó por objeto de louvor nos vv. 45-9, mas crê ser Hagesícora a corego. O helenista reforça sua argumentação posteriormente (1995, pp. 1-4).

No verso 50, o coro lança a primeira de duas perguntas retóricas em 2ª pessoa do singular: “*Então não vês?*” (ἔ *oukh horêis?*). Tanto essa indagação quanto a próxima, no verso 56 – *diaphádan tí toi légō?* (“*por que abertamente te falo*”?) – giram em torno do mesmo eixo: a beleza de Hagesícora, no palco, é evidente para as coreutas e para a platéia; palavras são desnecessárias a quem vê a *performance*, mas necessárias ao canto.

Saliento, aqui, a nova ocorrência de *horáō* (ὀράω), *horêis*¹⁹³ em 2ª pessoa do singular, antes usado no mesmo modo e tempo, mas em 1ª pessoa do singular no verso 40, quando o coro vê e canta a Agidó-sol. Peponi (2004, p. 300) observa que, nesses usos de *horáō*, “a mudança da pessoa gramatical acentua a ancoragem dêitica ao incluir um destinatário em 2ª pessoa a fim de que este compartilhe com quem fala [o coro] o mesmo espetáculo e o mesmo nível espaço-temporal”. Essa 2ª pessoa do singular, na 2ª parte do Partênio (vv. 50, 56, 73), é provavelmente a audiência – conclusão com que concorda Clark (1996, p. 157) –, esta um dos três elementos centrais da *performance* coral, junto ao próprio *performer*, o coro – a 1ª pessoa do singular ou plural – e às ações performáticas referidas em 3ª pessoa e desempenhadas no palco por duas agentes, Agidó e Hagesícora, sobretudo, anota Peponi. E ela ressalta:

“Mesmo que imaginemos, como tem sido repetidamente sugerido, que o destinatário em 2ª pessoa do singular é o próprio coro [Calame 1983, p. 327¹⁹⁴], então este está representando o papel de uma audiência como modelo-base sobre o qual a audiência externa, isto é, a audiência real, tem que se modelar. De qualquer forma, o interesse insistente do coro em dirigir os olhos aos agentes rituais [Agidó e Hagesícora] com uma densa trama de expressões dêiticas implica um receptor natural e ulterior de todos esses persistentes atos de demonstração, uma audiência, que é desse modo um fator indispensável da *performance*”.

Arrematando seu comentário, Peponi (p. 301) chama a atenção para isto: o coro em 1ª pessoa “convida o destinatário não a ‘ver’ o que realmente está presente, mas, antes, ao olhar para o que *está* presente, transformar imaginativamente as agentes realmente visíveis e suas ações num espetáculo virtual e imaginário”.

Nos versos de Alcman, segue-se à primeira pergunta – com a qual, anota Diskin Clay, em “Alcman’s *Partheneion*” (1991, p. 50), “o coro convida sua audiência a julgar o espetáculo que se desenrola diante de seus olhos” – um segundo cavalo (vv. 50-1) que

¹⁹³ Trata-se de uma forma dórica do indicativo presente ativo do verbo.

¹⁹⁴ Para Calame (1983, p. 327), a questão retórica do v. 50 é dirigida ao coro por ele mesmo; são “as coreutas chamando-se à realidade, depois de ter comparado a corego a um cavalo de sonho”.

não é Hagesícora, mas Agidó, aceitando-se que a construção sintática *mèn ... dè* (vv. 50-4), como é típico, estabelece um contraste, no caso, entre as duas virgens¹⁹⁵:

| | | | |
|----|---|----|--|
| 50 | (...) <i>ho mèn kélēs</i> <i>Enetikós; ha dè khaíta</i> <i>tās emās anepsiās</i> <i>Hagēsikhóras epantheĩ</i> <i>krusòs [hō]s akératos;</i> | 55 | (...). <i>O corcel é</i> <i>enético; mas a sedosa melena</i> <i>da minha prima</i> <i>Hagesícora brilhifloresce</i> <i>[c]fomo ouro imaculado;</i> <i>e a argêntea face –</i> |
|----|---|----|--|

A Agidó-sol, agora “*corcel enético*” – luz e movimento – é superada por Hagesícora, ou melhor, por seu loiro multimatizado, belo, brilhante, vicejante e precioso cabelo-crina (*khaíta*) virginal: é isso, observa Barbara H. Fowler, em “The archaic aesthetic” (1984, p. 133), o que nos dizem a forma verbal *epantheĩ*¹⁹⁶ (v. 53) – traduzível por “brilha” ou “floresce”, ou “*brilhifloresce*”, como proponho – e o símile do ouro (v. 54), metal valioso, luminoso e incorruptível – esta característica inerente à sua natureza, mas reforçada pelo adjetivo *akératos* e pela virgindade de Hagesícora.

A luz, a cor e a beleza do ouro nos remetem ao símile do sol com que se ilumina a bela imagem de Agidó e, portanto, à sua figura. E como bem diz Clark (1996, p. 158), *epantheĩ* “evoca o florescer exuberante do charme e da beleza de Hagesícora”, cujo cabelo, em meio a tantas referências eqüinas, remete à crina do cavalo – em Homero, *khaíta*, termo válido também para o cabelo humano¹⁹⁷; daí minha tradução “*melena*”, a parte da crina eqüina que cai sobre a testa do animal e, por derivação, mecha, madeixa.

Hagesícora, a corego imaginada qual cavalo (*hippon*, v. 47) épico-onírico, continua, portanto, associada a esse animal, ainda que por uma indicação mais sutil do que o símile dos versos 45-9¹⁹⁸. Mas os versos 50-4 transpiram mais intensamente sensualidade na medida em que neles o enfoque temático na beleza física das *parthénoi* cantada em imagens ganha alguns referentes concretos no caso de Hagesícora: seus cabelos e seu rosto. A despeito disso, os termos para falar desses dados físicos continuam a ser inteiramente imaginativos. Veja-se como o coro canta os cabelos da

¹⁹⁵ Gerber (1970, pp. 89-90) vê dificuldades nesse entendimento, pois crê – como Pavese (1967, p. 125; e 1992a, pp. 61-2) – que o corcel (*kélēs*) é Hagesícora, já comparada antes ao mesmo animal (*hippos*, vv. 45-9); logo, os vv. 50-7 ainda estariam nela centrados, continuando o elogio iniciado no v. 45. West (1965, p. 195) já defendia essa visão, como, mais recentemente, Bonanno (1990, pp. 66-8). Não há, porém, como identificar o referente do *kélēs*, como reconhece Gerber (p. 90). Entre os que preferem vê-lo como Agidó estão Campbell (1998, p. 203, 1ª ed.: 1967), Calame (1983, p. 328) e Peponi (2004, p. 301).

¹⁹⁶ Um indicativo presente ativo de *epanthēō* (ἐπανθέω), “floresço, brilho”.

¹⁹⁷ Ver o dicionário LSJ, o léxico de Cunliffe (1963), Page (1985, p. 88, 1ª ed.: 1951), Campbell (1998, p. 204, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 90), Calame (1983, p. 328) e Bonanno (1990, p. 67). Em Semônides, Fr. 7 W², *kaítha* é o primeiro elemento a ser destacado no v. 57 e retorna no v. 65.

¹⁹⁸ Ver Silk (1974, pp. 136-7, n. 8) e Calame (1983, p. 328).

corego e sua “face” (v. 55) dita *argúrion* (“argêntea”), adjetivo que “talvez se explique pelo fato de o ritual descrito no poema ocorrer pouco antes do amanhecer (...)”¹⁹⁹.

Na sucessão de imagens do Partênio (vv. 40-55), ao sol radiante e quente e ao cavalo de sonhos, forte e vencedor – Agidó-luz / Hagesícora-movimento –, se juntam o corcel exótico – Agidó-movimento –, o florescer-brilhar da melena e o brilho do rosto argênteo – Hagesícora-luz. Na reelaboração constante dessas imagens, confundem-se as fronteiras entre as metáforas e entre o olhar do coro sobre as duas virgens.

Pensemos um pouco mais na melena e nos cavalos e no ouro a ela associados. Quanto ao metal do símile, sua escolha só realça os tons sensuais da imagem de Hagesícora, não apenas por ser luxuoso e belo, mas por ser muito usado em imagens ou epítetos compostos para qualificar a beleza de deusas; e justamente Afrodite, a deusa do sexo e do erotismo, é a única na poesia grega dita “áurea” (*khruiseé, χρυσεή*)²⁰⁰.

Quanto aos cavalos, enfatizei quão recorrente é a associação poética das virgens a cavalos, marcando a sensualidade daquelas ainda não enquadradas na vida social cotidiana e que podem vir a ser esposas legítimas, cortesãs ou prostitutas. Lembre-se que a virgindade das meninas na concepção grega não as coloca no pedestal da castidade pura e pretensamente assexuada da tradição judaico-cristã, mas apenas as toma por belas *parthénoi*, atraentes, sensuais, situadas num entre-lugar entre a infância e a idade adulta²⁰¹. Cito Giulia Sissa, em *Greek virginity* (1990, p. 76): os que

“estudaram os problemas da sexualidade, faixas etárias e seus grupos, e ritos de passagem revelaram um fato importante: a palavra grega *parthenos* não significa (...) a integridade perfeita implícita no termo *virgem*. (...) Determinada por idade e estatuto marital, a virgindade era, assim, um estágio pelo qual toda mulher passava em seu caminho rumo à completa integração social. Tal estágio coincidia com a nubilidade e implicava proximidade do casamento assim como maturidade psicológica. (...) a palavra *parthenos*, ficamos cientes, simplesmente notava o hiato promissor entre a infância e o *gámos* [o casamento]”.

E como enfatiza Clark (1996, p. 145),

“Os gregos viam a sexualidade feminina como problemática. Quando indivíduos do sexo feminino passavam da meninice à idade adulta, elas personificavam um estatuto que era

¹⁹⁹ Folwer (1984, p. 133), que lembra que termos para cores na poesia grega arcaica “descrevem o brincar da luz nas superfícies”. Janni (1962, p. 180) anota que o epíteto não é usual para a beleza; Campbell (1998, p. 204) considera-o surpreendente. Safo o atribui à lua (Fr. 34 Voigt); ver Campos (1998, p. 173), Fontes (2003, p. 423) e Ragusa (2005, p. 441 e 241-2). Note-se que a épica homérica traz recorrentemente o epíteto *argurópezda* (ἀργυρόπεζα), “pés-de-prata”, para a deusa marinha Tétis.

²⁰⁰ Ver Boedeker (1974, p. 22) e Ragusa (2005, pp. 179-85).

²⁰¹ Daí a imagem que explorarei no capítulo 6: a virgem nos prados belos e perigosos. Para casamento e virgindade: Calame (1977a, pp. 65-6), Redfield (1982, pp. 190-2), Vernant (1999, pp. 48-70).

potencialmente perigoso à sociedade. Moças solteiras eram consideradas parcialmente selvagens, somente se tornando inteiramente civilizadas com o casamento”.

Resta indagar: o que é o *kélēs Enetikós*? Cito Campbell (1998, p. 203, 1ª ed.: 1967): “(...) dois povos chamados Ἐνετοί [*Enetói*] eram conhecidos pelos gregos: os da Paflagônia, conhecidos de Homero por suas mulas selvagens (*Il.* 2. 851-2), e os do norte do mar Adriático, cujos cavalos eram famosos do século V a.C. em diante”. Para Gerber (1970, p. 89), a geografia asiática da Paflagônia, situada entre a Bitínia e o mar Negro, é a mais provável para as origens do *kélēs Enetikós* de Álcman²⁰². Ressaltando, porém, que o canto II de *Iliada* fala em mulas, e não cavalos, Page (1985, p. 87, 1ª ed.: 1951) e Campbell (1988, p. 365, n. 14) preferem pensar o *kélēs Enetikós* como “veneziano”, do norte do mar Adriático, atual Veneza²⁰³. Page reconhece não haver “muita evidência para a familiaridade grega com esse remoto canto no tempo de Álcman”; e só a partir de 440 a.C. o cavalo *enético-veneziano* figura como vencedor nos jogos olímpicos²⁰⁴.

Permanece aberta a questão em torno da origem do cavalo *enético*. Escapa-nos, então, a imagem exata formada pela raça especificada e o que a faria notável – “velocidade, cor inconfundível ou crinas exuberantes?”, indaga Gerber (p. 90). Desse modo, as únicas conclusões a tirar de *kélēs Enetikós* são: o adjetivo não remete à geografia grega; o “*corcel*” é veloz; seu referente pode ser Agidó. Sigamos adiante.

No verso 52, outro dado merece atenção: ao se voltar para a corego novamente, o coro diz: *tās emās anepsiās* (“*da minha prima*”) Hagesícora, numa seqüência rítmica marcada pela assonância do alfa e aliteração do sigma final que sublinha a ligação afetiva e/ou de parentesco entre a 1ª e a 3ª pessoas do singular²⁰⁵. A crermos no sentido literal de “*prima*”, afirma-se uma relação de parentesco entre as coreutas. Mas *anepsiās*, lembra Gerber, “pode ter tido um sentido técnico em Esparta e designado aqueles que pertenciam a uma equipe ou a um grupo que desempenhava em conjunto certos ritos”; isso é o que diz um verbete de Hesíquio, em seu léxico tardio, mas não é certo que tal “sentido técnico” seja válido para o uso do termo em Álcman²⁰⁶.

²⁰² Ver Smyth (1963, p. 181, 1ª ed.: 1900), Calame (1983, p. 328), Aloni (1994, p. 75, n. 20).

²⁰³ Igualmente Lavagnini (1953, p. 183, 1ª ed.: 1937), Garzya (1954, p. 47). West (1965, p. 193) e Rosenmeyer (1966, p. 341) preferem pensar no Adriático à Paflagônia para as origens do cavalo *enético*.

²⁰⁴ Informação colhida num escólio ao v. 231 do *Hipólito*, de Eurípides, verso este que diz *pólous Enetàs* (“*poldros enéticos*”). Para o escólio, Page (1985, p. 87, n. 5); para a tragédia, Barrett (1992, p. 204-5).

²⁰⁵ O verso 52, que é o 3º da 5ª estrofe, tem a seguinte escansão: — ∪ — ∪ | — ∪ — .

²⁰⁶ Ver Smyth (1963, p. 181, 1ª ed.: 1900), Lavagnini (1953, p. 183, 1ª ed.: 1937), Campbell (1998, p. 204, 1ª ed.: 1967), Calame (1977b, pp. 84-5; 1983, pp. 328-9). Este, como Pavese (1992a, p. 63), favorece o sentido técnico ao de parentesco. Já para West (1965, p. 196), pode ser “um termo geral de afeição”.

Cantada a beleza física de Hagesícora, o coro pergunta retoricamente (vv. 56-7): “*por que abertamente te falo?/ Hagesícora: é esta*. A descrição da beleza é de súbito interrompida com a aposiopese, a quebra intencional ao fim do verso 55²⁰⁷ – e seguida de uma indagação do coro. Novamente, como no verso 50, o coro, pelo uso da 2ª pessoa do singular no pronome “*te*” (*toi*), chama a atenção da platéia, essa instância central na *performance* em que a mélica coral arcaica se torna viva. E nos versos 50 e 56-7, como o coro fala de si mesmo, a dêixis entra na sua linguagem, pois profere um enunciado ligado à situação real de sua *performance*. Esta poderá ser reproduzida, anota Clark (1996, p. 147), pois no Partênio “o poeta textualiza o evento ritual”; a canção

“é apresentada no ritual (...), um evento interativo, uma celebração cívico-religiosa recorrente. Após sua *performance* original (...), o texto continua a recriar, em parte, o evento original muito depois de o evento ter se realizado. Algumas das canções de Álcman eram ainda alvo de *re-performances* em tempos helenísticos, em festivais públicos em Esparta, onde havia uma tradição forte de *re-performance*”²⁰⁸.

A visão, uma vez mais, se coloca em primeiro plano e o coro joga com o fato de que as palavras a descrever o que é visível a todos – a beleza de Hagesícora, explícita e evidente²⁰⁹ – são desnecessárias; sem elas, porém, a canção do coro não se concretiza, como bem o sabemos. O verso 57, que responde à pergunta retórica do coro valendo-se do pronome demonstrativo, deve ter sido acompanhado de gestos a apontar para Hagesícora no palco, pronta a ser contemplada pelo olhar alheio. Essa corego, porém, é “um espectro de metamorfose visual constante”, sublinha Peponi (2004, p. 302), desde o momento em que entra em cena e passa a ser descrita imaginativa e não objetivamente pelo coro (vv. 43-55). Assim, conclui ela, “enquanto a rede dêitica está aparentemente lançando a âncora da elocução no campo dêitico que a rodeia, o que tal rede *realmente* faz é levantar a âncora e levar o olho da mente a navegar no mar da imaginação”.

A etapa aberta no verso 50 se encerra com a retomada das imagens equinas antes vistas (vv. 45-9, 50-4). Nos versos 58-9, extremamente difíceis, renova-se o problema dos referentes: “*Mas a segunda depois de Agidó em porte/ qual cavalo coláxeo contra*

²⁰⁷ Lavagnini (1953, p. 184, 1ª ed.: 1937), Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949), Garzya (1954, pp. 49 e 75), Colonna (1963, p. 197, 1ª ed.: 1954), Ramos (1964, p. 25), Gerber (1970, p. 91), Calame (1983, Fr. 3, pp. 270 e 329), Souza (1984, p. 84), Campbell (1988, p. 365), Fowler (1992, p. 99), Pavese (1992a, p. 64), Bing e Cohen (1993, p. 64), West (1994b, p. 32), Mulroy (1995, p. 57). Ver *prósōpon* como objeto de *légō*, diz Page (1985, p. 89, 1ª ed.: 1951), é opção menos atraente, dados o v. 57 e o conectivo no v. 55.

²⁰⁸ Ressaltei e comentei esse dado ao tratar do poeta e de sua Esparta no capítulo 2 (pp. 37-43).

²⁰⁹ Daí o advérbio *diaphádan* no v. 56, dando seqüência às imagens luminosas; ver Segal (1983, p. 269).

ibênio correrá”. Quem é essa “segunda” (*deutéra*), se Agidó é, ela própria, a segunda depois de Hagesícora (vv. 45-57)? O que dizem esses versos? Que cavalos, que corrida?

Cada uma das possíveis respostas para essas perguntas depende da identificação segura do sujeito ao qual a comparação é atrelada no verso 59, e de uma série de outras hipóteses relativas às leituras dos versos precedentes. Na linha de leitura aqui apresentada, eis a interpretação dos versos citados que penso mais coerente.

No verso 58, permanecemos no campo da beleza do corpo. A tradução “*porte*” para *eĩdos* busca trazer essa idéia, articuland-a às marcadas referências eqüinas; afinal, o porte do cavalo é um dos sinais de sua elegância, estirpe e beleza. Sendo Hagesícora a corego e Agidó uma coreuta a ela um pouco inferior (vv. 39-57), a *deutéra* deve ser outra coreuta²¹⁰. Hagesícora está acima das disputas; depois dela, Agidó é a primeira em beleza, superior a uma “segunda” coreuta, diz a construção *deutéra* (nominativo) *ped’ Agidò* (no acusativo). Elaborando a frase anterior, o verso 59 tem por sujeito *deutéra* ligado a *dramétai* (de *trékhō*, τρέχω): “a segunda depois de Agidó em porte” “*correrá*” qual cavalo coláxeo contra ibênio – o dativo *Ibēnōi* associado ao verbo²¹¹.

Como ler esses dados? Uma primeira conclusão possível é esta: tanto Agidó quanto a *deutéra* são coreutas, ou seja, integram o coro sob a liderança de Hagesícora. Não me parece razoável pensar, como alguns²¹², que Agidó não pertença ao coro. Logo, além da corego, duas coreutas são belas e dignas de atenção: à frente das demais e

²¹⁰ Para Segal (1983, p. 269), a *deutéra* é “qualquer menina que seja a segunda”.

²¹¹ Ver Page (1985, pp. 22 e 89-90, 1ª ed.: 1951) para os vv. 58-9. Ele, como Gerber (1970, p. 91), lembra que o dativo não mais se ligará a tal verbo. Para Calame (1983, pp. 270 e 330) e Hansen (1993, p. 119) há tmese (separação de *peddramétai*, πεδδραμήται) no v. 59, cujo sujeito seria Agidó. Rosenmeyer (1966, p. 342) discordava dessa sugestão de Garzya (1954, p. 52), e este reconhecia não haver dela outra atestação, nem do equivalente *metatrékhō* (μετατρέχω). Aceitam “*correrá qual coláxeo com ibênio*”: Edmonds (1934, p. 55, 1ª ed.: 1922), Lavagnini (1953, p. 184, 1ª ed.: 1937), Quasimodo (1996, p. 39, 1ª ed.: 1944), Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949), Colonna (1963, p. 196, 1ª ed.: 1954), Souza (1984, p. 84).

²¹² Agidó sacerdotisa: Farina (1950, p. 28) –nem ela nem Hagesícora são coreutas (pp. 32 e 62) – e Janni (1964, p. 63). Lavagnini (1953, p. 182, 1ª ed.: 1937): virgem da linhagem dos Agiadas de Esparta, não pertence ao coro. Para a linhagem: Davison (1938, p. 445), Farina, Harvey (1967, pp. 62-73), West (1992, pp. 1-7). Campbell (1998, p. 202, 1ª ed.: 1967) sugere: “ela é líder de um semi-coro na dança”. Van Groningen (1935/36, p. 248), West (1965, p. 199) e Aloni (1994, p. 75, n. 16) não crêem na Agidó coreuta; Hooker (1979, pp. 213-5) pensa que ela e Hagesícora são sacerdotisas ou “exercem alguma função sacra” (p. 215). Para Adrados (1973, p. 340), nem Agidó, nem as meninas dos vv. 70-6 pertencem ao coro. Por fim, diz Pavese (1992a, pp. 49-50): “O único elogio [na canção coral] que os coreutas podem tributar a si mesmos diz respeito (...) à própria função do coro (...), mas este não pode, no seu conjunto, louvar por nome um ou dois membros (...) Por isso, deve-se presumir que Agidó e Hagesícora não fazem parte do coro nem como coreutas, nem coriféias. Elas são duas meninas louvadas, por isso, externas ao coro. No máximo é possível (...) que Hagesícora seja a corego, não no sentido de coriféia, mas naquele de *chorodidaskalos* [‘mestra do coro’], externa ao coro”. Essa leitura não foi aceita, o que Pavese (p. 50) critica como desconhecimento de seus trabalhos, ou do tema do elogio, ou ainda do esquema de convenções que criou – esquema marcado por uma rigidez pouco provável para um poeta tão arcaico quanto Álcman, e construído com base em um gênero mélico não encontrado nesse poeta, o epinício (os estudos de 1967, 1979 e 1992 de Pavese têm essa mesma base).

próxima de Hagesícora nessa qualidade, Agidó; depois desta, uma “segunda”, que perde em beleza em alguma medida cuja compreensão depende das características específicas – para nós, obscuras – dos cavalos da corrida do verso 59.

Eis outra conclusão possível: a atmosfera que reina no Partênio é de competição interna, rivalidade jocosa entre as *parthénoi* que compõem o coro²¹³, algo que o início da 2ª parte da canção sugere ao alternar elogios entre Hagesícora, a corego, Agidó e uma segunda coreuta além desta.

Sigo nesta tese a tradução “mas a segunda depois de Agidó em porte / qual cavalo coláxeo contra ibênio correrá”, simil à de Campbell (1998, p. 204, 1ª ed.: 1967), por exemplo, que não aceita nem o fragmentário escólio do *POx* 2389 (séculos I-II d.C.) em que o grego é, diz ele, torturado de modo a propiciar a tradução “Agidó, em segundo lugar depois de”²¹⁴; nem a visão de que a “segunda” seja Hagesícora, uma vez que isso contraria os versos anteriores, em especial os versos 50-1 e a oposição *mèn ... dé*²¹⁵.

No que refere às raças eqüinas usadas na comparação da corrida metafórica do verso 59, voltamos a um território similar ao trilhado para o *kélēs Enetikós* (vv. 50-1), pois a proveniência dos cavalos ibênio e coláxeo é assunto dos mais debatidos desde a Antigüidade. Prova disso é o escólio do *POx* 2389 mencionado no parágrafo anterior; cito o passo pertinente do comentário em prosa²¹⁶:

περὶ δὲ τοῦ γένους τῶν
ἵππων Ἀρίσταρχος οἴτως ἱστορεῖ: ἀμ-
φότερον ταῦτα γένη ἵππων καὶ λέ-
γουσι δὲ ἀμφοτέρων διαπρεπόντων
προφέρειν τὸν Ἰβηνόν τοὺς
Ἰβηνοὺς φησὶ τῆς Λυδίας ἔθνος εἶναι
ἀπὸ τούτου δὲ βούλεται ὅτι Λυ-
δὸς ἦν ὁ Ἀλκμάν· **Κωσίβιος** δὲ τὸ τῶν
Ἰβηνῶν ἔθνος ἀποφραίνει ρι-
κείσθαι προσαγομένον ..].δο
μάρτυν· περὶ δὲ τῶν Κολαξαίων
Εὔδοξος ὁ **Κνίδιος** δια[]νεαμ[
]...ως γρ[
] τὸν πόντον τοῦτο[ν

²¹³ Ver Campbell (1998, p. 196, 1ª ed.: 1967) e ainda Clark (1996, p. 146) e Cyrino (2004, p. 25).

²¹⁴ Para o escólio: ΣΒ: P. Oxy. 2389 fr. 6, col. i Dav.; edição bilingüe do Partênio de Campbell (1988, p. 375). O que Campbell (1998, p. 204, 1ª ed.: 1967) chama tortura sintática do grego – tomar, no v. 58, *Agidó* como nominativo, quando é acusativo, e *pedá* como advérbio, quando é preposição conjugada a tal acusativo – verifica-se no escólio e em Garzya (1954, p. 38), Nicastrì (1962/63, pp. 7-8), Marzullo (1964, p. 196), Rosenmeyer (1966, p. 342), Calame (1983, pp. 270 e 330) e Souza (1984, p. 84), Hansen (1993, p. 118). Identificar Agidó como sujeito dos vv. 58-9 é problemático, sublinham ainda Page (1956, p. 68), em resenha crítica a Garzya, e Pavese (1967, p. 125; 1992a, pp. 61, 65-9 e 71), em comentário ao Partênio; para Pavese, só com uma “sintaxe forçada” (p. 61) é que se pode chegar a tal resultado.

²¹⁵ Hagesícora, “segunda” em beleza: Bowra (1934a, p. 38; 1961, pp. 50-1), Van Groningen (1935/36, pp. 249-50), Farina (1950, p. 36), Fränkel (1975, p. 166, 1ª ed. orig.: 1951), Janni (1964, pp. 60-1).

²¹⁶ ΣΒ: P. Oxy. 2389 fr. 6, col. i Dav.; ver a edição bilingüe do Partênio de Campbell (1988, p. 375).

(...). *So[bre a raç]a dos cavalo[s], Aristarco a[ssim fal]a: amba[s] essas raças de caval[os ...?]; e dizem] dentre amba[s] (as raças) proemine]ntes ser] melhor o [i]bênio; ...?] os ibê[nios, diz (Aristarco?), sã[fo um povo da Lí]dia; por i]sso, quer ... (dizer?) que] Lídio era] Álcman. Mas **So[síbio mostra um po]vo de ibênios ...?]situa-se, trazendo ... p]or testemunha. Sobre o[s coláx]eos **Eudócio, o Cnidio**, ... (...)..... no Ponto (o Mar Negro) ...***

Nesse texto pesadamente suplementado, há uma tentativa de entender que raças de cavalos são referidas por Álcman, com base nas autoridades de Aristarco (séculos III-II a.C.) – um dos mais importantes eruditos da Biblioteca de Alexandria –, Sosíbio (início do século III a.C.), historiador espartano, e Eudócio, o Cnidio, matemático e geógrafo (século IV a.C.). Infelizmente, a condição precária do escólio torna difícil sua leitura, mas alguns dados nele colhemos seguramente: o cavalo ibênio é melhor que o coláxeo (linhas 9-10), diz a tradição (linha 7); ambos são estrangeiros – o ibênio da Lídia (linhas 10-1), o coláxeo talvez do Mar Negro (linhas 16-9), da Cítia, que teve um rei Colaxais (Heródoto IV, 5); a origem lídia do ibênio serviu de argumento para a defesa de um Álcman lídio (linhas 11-4); talvez haja outros ibênios (linhas 13-6).

Assim como o *kélēs Enetikós* (vv. 50-1), os cavalos ibênio e coláxeo são nebulosos em termos de raça, procedência e características²¹⁷, mas, ao mencioná-los à sua audiência, Álcman deve ter contado com uma possível familiaridade espartana com essa terminologia ou com o efeito surpresa que o uso de palavras de significado enigmático pode provocar²¹⁸. O fato incontornável para nós, e também para os antigos que tentavam explicar os versos do Partênio, é que esses nomes não são inteligíveis.

De todo modo, o *kélēs Enetikós*, muito provavelmente Agidó, deve ser um belo animal, além de veloz e estrangeiro – tal qual os cavalos corredores do verso 59, os quais o “*corcel enético*” antecipa. Talvez para os espartanos da época de Álcman o cavalo *enetikós*, admirado pelos gregos do século V a.C. em diante, fosse familiar, ou

²¹⁷ Ver mais a respeito dessas raças eqüinas em Anderson (1961, pp. 36-8), Devereux (1965, pp. 176-84; 1966, pp. 129-34) e Ivantchik (2002, pp. 257-64). Devereux não chega a conclusões verificáveis e bem fundamentadas; mas válida é sua observação de que a menção a raças estrangeiras “busca realçar a perfeição de Hagesicora, Agidó e ‘a segunda em beleza depois de Agidó’, quem quer que ela seja” (1965, p. 177). Ivantchik toma a referência ao cavalo coláxeo da Cítia como “um dos mais antigos testemunhos” (p. 257) dos contatos entre citas e gregos, mas contesta a aceitação do escólio sobre os cavalos, porque este toma “ibênio” e “coláxeo” no v. 59 do Partênio como nomes reais, embora não atestados em parte alguma como tais. Lembrando os vv. 48-9, Ivantchik sugere que Álcman fala de “cavalos fabulosos que eram personagens da lenda” (p. 258) valendo-se de nomes que remetem à Lídia e à Cítia.

²¹⁸ No caso do cavalo coláxeo, West (1965, pp. 193-4, n. 6) sugere que Álcman deve ter ouvido falar “da tribo Κολάξαι [*Koláksai*], cujo ancestral epônimo era o rei, e formou o adjetivo a partir daí”. Hutchinson (2003, pp. 88-9) bem observa haver em Álcman um gosto pelo uso de “nomes remotos”. Só no Partênio, há três para as raças de cavalos (ver v. 59). Tal uso seria uma maneira de demonstrar conhecimento de causa e/ou evocar atmosferas talvez luxuosas e exóticas de mundos estranhos e distintos, arremata o helenista. Similarmente, para Penwill (1974, p. 14), que vê no poeta “predileção pelo obscuro e pelo incomum” e linguagem marcada por “obscuridade e pedantismo”. A questão que não podemos responder é: quão obscuros e pedantes eram esses termos para os que ouviam suas canções em sua Esparta?

não. Isso vale também para os cavalos do verso 59²¹⁹, ibênio e coláxeo; a crer no escoliasta, o primeiro é melhor que o segundo e, na corrida, contra Agidó – veloz ibênio, possivelmente – correrá uma segunda coreuta – o coláxeo, inferior, mas capaz de impor-se no páreo da disputa da velocidade – metaforicamente, da beleza²²⁰.

As Plêiades e o coro de Hagesícora: procissão e competição (vv. 60-3)

| | | |
|----|--|---|
| 60 | ταὶ Πεληάδες [Pelēades] γὰρ ἄμιν ὀρθρία φᾶρος φεροίσαις νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἄτε σήριον ἄστρον ἀυηρομένα μάχονται· | <i>Pois as Plêiades, contra nós – que à levantina um manto portamos pela noite ambrosíaca –, como Sírio astro erguendo-se, elas lutam.</i> |
|----|--|---|

Esses versos compõem o mais controverso dos muitos polêmicos passos do Partênio. A partícula *gár* (“*pois*”, v. 60) estabelece uma ligação semântica e sintática com os versos precedentes, pois explica o porquê dos comentários anteriores sobre Agidó, Hagesícora e a “segunda depois de Agidó”²²¹, uma vez que é bastante provável a conclusão de que nos versos 60-3 um coro rival é referido, de *parthénoi* chamadas “Plêiades”. Quem e o que são as *Pelēades* (v. 60)? O que significam as duas primeiras palavras do verso 61? Como ler o novo símile (vv. 62-3)? Qual o sentido das duas formas verbais do verso 63? Qual seria uma compreensão possível da cena cantada, como no verso 41, na 1ª pessoa do plural? Eis algumas das indagações a perseguir.

As duas primeiras palavras do verso 60 são *taì Pelēades*, ambas no nominativo plural, denominando, portanto, o sujeito coletivo da frase que se inicia. Este está colocado em ligação direta com o coro do Partênio, auto-mencionado pelo pronome em 1ª pessoa do plural *hāmin*, no caso dativo, ao final do mesmo verso. Nas duas linhas seguintes, a oração relativa *orthriai phāros pheroísais / nūkta di' ambrosían* (vv. 61-2) revela uma ação executada pelo coro de Alcman, pois a forma verbal *pheroísas* (de *phérō*, φέρω), no dativo plural feminino, só pode se referir às coreutas abarcadas em

²¹⁹ Ver Page (1985, p. 90, 1ª ed.: 1951) e Campbell (1988, p. 365, n. 15).

²²⁰ Que a corrida dos cavalos é metáfora para a competição de beleza afirmam Smyth (1963, p. 182, 1ª ed.: 1900), Davison (1938, p. 446), Page (1985, p. 90, 1ª ed.: 1951), Campbell (1998, p. 204, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 365, n. 15), Gerber (1970, pp. 91-2), Giangrande (1977, p. 163), Robbins (1991, pp. 8-9) e Clark (1996, p. 159), que diz: “Embora haja evidência de corridas de meninas em festivais gregos, parece melhor entender essas linhas [58-9] como uma metáfora”. A imagem de meninas competindo no contexto religioso atesta-se em Pausânias, que fala de um culto a Dioniso em que, para honrar o deus, 11 meninas competem numa prova de corrida, seguindo um costume de Delfos (III, XIII, 7); e de um templo de Hera em que 16 “mulheres” (*gunaikes*, γυναῖκες), além de tecerem um manto à deusa, realizavam jogos em sua honra, sendo a prova da corrida “para virgens” (*parthénois*) uma das competições esportivas (V, XVI, 2). Calame (1983, p. 331), pensando nesse tipo de testemunho, vê no v. 59 uma corrida não apenas metafórica, mas real, pois lê a canção como de todo ligada a um rito. Aloni (1994, p. 76, n. 24) o segue.

²²¹ Ver Campbell (1998, p. 204, 1ª ed.: 1967) e Calame (1983, p. 332).

hāmin. A ação pode ser esta: “[nós] *que à levantina [orthriai] um manto [phāros] portamos / pela noite ambrosíaca*”.

O que impede uma leitura mais segura é a incerteza quanto às palavras em negrito, cujos problemas remontam a dois escólios do *Papiro do Louvre*, a fonte do Partênio. Na altura do verso 60 da canção, num desses escólios, consta acima de *phāros aroto* (αρото), de *árotron*, “arado”; no outro, ao fim da segunda coluna dos versos 60-3, há dizeres diferentemente editáveis: “*Aristófanes: orthíai phāros; Sosífanos: arado*”²²²; ou “*Aristófanes: orthíai. Phāros: Sosífanos, arado*”²²³. Entre uma e outra edição, altera-se a atribuição de autoridade – Aristófanes de Bizâncio, editor da lírica grega na Biblioteca de Alexandria, e Sosífanos, talvez o poeta trágico (século II a.C.) – para as explicações arroladas. Essa é uma das dificuldades impostas por *phāros*. A segunda é seu significado: um manto ou um arado é carregado pelas virgens?

Quanto à primeira palavra do verso 61, *orthriai*, o problema no segundo escólio é a diferença da grafia, *orthíai*, com relação ao papiro, *orthriai*. Seguindo o escólio, teríamos *Orthía* (dativo singular), “para Órtia”²²⁴, variante de *Ortheía* (Ὀρθεία), nome de deusa espartana assimilada como título de culto a Ártemis, anota Gerber (1970, p. 92). Os problemas para *orthíai/Orthíai* são, porém, a inadequação métrica, uma vez que sua escansão se dá em duas sílabas longas (— —) – na abertura do verso, é demandada a seqüência longa-breve-longa (— ◡ —), e o fato de que *Orthía* só se atesta na era romana, sendo *Ortheía* a forma usada nos séculos VII e VI a.C., à época de Alcman²²⁵.

Diante dessas dificuldades, muitas edições do Partênio preferem manter a leitura incontestável de sua fonte e compatível com a métrica trocaica (— ◡ —) das três sílabas iniciais do verso 61: *orthriai* ou ***Orthriai***, o adjetivo no nominativo plural²²⁶ ou, como creio, no dativo singular em sentido adverbial (“na aurora, à levantina, no alvorecer”)²²⁷,

²²² Ἀριστοφάνης | ὀρθίαι φᾶρος· Ἐωσιφάνης ἄροτρον. Edição: Davies (1991, p. 31).

²²³ Ἀριστοφάνης ὀρθίαι. φᾶρος· Ἐωσιφάνης ἄροτρον. Edição: Campbell (1988, p. 373).

²²⁴ Adotado, a despeito das dificuldades, em Bergk (1914, Fr. 23, 1ª ed.: 1882), Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Wilson (1912, p. 62), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Fränkel (1975, p. 165, 1ª ed. orig.: 1951), Ramos (1964, p. 26), Janni (1965b, p. 68) e Adrados (1973, p. 338; 1980, p. 142).

²²⁵ Campbell (1998, pp. 205-6, 1ª ed.: 1967).

²²⁶ Gerber (1970, p. 92). Para Campbell (1998, p. 206, 1ª ed.: 1967), isso leva à articulação de *orthriai* com *Pelēades* (v. 60), o que é inadequado aos dizeres dos versos 61-2.

²²⁷ Adotam *orthriai* como notação temporal Lavagnini (1953, pp. 184-5, 1ª ed.: 1937), Quasimodo (1996, p. 39, 1ª ed.: 1944), Brasillach (1950, p. 82), Page (1985, p. 22 e cf. pp. 74-8, 1ª ed.: 1951; e 1962), Burnett (1964, p. 31), West (1965, p. 197; 1970, p. 205), Gerber (1970, p. 92), Gianotti (1978, p. 264) – que não descarta a possibilidade *Orthriai* –, Souza (1984, p. 84), Davies (1991), Bing e Cohen (1993, p. 64), West (1994b, p. 32), Mulroy (1995, p. 57). Para a fonte do Partênio: Egger (1863, p. 160) e Turner (1971, p. 44). Note-se que *orthriai* aparece na *Lisístrata* de Aristófanes; Duarte (2005) traduz o termo por “*de manhã cedo*” (v. 60); igualmente, Van Daele (2002).

ou o nome próprio no dativo singular *Orthría* (“deusa do alvorecer”)²²⁸. Aceita essa segunda opção, vale ressaltar que essa divindade não se equipara a *Ortheía* facilmente, pois não se atesta *Orthría* como variante de tal nome.

Voltemos ao sentido de *phãros*. Nos escólios, *phãros* é dado como “arado”. A cena cantada nos versos 60-3 retrataria, então, uma procissão de culto em que as meninas do coro de Álcman portam um *phãros* pela noite até o alvorecer em homenagem a uma divindade a quem é dedicado o festival que emoldura a *performance* do Partênio. Mas é possível que os escoliastas, na busca de iluminar zonas obscuras do Partênio, tenham se equivocado quanto ao significado de *phãros*, como ocorre no caso de *Orthía/orthía*, anota Campbell (1998, p. 206, 1ª ed.: 1967).

Assim, em minha tradução segui os que preferem ver em *phãros* um “manto”²²⁹, oferenda muito comum aos deuses²³⁰, de certo modo retomada na alusão às vestes no Partênio (vv. 64-9). Esses argumentos baseados na poesia grega e na lógica interna do fragmento não são decisivos. Igualmente aqueles em prol de “arado”²³¹ – oferta de culto não tão habitual, nota Gerber (1970, p. 92) –, opção apoiada na autoridade dos escólios – inseguros quanto à interpretação da canção de Álcman – e na idéia altamente hipotética de que os versos 60-3 se dirigem a *Orthría* entendida – problematicamente, do ponto de vista lingüístico – como *Ortheía*, deusa da vegetação e da fertilidade²³².

Retomemos, agora, o difícil termo *Pelēades* (v. 60), que significaria “Plêiades”²³³, como prefere o praticamente ininteligível escólio a Álcman do *POx*

²²⁸ Aceitam-na Diehl (1925), Van Groningen (1935/36, p. 251), Davison (1938, p. 447), Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949), Garzya (1954, pp. 54-5 e 75), Campbell (1998, pp. 196 e 205-6, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 365, n. 18), Pavese (1967, p. 126; e 1992a, p. 61), Gentili (1976b, p. 62), Calame (1983, Fr. 3), Fowler (1992, p. 99), Miller (1996, p. 33), Lourenço (2006, p. 15). Para Colonna (1963, p. 192, 1ª ed.: 1954) e D’Errico (1957, p. 22) e Griffiths (1972, p. 26), *Orthría* é *Orthía*, logo, é Ártemis, o que é, vimos já muito problemático.

²²⁹ Ver Sheppard (1914, p. 125), Edmonds (1934, p. 55, 1ª ed.: 1922), Quasimodo (1996, p. 39, 1ª ed.: 1944), Brasillach (1950, p. 81), Farina (1950, p. 40), Fränkel (1975, p. 166, 1ª ed. orig.: 1951), Garzya (1954, pp. 54-5 e 75), Nicastrì (1962/63, pp. 7-8), Adrados (1973, p. 341; 1980, p. 142), Calame (1983, Fr. 3, pp. 270 e 332), Souza (1984, p. 84), Carter (1988, p. 92-6), Aloni (1994, p. 76, n. 25).

²³⁰ Ver comentário de Campbell (1998, p. 206, 1ª ed.: 1967).

²³¹ Ver Lavagnini (1953, p. 185, 1ª ed.: 1937), Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949), Page (1985, p. 22 e cf. pp. 78-9, 1ª ed.: 1951), Colonna (1963, p. 198, 1ª ed.: 1954), D’Errico (1957, p. 29), Bowra (1961, p. 45), Campbell (1998, pp. 196 e 206, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 365, n. 17), West (1970, pp. 205-6; 1994b, p. 32), Gentili (1976b, p. 62), Hooker (1979, p. 211), Fowler (1992, p. 99), Clark (1996, p. 161), Miller (1996, p. 33), Lourenço (2006, p. 15).

²³² Ver Lawler (1941/42, p. 352), Campbell (1998, p. 206, 1ª ed.: 1967), Giangrande (1977, p. 152, n. 10).

²³³ Ver Sheppard (1914, p. 125), Van Groningen (1935/36, pp. 252-5), Quasimodo (1996, p. 39, 1ª ed.: 1944), Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949), Brasillach (1950, p. 82), Colonna (1963, p. 197, 1ª ed.: 1954), Bowra (1961, p. 45), West (1970, p. 205), Gerber (1970, p. 90), Souza (1984, p. 84), Campbell (1988, p. 365), Bing e Cohen (1993, p. 64), West (1994b, p. 32), Mulroy (1995, p. 57), Too (1997, p. 19), Stehle (1997, p. 78), Lourenço (2006, p. 15).

2389²³⁴, mas “Pombas”²³⁵, na afirmação do escólio do *Papiro do Louvre*²³⁶ ao verso. As duas leituras são bastante distintas e, tomadas conotativa ou denotativamente, acarretam mudança considerável na cena dos versos 60-3. A primeira delas, creio, leva uma única clara vantagem textualmente assegurada sobre a segunda: a imagem, metafórica ou não, das “Plêiades”, nome da constelação estelar, é coerente com a outra referência astronômica na mesma cena: o “*Sírio / astro*” (vv. 62-3), a estrela mais radiante da constelação do Cão maior e das estrelas fixas²³⁷.

A falta de compreensão satisfatória do termo *Pelēádes* e do seu real referente estimulou uma produção bibliográfica expressiva dedicada ao problema. E o uso de *mákhontai* (v. 63) associado à imagem das *Pelēádes* a se erguerem como o astro Sírio (vv. 62-3) faz com que boa parte dessa fortuna crítica ressalte a competição como um dado fundamental da cena dos versos 60-3 e, na verdade, da 2ª parte do Partênio. Em momento anterior, afirmei ser a competição interna marcada desde o verso 39, pela alternância de elogios a Agidó e Hagesícora, pela tentativa de conferir-lhes o estatuto devido e pela contraposição de Agidó a uma outra coreuta (vv. 39-59). A questão agora diz respeito a uma competição externa: qual e contra quem? De que guerra metafórica as virgens nos falam, estando nela envolvidas? Quem são, afinal, as *Pelēádes*?

Uma competição entre coros não está claramente expressa no Fr. 1 Dav., mas parece provável. Seu eixo seria a *performance* – o cantar e dançar – e a beleza das coreutas de cada coro, uma vez que tal atributo é insistentemente trabalhado do verso 39 em diante²³⁸. O elemento dos versos 60-3 que mais estimula essa idéia é a forma verbal *mákhontai* (“*lutam*”, v. 63), indicativo presente em 3ª pessoa do plural cujo sujeito são as *Pelēádes*. O verbo *mákhomai* (μαχόμῃ) é próprio à esfera da guerra (*mákhē*), mas aqui – e apenas aqui – constitui uma metáfora para uma competição de *performance*

²³⁴ ΣB: P. Oxy. 2389 fr. 6, col. ii Dav..

²³⁵ Ver Edmonds (1934, p. 55, 1ª ed.: 1922), Bowra (1934a, p. 40), Lavagnini (1953, p. 184, 1ª ed.: 1937), Lawler (1941/42, pp. 352-61), Garzya (1954, pp. 54-5 e 75), Ramos (1964, p. 26), Campbell (1998, p. 196, 1ª ed.: 1967; 1988, p. 365, n. 16), Adrados (1973, p. 338), Calame (1983, p. 332).

²³⁶ Ver a edição de Davies (1991, p. 31) do Partênio.

²³⁷ Campbell (1998, p. 196, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 365, n. 16) reconhece esse fato, apontado já em Smyth (1963, p. 183, 1ª ed.: 1900). Quanto ao “*Sírio astro*”, Gerber (1970, p. 93) lembra que é primeiro mencionado em Hesíodo, *Os trabalhos e os dias* (vv. 417, 587, 609). Em edição comentada desse poema, West (1982b, p. 262) anota ser o Sírio “a mais radiante das estrelas fixas. Seu nome, que parece adjetival, pode remontar a uma palavra indo-européia para ‘brilhante’ (...). Sua ascensão heliaca (...) marcava a temporada no calor mais intenso e de febres severas (...)”.

²³⁸ Janni (1965b, p. 79) afirma: grande parte do Partênio pode ser interpretada “em sentido ‘competitivo’”. Hooker (1979, p. 213) é dos poucos a contestar isso; Clay (1991, pp. 57-60) é um dos muitos a concordar.

entre dois coros ou interna a um mesmo coro, em que não há luta corporal²³⁹. De todo modo, a imagem da luta em que as *Pelēádes* se erguem contra as virgens do coro de Hagesícora, que desempenham uma *performance* ritual – a procissão noturna a portar o *phāros* –, faz pensar no sujeito coletivo como um coro rival, na interpretação mais comum para *Pelēádes*, anotam Page (1985, p. 55, 1ª ed.: 1951) e Gerber (1970, p. 92).

Aceita a idéia da competição a que a palavra-chave *mákhontai* conduz²⁴⁰ e cujas ansiedades a expressão homérica *núkta di' ambrosían* (v. 62) talvez enfatize²⁴¹, resta pensar a identidade das *Pelēádes*. Há muitas propostas distintas para sua identificação, as quais Garzya (1954, pp. 52-3) revisa. Cito neste passo duas das mais conhecidas e seus desdobramentos. A primeira vê no termo a constelação estelar das Plêiades, metaforicamente referida ou não, a competir com as *parthénoi* de Álcmã no quesito beleza. A segunda toma *Pelēádes* pela dupla Agidó e Hagesícora. Começo por esta.

A segunda interpretação baseia-se num escólio do *Papiro do Louvre*, ao pé da segunda coluna, junto ao verso 60: “*Eles [Aristófanes e Sosífanos] comparam Agidó e Hagesícora a pombas*”²⁴². Seu problema é que a equação que iguala as *Pelēádes* a Agidó e Hagesícora demanda para os versos 60-3 uma tradução do tipo “as *Pelēádes* lutam conosco [*mákhontai hāmin*]”, ressalta Garzya (1954, p. 53). Isso porque não faria sentido ver a dupla de virgens a lutar contra o coro que as louva²⁴³. Mas a tradução “lutam conosco”, por sua vez, esbarra duramente, afirma o helenista, no “fato grave de que *mákhomai* com dativo significa sempre ‘combater contra’ (...)”.

Para contornar essa dificuldade, Calame (1983, p. 332) – que não endossa a tese do coro rival, nem a das *Pelēádes*-Plêiades, preferindo ver Agidó e Hagesícora como as *pelēádes*-“pombas”²⁴⁴ – argumenta em prol de *mákhontai* (v. 63) em “sentido absoluto”

²³⁹ Esse fato não chega a constituir um empecilho à visão de que o coro está falando de uma competição na qual está envolvido, mas assume que *mákhontai* implica isso. Aceitam tal leitura Smyth (1963, p. 183, 1ª ed.: 1900), Page (1985, p. 94, 1ª ed.: 1951), West (1965, p. 197), Campbell (1998, p. 206, 1ª ed.: 1967) e Dunkel (1979, pp. 249-72), que lembra a *Iliada* (I, 304) e a discórdia de Aquiles e Agamêmnon, na qual a troca de discursos acerbos é metaforicamente referida qual luta por uma forma verbal de *mákhesthai*.

²⁴⁰ Aceitam-na Bowra (1934a, p. 40), Lavagnini (1953, p. 185, 1ª ed.: 1937), Colonna (1963, p. 197, 1ª ed.: 1954), West (1965, p. 197), Campbell (1998, p. 204-5; 1988, p. 365, n. 16), Nannini (1978, p. 53), Dunkel (1979, p. 249), Most (1982, p. 91), Clay (1991, p. 58). Dunkel, que se dedica a *mákhontai*, entende que a rivalidade entre coros subentende aquela entre poetas, pois os coros não são autônomos.

²⁴¹ Segal (1983, p. 270) observa que tal expressão é usada na épica homérica “geralmente em contextos de ansiedade dos homens ou de espíritos perturbados” das personagens. Essa idéia pode estar subjacente ao uso da expressão que, ademais, no contexto dos vv. 60-3, indica a cronologia da procissão do *phāros*.

²⁴² ὅτι ἰ τὴν Ἀγιδῶ καὶ Ἀγησιχόραν περιτεραῖς εἰκάζουσι. Davies (1991, p. 31).

²⁴³ Giangrande (1977, pp. 155-8), surpreendentemente, não vê problemas nisso.

²⁴⁴ Tal é a preferência também de Farina (1950, p. 39), Gentili (1976b, p. 60), Giangrande (1977, p. 155), Nannini (1978, p. 56), Naughton (1982, p. 136), Peponi (2004, pp. 303-5). Edmonds (1934, p. 55, n. 5, 1ª ed.: 1922) e Farina vêem a dupla vestida de pombas; os demais, Calame incluso (ver também 1977b, pp. 72-7), pensam numa imagem metafórica.

e *hāmin* como “*dativus commodi*” (“*por nós*”). Desse modo, o coro diria, segundo o helenista (p. 270), “*como duas pombas, elas [Agidó e Hagesícora] combatem por nós que portamos a Órtria um manto, elevando-nos na noite ambrosíaca como o astro Sírio*”²⁴⁵. A pouca aceitação dessa solução nada convincente confirma que a dificuldade apontada para a leitura de Calame de *mákhontai hāmin* não é desprezível. Pavese (1992a, pp. 81-2) o critica por desconsiderar, ao defender o *dativus commodi*, o fato de que *mákhomai* rege regularmente o dativo para indicar contra quem ou contra o que se luta²⁴⁶. Logo, *hāmin* é antes “um *dativus incommodi*”, diz Pavese (p. 82), com humor.

Tratemos da primeira opção para a identificação, que toma as *Pelēádes* pela constelação, denotativa ou conotativamente – neste caso, ora igualando-as a Hagesícora e Agidó juntas – o que esbarra na incoerência semântica gerada pelo contexto de luta dos versos 60-3²⁴⁷ –, ora a um coro rival, ora ainda ao próprio coro do Partênio.

Um argumento de corroboração para “Plêiades” em sentido literal é um passo da *Electra* (vv. 467-8), de Eurípides, que canta “*coros etéreos de estrelas,/ as Plêiades*”²⁴⁸. Segundo Garzya (1954, p. 53), uma das dificuldades para identificação se apresenta com o verso 264 do fragmentário poema hexamétrico *Fenômenos*, de Arato (século IV a.C.)²⁴⁹, que diz que as “Plêiades” eram “*poucas e sem brilho*” (*olígai kai aphengées*), o que torna algo incoerente a comparação da constelação com o astro Sírio, muito mais brilhante, embora não haja necessidade de exigir de Álcman precisão astronômica²⁵⁰.

Por fim, a interpretação aqui seguida que identifica as *Pelēádes* a um coro rival de meninas virgens tem, declara Garzya (pp. 53-4), “a vantagem (...) de fornecer [aos vv. 60-3] um sentido satisfatório sem que se pressione o significado das palavras (...), e, além disso, de ter em vista o fato, quase certo, da existência de um coro rival”. Dito isso, porém, o helenista (pp. 54-5 e 75), embora reconheça quão contestável é a tradução

²⁴⁵ Similar leitura já fazia Nicastrí (1962/63, pp. 7-8).

²⁴⁶ Ver Harvey (1956, p. 89) e Page (1985, p. 52, 1ª ed: 1951), que nota haver para a leitura dos vv. 60-3 ao menos um dado consensual: se *mákhontai* rege *hāmin*, como dita a sintaxe em seu entendimento mais direto, então “o significado deve ser ‘lutar contra nós’”. Similarmente, D’Errico (1957, p. 28), Giangrande (1977, p. 155), Gianotti (1978, p. 264), Segal (1983, p. 263), Miller (1996, p. 33), Lourenço (2006, p. 16).

²⁴⁷ Marzullo (1964, p. 198) e Segal (1983, p. 266) são dos poucos a seguir essa leitura em que as Plêiades são Hagesícora e Agidó. Para Marzullo, a dupla luta em prol de seu próprio coro, numa metáfora de carga erótica; mas essa idéia de “lutar por” para *mákhontai hāmin* é muito problemática, como vimos.

²⁴⁸ ἄστρων τ’ αἰθέριοι χοροί,/ Πλειάδες. Texto grego: Kovacs (1998).

²⁴⁹ ολίγαι καὶ ἀφηνγέες. Texto grego: Kidd (1997), que diz: “Após ter lidado com os nomes e número das Plêiades, Arato retoma o tema do v. 256 de que todas as estrelas semelhantemente débeis, e prossegue contrastando sua debilidade com sua fama” (p. 278). Sobre *olígai*, Kidd anota que este é usado para “o tamanho das estrelas” individualmente, mas se amplia no v. 264 para “a constelação como um todo”.

²⁵⁰ Ver também em Smyth (1963, pp. 183-4, 1ª ed: 1900) e Gerber (1970, pp. 92-3).

“lutam conosco” para *mákhontai hāmin*, rejeita a tese do coro rival²⁵¹, optando por respeitar a autoridade – nem de longe inquestionável – do escólio da fonte do Partênio. Ou seja, Garzya acaba por tomar as *Pelēades* pelas “Pombas” Agidó e Hagesícora que lutam – em sentido intransitivo – em prol de seu coro. Feita essa escolha surpreendente, em vista dos comentários que a precedem, Garzya afirma, contudo, que nenhuma interpretação de *Pelēades* é “totalmente aceitável” (p. 54). Similarmente, Gerber (1970, p. 92), que vê no termo referência metafórica ou literal às Plêiades, declara: “Cada interpretação têm sido vigorosamente, e com frequência polemicamente, sustentada, mas todas dependem de outros numerosos e disputados passos”²⁵².

Como mostra minha tradução, creio acertada a postura de Hutchinson (2003, p. 90) de que *Pelēades* nada tem a ver com pombas, mas muito provavelmente com estrelas, algo reforçado pela menção ao astro Sírio nos versos. Mas não sigo o helenista na recusa à idéia de um coro rival para o qual, creio, apontam fortemente a construção *mákhontai hāmin* e a imagem das *Pelēades* a se elevarem (vv. 60-3), além da posterior seqüência (vv. 64-77) em que as coreutas falam de sua defesa. Se há uma defesa, há um ataque; logo, “Plêiades” nomeia um coro rival a competir contra o do Fr. 1 Dav.²⁵³.

Mais difícil é decidir se “Plêiades” agrega um coro de meninas sob a alusão às estrelas – possibilidade mais atraente a meu ver²⁵⁴ – ou a própria constelação – opção defendida do ponto de vista da cronologia da *performance* e do rito do Partênio²⁵⁵.

²⁵¹ Harvey (1956, p. 91) apóia o helenista, alegando que a teoria do coro rival sustenta-se em bases muito frágeis. Mas as outras teorias têm igualmente fundamentação precária – creio, ainda mais precárias.

²⁵² Pavese (1992a, p. 61; cf. pp. 71-6 e 81) rejeita todas as teorias aqui vistas para os versos 60-3 e propõe que *Pelēades* seja entendido como “um nome gentílico das duas meninas louvadas” no fragmento, Agidó e Hagesícora. Ver o estudo anterior do helenista (1967, pp. 125-6).

²⁵³ Embora siga West (1965, p. 197) nessa conclusão, não leio os versos no detalhe como ele nesse estudo, mais, sim, no seu artigo de revisão posterior (1970, pp. 205-15). Aceitam *Pelēades* (v. 60) como coro rival ao de Hagesícora a grande maioria dos estudiosos; aos previamente citados, acrescento Lefkowitz (1963, p. 191), Rosenmeyer (1966, p. 344) – embora tome o coro rival como “um grupo de dançarinas engajadas numa disputa com as meninas que cantam” o Partênio – e Dunkel (1979, p. 249). Entre os poucos que descartam a teoria do coro rival, estão, além dos já referidos, D’Errico (1957, p. 28), Nicastrì (1962/63, pp. 11-2), Giangrande (1977, pp. 155-6), Segal (1983, pp. 261-2), Robbins (1991, p. 9) e Peponi (2004, pp. 303-4), para quem as *Pelēades* são Agidó e Hagesícora, a dupla de “*pombas*”.

²⁵⁴ Sigo Sheppard (1914, p. 134), Bowra (1934a, pp. 40-1; 1961, pp. 56-7), Page (1985, pp. 55-6, 1ª ed: 1951). Segal (1983, pp. 263-4) observa que “o que quer que o nome [‘Plêiades’] possa implicar, significa também a constelação”, pois as “associações astrais parecem inescapáveis”. Já Bowra, embora tome *Pelēades* por “Pombas”, pensa tratar-se do nome de um coro rival de meninas vestidas de pombas; o símile do “*astro Sírio*” viria apenas enfatizar “o brilho delas, causado provavelmente pelas ricas vestes e ornamentos” (p. 41) das meninas com os quais o coro afirmará, adiante (vv. 64-9), não poder competir.

²⁵⁵ Essa teoria é desenvolvida detidamente por Burnett (1964, pp. 30-4), apoiada por Gianotti (1978, pp. 257-71), mas duramente criticada por Giangrande (1977, pp. 154-5, n. 22). Similares argumentações à de Burnett, para quem as Plêiades são referidas mais pela sua associação à fertilidade do que por seu brilho pouco intenso, são as de Clay (1991, p. 61), para quem elas são “parte do cenário noturno” da canção, Robbins (1991, pp. 9-10) e Clark (1996, p. 160). D’Errico (1957, p. 28) e Griffiths (1972, pp. 18-20) consideram as “Plêiades” como a constelação, simplesmente.

Um catálogo de negativas para louvar Hagesícora (vv. 64-77)

| | | |
|----------------|---|--|
| 65 | οὔτε γάρ τι πορφύρας τόσσος κόρος ὥστ' ἀμύναι, οὔτε ποικίλος δράκων παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα Λυδία, νεανίδων | <i>Pois não basta tanta abundância de púrpura para nos defender, nem matizada serpente toda-áurea, nem lídia fita de cabelo – das jovens</i> |
| col. iii 70 | ἱανογ[λ]εφάρων ἄγαλμα, οὐδὲ ταῖ Ναννῶς κόμαι, ἀλλ' οὐ[δ'] Ἄρέτα κειδής, οὐδὲ Σύλακίς τε καὶ Κλεσίσηρα, οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρό[ό]τας ἐνθοῖα φασεῖς· Ἄσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα Δαμαρ[έ]τα τ' ἔρατά τε Φιανθεμίς· ἀλλ' Ἄγχιχόρα με τείρει. | <i>de violá[c]eos olhos adorno –, nem os cabelos de Nanó, nem mesm[o] Areta, similar aos deuses, nem Cilaquis e nem Cleesísera, nem indo à casa de Enesimbr[o]ta dirás: “Se Astafis me aparecesse e se me olhasse Filula e Damár[e]ta e adorável Viântemis”. Mas Hagesícora me angustia.</i> |
| 75 | | |

O coro canta e decerto dança no decorrer de sua *performance*. A essas habilidades soma-se um requisito importante ao coro: assim como são belas Agidó e Hagesícora, as coreutas devem compor uma bela visão para os que o admiram. A partícula *gár* (“*pois*”), no início do bloco citado, liga, segundo Campbell (1998, p. 204, 1ª ed.: 1967), os versos 64 e 60 e, indiretamente, os versos 64 e 58-9. Tal partícula introduz mais uma explicação para a declaração de que Hagesícora e Agidó são muito superiores a todas as outras coreutas. Desta vez, porém, isso não é dito por frases que afirmam as qualidades das duas jovens, mas por um catálogo de negativas, em que o coro revela tudo aquilo de que carece e coloca Hagesícora como seu grande trunfo²⁵⁶.

Se o verso 63 fala metaforicamente em competição – *mákhontai* dificilmente não terá esse sentido –, o 65 fala em defesa com a forma verbal infinitiva dórica *amúnai* e, portanto, dá continuidade à metáfora do combate que, como entendo, se dá entre o coro de Hagesícora e o das “Plêiades” (vv. 60-3)²⁵⁷. E para sua defesa, diz o próprio coro, não bastam a púrpura abundante (vv. 64-5) – decerto referência às vestes luxuosas das coreutas –, as jóias de ouro – de novo o metal luminoso, provavelmente num bracelete (vv. 66-7) –, o adorno para os cabelos “*das jovens / de violáceos olhos adorno*” (*neanídōn / ianoglephárōn*, vv. 68-9)²⁵⁸. Note-se que o epíteto composto *iano-*

²⁵⁶ Calame (1977b, p. 88) e Race (1982a, pp. 54-5) vêem no catálogo dos vv. 64-77 a estrutura retórica do *priamel* destinada a ressaltar o valor da corego. Hutchinson (2003, p. 95) discorda.

²⁵⁷ Muitos entendem assim *amúnai*, West (1965, p. 199) entre eles. Diferentemente, Calame (1983, p. 335) toma *amúnai* (“defender”) por *ameípsasthai* (ἀμείψασθαι, de *ameíbobomai*, ἀμείβομαι, “responder”), o que é coerente com sua leitura dos versos precedentes, em que não vê um coro rival, mas Hagesícora e Agidó a lutarem (em sentido intransitivo) pelo coro (vv. 60-3). Para Rosenmeyer (1966, pp. 346-7), *amúnai* é “responder”, como depois também para Calame: “o coro fala de si não como se defendendo (...), mas respondendo aos sentimentos expressos na estrofe anterior (...)”.

²⁵⁸ Para as vestes púrpuras: Fowler (1984, pp. 127-8). Para a serpente-bracelete: Fowler (p. 135) e ainda Lavagnini (1953, p. 186, 1ª ed.: 1937), Garzya (1954, p. 58), Campbell (1998, p. 207, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 93), Calame (1983, p. 335). Para a fita: Gerber (1970, p. 93).

glephárōn, que qualifica a cor dos olhos das virgens, é o segundo em que o substantivo é *-glephar-* (“olhos”) – lembre-se o epíteto *eroglephároi* (v. 21) – e admite a tradução “*escuras-olhos*”, já que a cor violeta remete, exatamente, aos tons escuros²⁵⁹. Mas uma vez que a tonalidade roxa está implicada em “*violáceos*”, preferi manter, como Calame (1983, p. 270), a imagem original da cor-flor escolhida por Álcman.

Nomeados os objetos cuja abundância é insuficiente para a defesa do coro, este passa sem interrupção à listagem de nove nomes femininos²⁶⁰. As virgens dos versos 70-1 têm contornos específicos destacados: de Nanó²⁶¹ os cabelos – *kómai*, termo empregado apenas para o cabelo humano, à diferença de *khaíta* (v. 51); de Areta a aparência divina marcada pelo epíteto *sieidés*. Das outras duas, nomeadas num só verso (Cilaquis e Cleesísera), nada se diz. Essas quatro virgens ou pertencem ao coro, mas estão ausentes da *performance* em curso, ou não integram este e, sim, outro coro – talvez o rival, das “Plêiades” –, ou ainda estão no palco, como creio, visíveis, apontadas pela linguagem e decerto por gestos em versos de negação retórica. O mesmo vale para as virgens nomeadas nos versos 73-6 – à exceção de Enesímbrota²⁶² –, após a reprodução em discurso direto de uma pergunta imaginada pelo coro:

| | |
|--|--|
| <p style="text-align: center;"><i>oudè es Ainēsibr[ó]tas enthoísa phaseís:</i></p> <p>75 <i>Astaphís [t]é moi génoito</i> <i>kai potiglépoi Philulla</i> <i>Damar[é]ta t' eratá te fianthemís;</i> <u><i>all' Hagēsikhóra me térei.</i></u></p> | <p style="text-align: center;"><i>nem indo à casa de Enesímbrota dirás:</i></p> <p style="text-align: center;"><i>“Se Astafis me aparecesse</i> <i>e se me olhasse Filula</i> <i>e Damar[e]ta e adorável Viântemis”.</i> <u><i>Mas Hagesícora me angustia.</i></u></p> |
|--|--|

²⁵⁹ Campbell (1998, p. 208, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 367), Gerber (1970, p. 94), West (1994b, p. 32) preferem essa tradução. Page (1985, 1ª ed.: 1951) edita *hianoglephárōn* (ἰανογλεφάρων, “olhos macios”). Mas Taillardat (1953, pp. 131-4) mostra que a edição deve ser *ianoglephárōn*, sem o espírito rude (, *h*) aceito por muitos, como Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925), Lavagnini (1953, p. 186, 1ª ed.: 1937), Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949), Garzya (1954, pp. 58 e 75), Colonna (1963, p. 197, 1ª ed.: 1954), Souza (1984, p. 84), Fowler (1992, p. 99), Bing e Cohen (1993, p. 64). O próprio Page (1962) depois segue a argumentação de Taillardat (p. 132) de que jamais *hiano-* seria uma forma dórica ou lacônica para *heanós* (ἑανός, “macio, tenro”). Igualmente, Calame (1983, Fr. 3; cf. p. 336), Davies (1991) e Pavese (1992a, p. 86). Para epítetos com a cor violácea: Fowler (1984, pp. 131-2).

²⁶⁰ Para os significados desses nomes e dos nomes de Agidó e Hagesícora, ver Calame (1995, pp. 180-1).

²⁶¹ Esse nome é o da flautista amada por Mimnermo (século VII a.C.); ver Page (1985, p. 64).

²⁶² Lavagnini (1953, p. 186, 1ª ed.: 1937) e Colonna (1963, pp. 198-9, 1ª ed.: 1954) vêem as virgens num coro rival ao do Partênio – Colonna as vê no coro das *Pelēádes* (v. 60). Diferentemente pensam Page (1985, p. 63), Garzya (1954, pp. 37 e 59), Campbell (1998, p. 202, 1ª ed.: 1967), Aloni (1994, p. 77, n. 28) e Hutchinson (2003, p. 93), que consideram as virgens como membros do coro de Hagesícora. Neste caso, convém indagar o porquê da inclusão de seus nomes no catálogo das negativas; talvez a ausência delas da *performance* ou, como prefere Hutchinson, talvez os vv. 64-77 constituam uma declaração das negativas para uma afirmação positiva. Na contramão de ambas as linhas de leitura da lista de nomes, Pavese (1992a, p. 61; cf. pp. 86-7) toma tal lista, excluída Enesímbrota, como de “renomadas belas meninas”, não de coreutas de qualquer coro que seja. Davison (1938, p. 451) toma as oito meninas por “possíveis substitutas de Hagesícora”.

O nome de Enesímbrota está no caso genitivo e associa-se à preposição *es*; subentende-se que o coro diz “à morada ou à casa de Enesímbrota”, o que justifica a ampla aceitação de que a personagem não é coreuta, nem *parthénos*. Ela seria, sugere Page (1985, p. 46, 1ª ed.: 1951), apoiado no escólio do *Papiro do Louvre*²⁶³ ao verso, que traz a palavra *didáskalos* (διδάσκαλος), “alguém em cuja casa você iria para encontrar as coreutas; uma mestra de dança”²⁶⁴. Ou, como pretende Campbell (1998, p. 208, 1ª ed.: 1967), “a mãe ou a treinadora das quatro meninas nomeadas entre 74-6”²⁶⁵. Não há evidências para embasar com segurança nenhuma dessas sugestões, as quais revelam, todavia, a sensação de que Enesímbrota deve ser mais velha do que as coreutas para com as quais teria uma responsabilidade específica, mas indeterminada para nós.

Ainēsimbrótas é proferido pelo coro no verso 73 que abre a pergunta que a 2ª pessoa do singular, sujeito das formas verbais *enthoīsa phaseīs* (“indo ... dirás”, faria enquanto um “tu”. Este pode ser um “tu” generalizante ou, mais provavelmente específico e do sexo feminino, gênero indicado no particípio dórico *enthoīsa* (de *érkhomai*, ἔρχομαι). Talvez, então, esse “tu” esteja ligado ao coro e à *performance*, podendo ser uma das coreutas de Álcman, segundo Gerber (1970, p. 94).

Não sabemos ao certo quem é o “tu” implicado em *enthoīsa phaseīs*, mas ouvimos o que esse sujeito diz, em discurso direto reportado pelo coro, ao contemplar a *performance* do coro: o desejo de ver as quatro virgens nomeadas nos versos 74-6 entre as coreutas de Hagesícora. Tal desejo está marcado nas formas verbais de optativo presente com sentido volitivo *génoito*, cujo sujeito é Astafís (v. 74), e *potiglépoi* (v. 75, *prosblépoi*, προσβλέποι), ligada a Filula, Damáreta e Viântemis – todas claramente relacionadas ao pronome de 1ª pessoa *moi* (v. 74) que é o próprio coro. Mas essas quatro virgens, decerto coreutas do coro de Hagesícora, estão presentes. O jogo do catálogo é, novamente, falar do que não há para dizer o que há.

Temos, pois, o catálogo de negativas, possivelmente o coro rival das “Plêiades” e o verso 77 – *all’ Hagēsikhóra me teírei*, “*Mas Hagesícora me angustia*” – a encerrar a sexta estrofe da canção e seu catálogo (vv. 64-77). Se considerarmos tudo isso e retomarmos a transição para a 2ª parte, o coro pode estar dizendo isto (vv. 39-77): Agidó é bela e ninguém entre as coreutas a supera, exceto Hagesícora, a líder; mesmo

²⁶³ Ver a edição de Davies (1991, p. 31) do Partênio.

²⁶⁴ Page (1985, p. 65, 1ª ed.: 1951) consagra à personagem um subtítulo: “A academia de Enesímbrota”.

²⁶⁵ Smyth (1963, p. 185, 1ª ed.: 1900), Garzya (1954, p. 60) e Colonna (1963, p. 198, 1ª ed.: 1954) preferem vê-la como professora. Para Lavagnini (1953, p. 186, 1ª ed.: 1937), é “uma mestra de música”.

assim, as coreutas competem jocosamente entre si e mais duramente contra outras coreutas de outro coro quanto à beleza; nessa competição externa, as coreutas colocam-se, em seu discurso, em desvantagem, pois não têm vestes e adornos em quantidade que baste para defendê-las das rivais e garantir-lhes a dianteira, nem tampouco contam com as oito belas virgens nomeadas nos versos 70-2 e 74-6. Na realidade, porém, o discurso depreciativo do coro constitui – como me parece mais verossímil – um artifício de falsa modéstia para declarar suas armas, conferindo a uma delas, Hagesícora, o maior peso, e chamar a atenção para sua própria aparência valendo-se do véu retórico da negatividade. Tal modéstia é, pois, relativa, anotam West (1965, p. 199) e Hutchinson (2003, p. 93).

Ao minimizar suas próprias qualidades, disse-o acima, o coro valoriza as da corego; daí a declaração final com sua palavra-chave “*mas*” (*all’(á)*) que, posta no seu início abre o verso 77 que ilumina os versos 64-77 e aqueles que o precedem e sucedem na 2ª parte do Partênio. Eis o que o coro afirma: nós, as coreutas, temos Hagesícora – isso é o que nos dá larga vantagem na competição²⁶⁶. Aparentemente claro, o verso 77 impõe, todavia, uma dificuldade: a edição e o sentido da forma verbal que o conclui.

Façamos uma pausa. Na edição de Davies (1991), adotada para o Partênio, lê-se *teírei*, indicativo presente em 3ª pessoa do singular de *teírō* (τείρω, “oprimo, angustio, enfraqueço”). E *teírei* se relaciona diretamente a *me* – pronome da 1ª pessoa do singular no acusativo para o coro. A dificuldade é que, embora seja a leitura correta e clara da forma verbal no *Papiro do Louvre*²⁶⁷, *teírei* gera polêmica por seu significado no verso e no contexto geral da canção. Diz Page (1985, p. 91, 1ª ed.: 1951): “Não entendo *teírei*, a menos que (...) equivalha [v. 77, *all’ Hagēsikhóra me teírei*] a ἔρωσ Ἀγησιχόρα με τείρει [*érōs Hagēsikhóras me teírei*, ‘é pelo amor de Hagesícora que me angustio’]”. Ao fazer tal proposta, Page tem em mente construções do tipo que vemos no Fr. 298 M-W, de Hesíodo²⁶⁸, que consiste numa única linha citada por Plutarco na *Vida de Teseu* (XX): “*pois terrível paixão pela filha de Panopeu, Égle, o [Teseu] angustiava [éteiren]*” (δεινὸς γὰρ μιν ἔτειρεν ἔρωσ Πανοπηίδος Αἴγλης). Infelizmente, porém, não é similar a esse fragmento o verso 77 de Alcman.

²⁶⁶ Ver Smyth (1963, p. 184, 1ª ed.: 1900) e Lavagnini (1953, p. 186, 1ª ed.: 1937). Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949) resume esse sentido ao traduzir assim o verso 77: “*Hagesícora é toda a nossa esperança*”. Garzya (1954, p. 58) diz: o coro declara o que não tem para ressaltar o fato de que, sem Hagesícora, está perdido; ela é o que basta.

²⁶⁷ Campbell (1998, p. 209, 1ª ed.: 1967); ver Egger (1863, p. 160).

²⁶⁸ Ver também a edição bilíngüe de Most (2007) dos fragmentos hesiódicos (Fr. 235a).

Diante do desconforto semântico de *teírei* no Partênio, os estudiosos se dividem entre adotar uma conjectura para o texto grego que resolveria esse problema ao prosseguir com a metáfora da competição-guerra e estabelecer um significado mais imediatamente inteligível – *tērei*²⁶⁹ (“**protege, guarda**”), de *tērēō* (“guardo, protejo, cuidado”) – ou manter a leitura incontestável do papiro, *teírei*²⁷⁰ (“**angustia, exaure, oprime**”), dada ainda num escólio do *POx* 2389 ao Fr. 1 Dav²⁷¹. A mudança de sentido entre as duas opções é grande. Qual a melhor solução? Creio que a segunda, mas explico o porquê um pouco à frente, ao iniciar o comentário dos versos 78-91. Antes disso, porém, é necessário mencionar uma outra leitura dos versos 64-77, segundo a qual o que deles se destaca é o erotismo na relação entre as *parthénoi* dos coros, inclusive o de Alcman.

As referências à beleza física, aos cavalos, aos adornos, ao desejo que envolve as virgens dos versos 74-6, à ansiedade amorosa dirigida a Hagesícora (v. 77), e aos olhos nos versos 69 e 75 – olhos que, como vimos ao comentar o epíteto do verso 21 dado às Cárites, são elementos bem marcados em contextos eróticos –, construiriam o cenário homoerótico do Partênio de Alcman. Essa é a esteira sobre a qual Calame (1977a, 1977b e 1983)²⁷² desenvolve seus estudos sobre essa canção e esse poeta mélico, com uma visão eminentemente ritualística do partênio e dos coros de *parthénoi*.

Outra hipótese para a identidade de Enesímbrota, que não seria a “diretora de uma ‘academia’, uma escola caseira de coro”, afirma West (1965, p. 200), é a de uma *pharmakeútria* (“feiticeira”, φαρμακεύτρια), uma mulher “à casa da qual você iria se amasse e não fosse amado em troca”, pois ela “ajudaria o amador com poções,

²⁶⁹ Ver Bergk (1914, Fr. 23, 1ª ed.: 1882), Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Diehl (1925), Van Groningen (1935/36, pp. 256), Lavagnini (1953, p. 186, 1ª ed.: 1937), Davison (1938, p. 451), Garzya (1954, p. 62), Colonna (1963, p. 199, 1ª ed.: 1954), Nicastrì (1962/63, p. 10), Campbell (1998, pp. 21, 196 e 207, 1ª ed.: 1967; e 1988, pp. 366-7, n. 21) e Hooker (1979, p. 220).

²⁷⁰ Além de Davies (1991), ver Page (1985, pp. 20, 22 e 91, 1ª ed.: 1951; e 1962), Bowra (1961, pp. 46, 60-1), Marzullo (1964, pp. 200-5), West (1965, p. 199), Gerber (1970, p. 94), Gentili (1976b, pp. 62-3), Calame (1977b, pp. 88-90), Nannini (1978, p. 57), Segal (1983, pp. 271-3), Calame (1983, Fr. 3, pp. 30 e 271), Bing e Cohen (1993, p. 65), Mulroy (1995, p. 57), Miller (1996, p. 33), Clark (1996, pp. 1614), Klinck (2001, p. 277), Hutchinson (2003, p. 96), Cyrino (2004, p. 25). Já Rosenmeyer (1966, p. 348) traduz *teírei* como “irrita”, sugerindo um contraponto entre Hagesícora e a adorável Agidó; para ele, no Partênio cantado em *dikhoria*, não há competição entre as meninas, mas zombaria. Similarmente, Segal (p. 266).

²⁷¹ Ver ΣB: P. Oxy. 2389 fr. 7, col. i(b) Dav., especialmente as emendas das linhas 3 e 11.

²⁷² Para Calame, há uma função pedagógica na homossexualidade dos coros de meninas espartanos (1977a, pp. 420-36; 1977b, pp. 86-97). Ver ainda Marzullo (1964, pp. 199-205) – que vê conotação erótica já nos versos 60-3 –, West (1965, p. 199) – que declara “indisputável” o erotismo nos vv. 73-7 e de termos como *potiglépoi*, *teírei* –, Pavese (1967, pp. 126-7; e 1992a, pp. 82-4), Halporn (1972, pp. 131-3), Adrados (1973, p. 328), Gentili (1976b, pp. 59-67; 1988, pp. 72-7), Hooker (1979, pp. 219-20), Bonanno (1990, pp. 70-1), Klinck (2001, pp. 276-9).

encantamentos, *inyx*²⁷³, ou qualquer outro feitiço”. A essa hipótese se inclina Gerber (1970, p. 94), o que o leva a defender a forma verbal *teírei* para o verso 77, dada sua adequação a contextos eróticos²⁷⁴, mas não necessariamente homoeróticos, como entende Calame. Para Gerber, é com essa forma verbal e a sugestão de West que se pode obter “uma seqüência de pensamento satisfatória: nossos ornamentos e beleza não bastarão, o poder feiticeiro de Enesímbrota não será suficiente, mas Hagesícora que é nosso tormento (?) bastará”. Note-se, pela interrogação em meio às suas palavras, que permanece incerto para Gerber o sentido de *teírei* (v. 77).

Uma outra construção em torno de Enesímbrota a considera como líder de um *thiasos* (θίασος, “círculo, grupo ritual fechado”) feminino nos moldes daquele que se pensa, mas não se atesta, para Safo, a célebre poeta de Lesbos. Sendo o *thiasos* sáfico absolutamente incerto, como bem ressalta Page (1985, pp. 65-6, 1ª ed.: 1951) – lembrando não haver qualquer embasamento para essa “noção moderna” –, torna-se difícil tomá-lo por molde para o alegado *thiasos* espartano de Enesímbrota, personagem da canção de Álcman²⁷⁵.

Base importante para a leitura do Partênio em chave erótica é um passo da *Vida de Licurgo* (XVIII, 9), de Plutarco²⁷⁶. Em meio à biografia do governante de Esparta (início do século VII a.C.), lemos que tanto meninos quanto meninas podiam se engajar em relações homoeróticas com homens e mulheres nobres, respectivamente, sem que tais relações criassem disputas quando um mesmo menino ou menina fosse desejado(a) por mais de um(a) amante. Antes, isso geraria elos de amizade entre homens ou entre mulheres interessados sobretudo em tornar seus amados tão nobres quanto possível.

Os dizeres de Plutarco, já na era cristã, permitiriam ver no coro de Álcman relações homoeróticas entre as virgens ou entre elas e sua líder e, ainda, entre as

²⁷³ O *ĩunks* (ĩυγῆ) aparece em vários textos literários e não-literários – neste caso, sobretudo mágicos; ver a *Ode Pítica IV*, de Píndaro, que fala de Jasão e da feiticeira Medéia, e o *Idílio 2*, “*As Magas*”, de Teócrito (séculos IV-III a.C.), no qual a jovem Simaeta executa um ritual mágico-erótico a fim de amarrar a si Dêlfis que a abandonou. Trata-se de um pássaro, cujo pescoço é torcido, atrelado a uma pequena roda “girada de modo a arrastar um amante em direção a um lugar determinado”, anotam Bing e Cohen (1993, p. 150), em tradução ao idílio. Para o *ĩunks* e a magia erótica, ver Faraone (2001, pp. 60-8 e 176).

²⁷⁴ Ver Calame (1983, p. 339) e Dover (1994, p. 249) para o verbo. Daí a tradução de Bing e Cohen (1993, p. 65): “*me exaure com desejo*”. Halporn (1972, p. 132) segue West quanto a Enesímbrota.

²⁷⁵ Page critica essa teoria, pensando Enesímbrota como uma “servidora da religião pública de Esparta” (p. 66), pois “treina o coro para servir aos deuses”. Para o *thiasos* sáfico, ver Ragusa (2005, pp. 227-30); para a Enesímbrota diretora do *thiasos*: Garzya (1954, pp. 60-1), Gentili (1976b, pp. 59-67; 1988, pp. 72-7), Calame (1983, pp. 337-8) e Aloni (1994, p. 76-7, n. 27).

²⁷⁶ Gentili (1976b, pp. 59-60) toma a passagem como prova de que a homossexualidade feminina não era exclusiva a Lesbos/Safo, mas existiria em Esparta/Partênio. Tal visão é problemática, pois se liga à aceitação do *thiasos* sáfico e de uma determinada, mas nada definitiva, leitura do erotismo que permeia os versos da poeta nos quais transitam muitas figuras femininas.

meninas e Enesímbrota, mas a falta de mais dados históricos e o distanciamento espaço-temporal e cultural entre o testemunho e a sociedade de Álcman impõem cautela²⁷⁷.

A leitura erótico-ritualístico-iniciática do Partênio tem em Calame (1977a 1977b) seu principal representante e incorpora à argumentação não apenas testemunhos frágeis como o acima referido, mas a comparação por espelhamento a certa visão sobre o mundo de Safo de Lesbos. Eva Stehle, em *Performance and gender in ancient Greece* (1997, pp. 87-8), critica tal visão, ressaltando o fato de que inexistente qualquer “evidência direta para um sistema de iniciações no sentido estrito do termo para meninas em Esparta”; nem mesmo o Partênio pode ser pensado como evidência, uma vez que nele “as *parthenoi* não dirigem a Hagesícora ou Agidó uma linguagem erótica direta”, mas lhes “oferecem a louvação – uma função bem atestada da poesia coral”.

2. Agidó, Hagesícora e o coro – II: o canto (vv. 78-101)

| | | |
|----|-------------------------------------|--|
| | οὐ γὰρ ἀ κ[α]λλίφυρος | <i>Pois ela, a de bel[o]s tornozelos,</i> |
| | Ἄγησιχ[ό]ρ[α] πάρ' αὐτεῖ, | <i>Hagesic[o]r[a], não está presente aqui,</i> |
| 80 | Ἄγιδοῖ αρμένει | <i>para Agidó ...?...</i> |
| | θωστήρ[ι]α τ' ἄμ' ἐπαινεῖ. | <i>[e] nosso festiv[al] louva.</i> |
| | ἀλλὰ τᾶν [...]... σιοῖ | <i>Mas as ...?, ó deuses,</i> |
| | δέξασθε· [σι]ῶν γὰρ ἄνα | <i>acolhei; pois dos [deu]ses são a obra</i> |
| | καὶ τέλος· [χο]ροστάτις, | <i>e a consumação. Ó [co]rego –</i> |
| 85 | φείποιμί κ', [ἐ]γὼν μὲν αὐτὰ | <i>se posso falar – [e]ju mesma,</i> |
| | παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα | <i>virgem, em vão grito, qual de uma viga</i> |
| | γλαύξ· ἐγὼν δὲ ταῖ μὲν Ἄωτι μάλιστα | <i>a coruja. Mas e[u] a Aóti sobretudo</i> |
| | φανδάνην ἐρῶ· πόνων γὰρ | <i>desejo agradar; pois dos penares</i> |
| | ἄμιν ἰάτωρ ἔγεντο· | <i>para nós ela foi a cura.</i> |
| 90 | ἔξ Ἄγησιχόρ[α]ς δὲ νεάνιδες | <i>Mas graças a Hagesico[ra] as jovens</i> |
| | ἰρ[ή]νας ἐρατ[ᾶ]ς ἐπέβαν· | <i>sobre a [pa]z adoráv[e]l caminharam;</i> |
| | τῶ]ι τε γὰρ σηραφόρωι | <i>pois [a]o corcel de fora</i> |
| | ..]τῶς εδ..... | <i>...]? ...</i> |
| | τ[ῶ]ι κυβερνάται δὲ χρῆ | <i>e [ao] capitão é preciso,</i> |
| 95 | κ[ῆ] νᾶϊ μάλις τ' ἀκούη· | <i>[na] nau, acima de tudo ouvir.</i> |
| | ἀ δὲ τᾶν Cηρην[ί]δων | <i>Mas ela não é mais melodiosa</i> |
| | ἀοιδότερα μὲν οὐχί, | <i>do que as Sir[e]nas,</i> |
| | σιαὶ γάρ, ἀντ[ί] δ' ἕνδεκα | <i>pois são deusas; e [um coro de onze</i> |
| | παίδων δεκ[ᾶ]ς ἄδ' αἰείδ]ει· | <i>meninas [can]ta [tão bem quanto um] de d[ez].</i> |

²⁷⁷ Ecos da tradição de coros de virgens espartanas, segundo Clay (1991, p. 47), se fazem sentir nos poetas latinos, mas só passaram a ter sentido com a publicação do Partênio. Page (1985, pp. 66-7) considera que a biografia de Licurgo permite estabelecer um paralelo entre as sociedades lacônia e lésbia, em que Safo mantinha uma “atmosfera de intimidade emocional entre moças”, mas ele não vê essa atmosfera no Partênio, nem erotismo, e sim uma “afeição jocosa e simples” entre as virgens. É diverso o entendimento de Calame (1977a, pp. 420-36), que trata das relações homoeróticas nos coros, do “círculo de Safo” e do homossexualismo feminino em Esparta como assuntos interligados e plenamente verificáveis em meio ao capítulo central de seu estudo, “O coro e o rito” (pp. 171-357).

100 φθέγγεται δ' ἄρ' ὤ[τ' ἐπι] Ξάνθω ῥοαῖσι Sim, sua voz ressoa q[ual] cisne nas águas
 κύκνος· ἃ δ' ἐπιμέρωι ξανθαῖ κομίσκαι do Xanto; e ela, com desejável coma loira,

Continuamos a seguir a trinca Agidó-Hagesícora-coro, mas agora a corego se firma qual centro das atenções das coreutas. Desse modo, entra em cena outro motivo no lugar da beleza das virgens: a habilidade para o canto, essencial para a *performance*. Da visão passamos à audição e novos elogios à Hagesícora *kallísphuros*, diz o epíteto homérico (v. 78). E vemos Agidó pela última vez (v. 80).

De volta ao verso 77: concluindo a discussão de teírei

No verso 79, que inaugura esta sétima estrofe do Partênio, a partícula *gàr*, precedida da negação *ou*, novamente serve de elo semântico entre o canto que se inicia e que se cantou anteriormente. Para apreender um dos sentidos que pode ter a partícula explicativa nesse ponto, retomo o verso 77, que requer uma observação final:

| | | |
|---|-----------|--|
| <p><i>all' Hagēsikhóra me teírei. ou gàr ha k[a]llísphuros Hagēsikh[ó]r[a] pá'r' auteĩ,</i></p> | <p>77</p> | <p><i>Mas Hagesícora me angustia. Pois ela, a de bel[o]s tornozelos, Hagesíc[o]r[a], não está presente aqui,</i></p> |
|---|-----------|--|

Campbell (1998, p. 209, 1ª ed.: 1967) afirma, como outros já vistos, que *teírei* “não faz sentido”; ademais, “já que na ortografia antiga do lacônio [dialeto de Alcman] o *E* [*epsilon*, e] valia por *E*, *EI* ou *H* [*eta*, ē], devemos ler *tēreĩ* [protege], que nos dá precisamente o sentido que requer a metáfora da batalha [vv. 60-3]” (grifo meu). Se, todavia, lermos os dois versos seguintes ao 77, essa alegada incoerência semântica de *teírei* não soa correta. Antes, a manutenção dessa forma verbal e sua tradução por “*angustia*” fazem sentido quando consideradas junto à declaração algo surpreendente de que Hagesícora, a líder, não está, o que enfraquece e angustia o coro que, não tendo esse seu grande trunfo para se defender das “Plêiades”, corre o risco de perder a competição. O verbo *teírei*, “freqüentemente usado para descrever a ação da dor e do sofrimento”²⁷⁸, não é, pois, necessariamente erótico, embora a ênfase na beleza ao longo dos versos 39-77 suscite tonalidades sensuais para a canção²⁷⁹.

²⁷⁸ Dover (1994, p. 249).

²⁷⁹ Clay (1991, p. 57), contrário à leitura erótica, assim entende o v. 77: Hagesícora “está exaurindo as meninas que ela está liderando ao fazê-las prosseguir com sua *performance* até o raiar do dia”.

Observe-se, porém, que Hagesícora parece não ter estado completamente ausente da *performance*; do contrário, por que a ênfase dêitica dos versos 50 e 56-7?²⁸⁰ Mas a corego se retirou por um momento ou se afastou, ou ainda nem sequer nela entrou com seu canto – talvez a hipótese mais acertada, o que explicaria a mudança temática da aparência física para a qualidade da voz. Tanto o seu afastamento sem sair do palco, quanto a sua demora em passar ao canto juntamente às demais coreutas explicam a ansiedade, a angústia destas, pois há a competição e o desejo de vitória.

Creio que essa leitura encerra a discussão em torno do verso 77 e de sua forma verbal de modo coerente com a interpretação do Partênio que venho construindo a partir do texto e de sua vasta bibliografia crítica no decorrer destas páginas.

O festival, a coruja, a corego (vv. 78-91)

No verso 80, algo é dito acerca de Agidó, cujo nome, no dativo, pode indicar a idéia de benefício a ela dirigido. Nada mais se lê. E no verso seguinte, o coro menciona o “*nosso festiv[al]*” (*thōstér[ia t'] hám*), a ocasião de *performance* em que as virgens apresentam sua canção²⁸¹ – decerto um festival cívico-religioso, como é típico no caso da mélica coral. O termo empregado por Álcman, *thōstéria*, aponta para a inclusão de um banquete em tal festa e, portanto, de um ato sacrificial²⁸². Hagesícora “*louva*” (*epaineĩ*) o “*festival*”. A corego pode estar ausente da *performance*, mas o verso 81 sugere que ela tudo observa, incentivando as coreutas com elogios.

Entre os versos 82-91, o coro se volta aos deuses, primeiramente, e depois à própria Hagesícora. A mudança de foco, tipicamente construída por *allá* (“*mas*”) – partícula usual no contexto da prece²⁸³ – é algo abrupta (vv. 82-3): *allà tân [...]... sioi / déksasthe*; (“*Mas delas (?) ...?, ó deuses,/ acolhei;*”). A forma verbal em 2ª pessoa do plural do verso 83²⁸⁴ confere aos dois versos (82-3) a idéia de uma prece aos deuses invocados no vocativo ao final do 82. Estes são solicitados a receber algo que o coro

²⁸⁰ Segal (1983, p. 268): “Possivelmente Agidó e Hagesícora podiam se separar do coro brevemente (...), mas isso seria antes uma questão de coreografia (...)”.

²⁸¹ Ver o comentário de Campbell (1998, p. 196, 1ª ed.: 1967).

²⁸² Ver Page (1985, p. 79, 1ª ed.: 1951), Campbell (1998, p. 209, 1ª ed.: 1967) e Gerber (1970, p. 95), que lembra que o termo grego só reaparece em Hesíquio (século V a.C.). Ver ainda West (1970, p. 205).

²⁸³ Ver Smyth (1963, p. 185, 1ª ed: 1900) e a obra de referência de Denniston (1991, pp. 13-6).

²⁸⁴ Um imperativo presente médio de *dékhomai* (δέχομαι, “recebo, acolho, aceito”).

oferece ou que provém “*delas*” (*tān*) – talvez Agidó e Hagesícora –, embora a lacuna de cinco letras do verso 82 não nos permita dizer ao certo²⁸⁵.

Quem profere a prece é o coro. Outra interpretação é a de Page (1985, p. 45, 1ª ed.: 1951), aquelas que a proferem são Agidó e Hagesícora, que “não cantam e dançam essa parte do poema”. Seguindo essa linha de raciocínio – que me parece mais tortuoso do que os versos de Álcman –, ele se pergunta: “Elas cantam o poema, qualquer trecho dele que seja? A evidência não é conclusiva”. Não há, porém, qualquer elemento que sustente a idéia de que o coro não fala aos deuses nos versos 82-3.

Tendo revelado a ausência de Hagesícora e dito algo acerca de Agidó e do “*festival*” em que se apresentam, as coreutas se endereçam aos deuses – não está claro se a referência é geral ou específica²⁸⁶ –, fazendo-lhes um pedido que é uma ordem, como indica o modo imperativo do verbo usado, e proferindo uma constatação (vv. 83-4): [*si]ōn gār ána / kai télos; (“pois dos [deu]ses são a obra / e a consumação”). Tudo o que se concretiza e se perfaz é mérito dos deuses; sem eles, nada há. Logo, a vitória na competição deve ter o apoio deles e, também, da corego, a quem o coro se volta em novo discurso de autodepreciação destinado a reforçar o estatuto central de Hagesícora:*

| | | |
|----|--|---|
| 85 | <p>(...); [<i>kh</i>]orostátis, <i>feípoimi k', [e]gōn mèn autà</i> <i>parsénos mátan apò thránō lélaka</i> <i>glauíks; (...)</i></p> | <p>(...). Ó [<i>co</i>]regos – <i>se posso falar – [e]ju mesma,</i> <i>virgem, em vão grito, qual de uma viga</i> <i>a coruja. (...)</i></p> |
|----|--|---|

Nesse passo, em que a *chorastátis* – no nominativo, mas com valor de vocativo, anota Page (p. 92) – é seguramente sinônimo de *choragós* (v. 44), Hagesícora²⁸⁷, vemos a postura respeitosa das coreutas ao invocarem sua líder. Ademais, valendo-se da 1ª pessoa do singular, o coro se declara uma “*virgem*” (*parsénos*) inábil, pois, ao cantar, soa como a “*coruja*” (*glauíks*, v. 87), essa ave cujo piar notoriamente dissonante será

²⁸⁵ Uma emenda corrente para a lacuna é *eukhás* (εὐχάς), “preces”, coerente – a prece, ela mesma, é uma oferenda aos deuses –, mas sem respaldo textual. Ver Calame (1983, p. 341). Para Lavagnini (1953, p. 187, 1ª ed.: 1937), Garzya (1954, p. 62) e Colonna (1963, p. 199, 1ª ed.: 1954), as preces provêm de Agidó e Hagesícora que executam, representando o coro, funções oficiais de caráter religioso. Gerber (1970, p. 95) também crê que *tān* nos remete às duas virgens. Quanto à emenda, à qual Gerber é favorável, assim como Lavagnini e Colonna, Page (1985, p. 22 e 91-2, 1ª ed.: 1951; e 1962) e Calame (pp. 30 e 271) só a admitem nas traduções; já Campbell (1988, p. 366-7) a adota, como antes dele Smyth (1963, Fr. IV, 1ª ed.: 1900), Diehl (1925) e, depois, Souza (1984, p. 85), Pavese (1992a, pp. 8-9 e 88-9).

²⁸⁶ Ver Page (1985, p. 91, 1ª ed.: 1951). Para Gerber (1970, p. 95), os deuses relacionam-se ao “*festival*”.

²⁸⁷ A maioria dos que tomam Hagesícora pela corego do v. 44 vêem-na como a *chorastátis*: Page (1985, p. 45, 1ª ed.: 1951), Garzya (1954, p. 64), Colonna (1963, p. 200, 1ª ed.: 1954), Bowra (1961, p. 49), Rosenmeyer (1966, p. 350), Campbell (1998, p. 202, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 365, n. 12), Gerber (1970, p. 96), Calame (1977a, pp. 92-100; 1983, p. 341). Page observa que *chorastátis*, como feminino de *chorastátēs*, é um *hápaks*, ou seja, ocorre apenas aqui na poesia grega antiga.

tido mais tarde como agourento²⁸⁸. Note-se ainda que o dissonante cantar do coro é, na verdade, um gritar “em vão” (*mátan*), pois o poeta usa para referi-lo a forma verbal *lélaka*²⁸⁹, de *laskō* (λάσκω), que nomeia a emissão de sons altos, estridentes e desagradáveis produzidos por coisas, animais, monstros e pessoas²⁹⁰.

Considerando a sintaxe, a comparação do canto-grito do coro ao da coruja é inserida numa construção contrastante *mèn ... dé*, já antes vista (vv. 50-1). Reconhecida sua própria incapacidade para o canto, o coro afirma o seu desejo de agradar Aótis – uma deusa relacionada ao “festival” (v. 81), cujo nome só ocorre aqui, no Partênio, e cuja identidade desconhecemos – e a eficiência do canto de Hagesícora (vv. 88-91):

| | | |
|----|--|---|
| 90 | <p>(...) <i>egô[n]</i> <i>dè</i> <i>tāi mèn Aóti málista</i> <i>fandānēn erō; pónōn gār</i> <i>hāmin iátōr égento;</i> <i>eks Hagēsikhōr[as] dē neánides</i> <i>ir[énas erat[ā]s epéban;</i></p> | <p>(...). <i>Mas e[ui] a Aótis sobretudo</i> <i>desejo</i> <i>agradar; pois dos penares</i> <i>para nós ela é a cura.</i> <i>Mas graças a Hagesícora[a] as jovens</i> <i>sobre a [pa]z adoráv[e]l caminham;</i></p> |
|----|--|---|

Como entender o papel de Aótis e Hagesícora? Há uma mistura de elementos. A cura das penas (*pónōn*) não especificadas, propiciada no passado e sempre – diz o aoristo gnômico *égento* (de *gígnomai*, γίγνομαι) ao fim do verso 89 – por Aótis, a *iátōr*²⁹¹, “curandeira” (v. 89). O caminho “da paz amável” (*irénas eratās*), cujo trilhar é propiciado às “jovens” (*neánides*) por Hagesícora ontem e hoje – diz o aoristo gnômico *epéban* (de *epibainō*, ἐπιβαίνω), ao fim do verso 91, paralelo a *égento*. Que penas, que cura, que paz?²⁹² Quem é Aótis? De que fala o coro? Não há respostas pontuais, mas propostas muito distintas entre si e inverificáveis no texto do Partênio.

Os “penares” (*pónōn*) podem ser sofrimentos em geral ou, como sugere Campbell (1988, p. 369, n. 23), algo específico, “talvez as árduas preparações para um

²⁸⁸ Ver Page (1985, p. 93, 1ª ed.: 1951).

²⁸⁹ Campbell (1998, p. 210, 1ª ed.: 1967): “provavelmente o tempo perfeito com sentido de presente”.

²⁹⁰ Ver Gerber (1970, p. 96), Calame (1983, p. 343) e Fowler (1984, p. 123). Lembra Campbell (1998, p. 210, 1ª ed.: 1967) que Homero o emprega para o falcão (*Iliada* XXII, v. 141) e para a monstruosa Cila (*Odisséia* XII, 85); Semônides para a mulher-cadela (Fr. 7 W², v. 15).

²⁹¹ *Iátōr* para o feminino *iátēr* é um *hápaks*, ocorre apenas aqui, anota Page (1985, p. 95, 1ª ed.: 1951).

²⁹² Ver Page (1985, pp. 93-4), que lembra duas teorias de 1896: “penares” e “paz” como ira e apaziguamento da deusa *Ortheía* ou de Helena; ou como relativos à 2ª Guerra Messênica (c. 680-640 a.C.?) em que se envolveu Esparta. Page considera ambas especulações insustentáveis – a segunda é aceita por Bowra (1934a, p. 44) e Farina (1950, p. 52). Ver crítica às teses também em Garzya (1954, p. 67). Já Hutchinson (2003, p. 99), declara: “a paz após uma guerra real deve estar denotada aqui (...)”. Hooker (1979, p. 212) considera essa possibilidade para *pónoi*, além de dores físicas e do parto, caso em que o Partênio consistiria numa “canção de graças pelo parto bem-sucedido (talvez numa das casas reais)” dedicada a Ártemis, deusa que zela pelo bom parto, assim como outra divindade, Ilítia.

festival ou competição anteriores, em vez de um desastre como doença ou guerra”²⁹³. Janni, em “Interpretazioni di Alcmane” (1962, p. 180) bem sugere que *pónoi* subentende “o esforço da suposta competição entre os dois coros rivais”.

A deusa Aótis é uma incógnita para nós. Os estudiosos em geral a entendem como “deusa da Aurora” por questões etimológicas²⁹⁴, mas há outras possibilidades levantadas em seus estudos: nome ou título cultural de *Orth(r)ía* e/ou Ártemis²⁹⁵, ou ainda de Helena²⁹⁶, ou Febe²⁹⁷, ou Afrodite²⁹⁸ ou Ilítia²⁹⁹. Nenhuma dessas opções se sustenta firmemente, mas dependem de engenhosidade argumentativa. Aótis permanece qual deusa misteriosa provavelmente ligada à aurora e decerto ao festival do Partênio.

²⁹³ Smyth (1963, p. 186, 1ª ed.: 1900) sugere “a ansiedade pelo sucesso na competição musical” e a “luta entre as duas virgens [Agidó e Hagesícora] pela supremacia”. Garzya (1954, p. 67): as ânsias das coreutas pela vitória. Calame (1983, p. 344), pensando o Partênio como parte de um rito iniciático, vê as dores desse rito e a paz como sua conclusão e saída do coro de virgens iniciadas, como Agidó (p. 324). Para Pavese (1992a, p. 90), as penas resultam da “fadiga suportada pelo coro na própria execução coral”.

²⁹⁴ Gerber (1970, p. 96): o termo se relacionaria a *héōs* (ἠώς, dórico *aós*, ἄως), “aurora”. Assim “Aótis” é dado em Lavagnini (1953, p. 187, 1ª ed.: 1937), Lattimore (1960, p. 34, 1ª ed.: 1949), Garzya (1954, p. 62), Calame (1983, p. 343), Souza (1984, p. 85), Fowler (1992, p. 100), Bing e Cohen (1993, p. 65).

²⁹⁵ Ver Smyth (1963, pp. 183 e 186, 1ª ed.: 1900), Diehl (1925), Campbell (1998, pp. 196 e 206, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 365, n. 18, p. 369, n. 22), Calame (1983, p. 333), Pavese (1992a, p. 77). Nesse sentido, anotam Bowra (1934a, p. 35; 1961, p. 52), Lavagnini (1953, p. 185, 1ª ed.: 1937), Garzya (1954, p. 66), D’Errico (1957, p. 18) e Nicastrí (1962/63, pp. 7-8), Aótis não pode ser Ártemis, pois esta, mesmo com o epíteto de culto *Orthía/Ortheía*, nada tem a ver com a aurora. Mas, nota Garzya, Aótis pode ser a deusa *Orthria* (v. 61), “do alvorecer, da aurora”. Colonna (1963, p. 192, 1ª ed.: 1954) toma *Orthria* e Aótis como outros nomes de Ártemis, o que é muito problemático. D’Errico (pp. 19-22) traduz “Aótis” por “Oriental” – igualmente Adrados (1973, p. 343) – e atribui o epíteto a Ártemis. Ver ainda Van Groningen (1935/36, p. 251) – para quem Aótis e *Orthria* denominam a mesma deusa – e Davison (1938, pp. 446-7).

²⁹⁶ Bowra (1961, pp. 52-3), embora reconheça que em seu favor há apenas algo muito frágil no *Idílio 18*, “*O Epitalâmio de Helena*”, de Teócrito; para o poema: volume bilingüe de Edmonds (2001). Em artigo de 1934 (pp. 38-40), Bowra tomava a mesma posição, sugerindo ser a ocasião de *performance* do Partênio uma *pannukhís* – festa noturna finda ao alvorecer – em honra de Dioniso e Helena na primavera, o que desenvolve tomando as virgens do coro de Alcman pelas Leucípides – Febe e Hilaira, filhas de Leucipo, irmão de Tindaro, em certa tradição mítica –, por causa da insistente comparação das meninas a cavalos na canção e no idílio. Farina (1950, p. 54) defende que a Helena, aos Dióscuros e a Hércules conjuntamente é dedicado o Partênio. Nicastrí (1962/63, p. 10), Calame (1977b, pp. 119-27; 1983, pp. 333 e 343), Aloni (1994, p. 76, n. 26): pró Órtria=Aótis=Helena. Para o culto de Helena em Esparta, ver Calame (1977a, pp. 333-50). Para as Leucípides no mito e nos cultos, também Calame (1977a, pp. 323-33) e Gantz (1996, vol. I, pp. 181 e 324).

²⁹⁷ Garvie (1965, pp. 185-7). Ela é uma das Leucípides, que teriam sido raptadas pelos Dióscuros, seus primos (ver nota anterior). Olhando para a 1ª parte do Partênio, Garvie toma-as pelas as virgens no centro da rivalidade erótica entre Dióscuros e Hipocontidas. Tal hipótese parece improvável, uma vez que não há um único relato que ligue os últimos às Leucípides, mas Robbins (1991, pp. 11-4) também a defende.

²⁹⁸ Gentili (1976b, pp. 54-67) e Cyrino (2004, pp. 25-38), que tomam Aótis por “deusa da manhã” e epíteto de Afrodite, argumentando que essa deusa se associa a Éos, a Aurora. Essa tese é defendida por estudiosos que crêem numa origem indo-européia de Afrodite – entre os quais se destacam Boedeker (1974) e Friedrich (1978) –, ambas a tese e a origem são muito questionáveis: ver Pirenne-Delforge (1994, pp. 4-9). Mais forte é a idéia da procedência oriental – provavelmente semítica – da deusa, a favor da qual argumentam Farnell (1896, pp. 618-69), Burkert (1993, pp. 300-07), West (1997, p. 56; 2000c, pp. 134-8), Breitenberger (2007, pp. 7-20). Já me posicionei, em estudo prévio, junto a essa compreensão das origens de Afrodite, reforçadas pela sua importância cultural em Chipre: ver Ragusa (2005, especialmente pp. 83-95 e 103-38). Ver, por fim, Budin (2003), para quem a deusa grega não é de origem indo-européia, nem tampouco oriental ou semítica, mas cipriota.

²⁹⁹ Ver Burnett (1964, pp. 32-3).

A “paz” (*irénas*), havendo uma competição, pode ser a vitória (*nikē*, νίκη), nota Campbell (1988, p. 369, n. 24), liderada por Hagesícora no presente e no passado³⁰⁰; daí a importância de sua presença e a angústia gerada por sua ausência. E se Aótiis cura as penas para conquistá-la, então a corego é instrumento e a deusa fonte da vitória, observa Page (1985, p. 95). Ressalto que a escolha de *irénas* (v. 91, “paz”), se considerada junto aos usos de *mákhontai* (v. 63) e *amúnai* (v. 65) anteriormente na canção, encerra a linguagem da batalha metafórica de sua 2ª parte – batalha esta literal em sua 1ª parte.

Cabe destacar, por fim, um detalhe. Se uma fala foi dirigida à corego, Hagesícora, estará ela ainda afastada (vv. 84-91) como nos versos 78-9? Ou já (re)integrada à *performance*, como parece indicar a própria invocação? É difícil dizer.

Hagesícora: de cavalos e naus (vv. 92-5)

O elogio de Hagesícora, ao qual retorna o coro nos versos 78-91, parece prosseguir até o final do Partênio, cujos versos, dadas as condições de sua fonte, são muito lacunares. E no verso 92, o motivo dos cavalos é retomado: τῶι τε γὰρ κηραφόρωι (“*pois [a]o corcel de fora*”). Hagesícora é o “*corcel de fora*” (*sēraphórōi*), pois, assim como esse animal conduz os carros de quatro cavalos nas corridas, dando-lhes direção à custa de grande esforço físico – especialmente nas curvas –, enquanto os corcéis de dentro imprimem-lhes velocidade, Hagesícora é a líder do coro e o conduz à vitória na competição (vv. 91-2)³⁰¹. Infelizmente, não está legível o verso seguinte.

Nos versos 94-5, um motivo náutico é introduzido: τ[ῶι] κυβερνάται δὲ χροῖ/κ[ῆ] νᾶϊ μάλις τ’ ἀκροῦν (“*e [ao] capitão é preciso, / [na] nau, acima de tudo ouvir*”). Esse motivo é novo, mas não a idéia da importância do líder e do respeito que lhe deve ser dedicado. Hagesícora, agora, é o capitão da nau (*kubernátai*); os tripulantes, as coreutas, devem atentar para seus comandos, direções de *performance*³⁰².

³⁰⁰ Ver nota 292. Page (1985, pp. 94-5, 1ª ed.: 1951) propunha já esse entendimento de “paz”. Similarmente, Lavagnini (1953, p. 187, 1ª ed.: 1937), Garzya (1954, p. 68), Colonna (1963, p. 200, 1ª ed.: 1954), Marzullo (1964, pp. 201-2 e 205-7) a vê como erótica; Rosenmeyer (1966, p. 350), como vitória obtida pelo coro no passado, num festival; Gerber (1970, p. 96), Pavese (1992a, p. 99) a vêem como a alegria e a tranquilidade da vitória alcançada; Segal (1983, p. 268), como apaziguamento do coro e fim da rivalidade interna zombeteira entre as coreutas.

³⁰¹ Ver Smyth (1963, p. 186, 1ª ed.: 1900), Lavagnini (1953, p. 188, 1ª ed.: 1937), Garzya (1954, p. 68), Campbell (1998, p. 211, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 369, n. 25), Gerber (1970, pp. 96-7), Calame (1983, p. 345). Pavese (1992a, p. 61) pensa que a corego é referida aqui, mas que ela não é Hagesícora, nem tampouco Agidó, mas um sujeito não nomeado no Partênio.

³⁰² Garzya (1954, p. 68), Gerber (1970, pp. 96-7), Campbell (1988, p. 369, n. 25), Calame (1983, p. 345).

Hagesícora: de Sirenas e cisnes (vv. 96-101)

Da nau às Sirenas. Agora, o coro diretamente se refere a “*ela*”, Hagesícora³⁰³:

| | | |
|-----|--|--|
| | ἀ δὲ τᾶν Ἐρηρην[ί]δων | <i>Mas <u>ela</u> não é mais melodiosa</i> |
| | ἀοιδότερα μὲν οὐχί, | <i>do que as Sir[e]nas,</i> |
| | εἰαὶ γάρ, ἀντ[ί] δ’ ἔνδεκα | <i>pois são deusas; e [um coro de onze</i> |
| | παίδων δεκ[ά]ς ἄδ’ ἀείδει: | <i>meninas [can]ta [tão bem quanto um] de dez.</i> |
| 100 | φθέγγεται δ’ [ἄρ] ὥ[τ’ ἐπὶ] Ξάνθῳ ῥοαῖσι | <i>Sim, sua voz ressoa q[ual] cisne nas águas</i> |
| | κύκνος· ἀ δ’ ἐπιμέρωι ξανθαῖ κομίσκαι | <i>do Xanto; e <u>ela</u>, com desejável coma loira,</i> |

Feitos todos os elogios a Hagesícora, é tempo de dar-lhe a justa medida, que não deve ultrapassar a condição mortal – algo bem ilustrado pelo(s) relato(s) mítico(s). A corego é a garantia de vitória para o coro que lhe é inferior, mas não supera no canto – elemento crucial da *performance* da mélica coral – as Sirenas, criaturas emblemáticas “do poder erótico de sedução da voz feminina e de sua potencial força destrutiva”, diz Clark (1996, p. 167), mulheres-aves divinas, como suas vozes, assim reputadas desde a *Odisséia* (XII, 39-54, 166-200)³⁰⁴.

Depois, as coreutas dizem: um coro de onze “*meninas*” – *paídōn*, que retoma *neánides* (v. 90) – “*canta tão bem quanto*” um de dez. Essa leitura depende do sentido da preposição *antí* (v. 98), que pode denotar equivalência³⁰⁵, “em vez de, no lugar de”³⁰⁶, e “contra” quando usada como prefixo, nota Garzya (1954, p. 72).

Os versos 98-9 têm seus textos bastante suplementados com base num escólio do *Papiro do Louvre* anotado na altura do verso 98; cito suas linhas mais legíveis: “(onze?) ... *ele disse, mas porque o coro era ora de onze virgens, ora de dez; então ele diz ... sobre a corego cantarem onze em vez de dez; (...)*”³⁰⁷. A questão problemática aqui são os números “dez” (*dekàs*) e “onze” (*héndeka*) e seus referentes no Partênio. Para Page (1985, pp. 46, 61 e 64, 1ª ed.: 1951), o coro de dez é o que canta em

³⁰³ Ver Lavagnini (1953, p. 188), Garzya (1954, pp. 69 e 75), Colonna (1963, p. 201, 1ª ed.: 1954), Marzullo (1964, p. 208), Campbell (1998, pp. 196 e 211, 1ª ed.: 1967; 1988, p. 369, n. 25), Gerber (1970, p. 97), Adrados (1973, p. 328), Giangrande (1977, p. 156), Calame (1983, p. 346). Já em Page (1985, pp. 22 e 97-8, 1ª ed.: 1951), “*ela*” (v. 96) é o coro; em Rosenmeyer (1966, p. 351), Agidó, em Pavese (1992a, p. 61), a voz das Sirenas.

³⁰⁴ Para as Sirenas, ver Pollard (1952, pp. 61-2), que as contrapõem às Musas, Harrison (1991, pp. 197-207) e comentário à *Odisséia* de Heubeck in Heubeck e Hoekstra (1992, pp. 118-20).

³⁰⁵ Campbell (1998, p. 211, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 369).

³⁰⁶ Page (1985, pp. 22 e 98-9, 1ª ed.: 1951), Garzya (1954, p. 62).

³⁰⁷ ενδ...]τα...[....]δ° εἶρηκε | ἀλλὰ διὰ τὸν | χορὸν ὅτε μὲν ἐξ ἁ̄ παρθένων ὅτε δὲ ἐκ ἰ̄ φη(σιν) οὖν | τήν χορηγὸν ... γγ... ἀντὶ ἰᾶ̄ ἀείδειν ἰ̄ [...]. Ver a edição de Davies (1991, p. 31).

unísson³⁰⁸ o Partênio e se compõe de Agidó, Hagesícora e mais oito virgens nomeadas (vv. 70-6), à exceção de Enesímbrota. Essa solução é possível, mas inverificável³⁰⁹. O coro de onze, pela lógica interna, deve ser o coro rival, que tem uma coreuta a mais, mas não Hagesícora, que é o que basta para chegar à vitória (vv. 64-91).

De Hagesícora em canto solo às Sirenas e aos coros, voltamos à corego nos versos 100-1, em que as coreutas louvam sua voz que soa qual a de um cisne, diz o último símile do Partênio. O canto da Hagesícora-cisne se contrapõe positivamente ao da coruja – o coro sem a corego – e se aproxima ao das Sirenas em seu aspecto eufônico e belo, talvez encantatório. Cabe ressaltar que nenhum desses cantos é aludido por seus aspectos soturnos e relação com a má fortuna – caso do canto da coruja numa visão posterior – e a morte – caso do (en)canto das Sirenas e do cisne, este mais tarde associado à esfera fúnebre, sobretudo a partir da tragédia *Agamênon* (v. 1444), de Ésquilo³¹⁰. Em Álcman, anota Page (p. 100), a comparação ao cisne enfatiza sua doçura à qual se assemelha a de Hagesícora, sujeito da forma verbal de indicativo presente que abre o verso 100, *phthéngetai*³¹¹, própria para falar da voz humana e oposta a *lélaka* no verso 86, em que o coro se compara à coruja quanto ao canto³¹².

³⁰⁸ Em artigo de 1937 (pp. 99-100), Page insiste nesse ponto, criticando detalhadamente a tese para a *performance* do Partênio em *dikhoria*. Em trabalho posterior, ele (1985, p. 48, 1ª ed.: 1951) descarta essa tese, mas pensa ser possível uma divisão do coro na dança (pp. 57-61).

³⁰⁹ Concordam com ela Wilson (1912, p. 65), Farina (1950, p. 63), Garzya (1954, pp. 37, 59 e 70-1), Colonna (1963, p. 200, 1ª ed.: 1954), Bowra (1961, p. 46), Nicastrì (1962/63, pp. 7-8), Lefkowitz (1963, p. 191), Campbell (1998, p. 202, 1ª ed.: 1967), Most (1982, p. 91) – que toma o coro de dez pelo de onze menos Agidó que, iniciada na idade adulta, deixará as demais coreutas – e Clay (1991, p. 61). West (1965, p. 199) crê que o coro de dez é o do Partênio, mas não que Agidó o integre, nem Enesímbrota. Já para Van Groningen (1935/36, p. 259), os nove nomes dos versos 70-6 mais o de Hagesícora compõem o coro, do qual Agidó está excluída. Para o problema dos números, ver Gerber (1970, p. 97). Outras hipóteses: West (1967, pp. 11-5) – o número onze equivale ao de Sirenas, algo estranho à tradição que fala em duas ou três delas; ele considera que o número de Sirenas coincide com as “onze sonoridades musicais diferentes”; Giangrande (1977, p. 158) – são onze as coreutas do Partênio, pois Enesímbrota e as oito outras meninas nomeadas (vv. 70-6), assim como Agidó, pertencem ao coro de Hagesícora que, argumenta, vale por um coro de dez e, junto a Agidó, pode competir contra seu próprio coro (vv. 60-3). Para Nicastrì (1962/63, pp. 13-5), são vinte e uma as coreutas que, na execução do Partênio, se dividem em um grupo de dez e outro de onze. Para Bowra (1961, p. 49), há um coro de dez meninas relacionado a Agidó e Hagesícora que, ocupadas com outras tarefas rituais, não cantam; não pertencem a este as virgens nomeadas nos vv. 74-6.

³¹⁰ Fraenkel (1982c, p. 684): pela primeira vez, temos “um testemunho da crença de que os cisnes cantam pouco antes de morrer”.

³¹¹ Ver Lavagnini (1953, p. 188, 1ª ed.: 1937), Colonna (1963, p. 200, 1ª ed.: 1954), Rosenmeyer (1966, p. 352), Calame (1983, p. 347) e Aloni (1994, p. 77, n. 30). Já para Bowra (1961, p. 46), Gerber (1970, p. 98), Campbell (1988, p. 369) e Pavese (1992a, p. 61; cf. p. 94), o coro é o sujeito do verbo; para Hutchinson (2003, p. 100), é outro alguém; para Giangrande (1977, p. 156), é o cisne. Note-se que o rio Xanto em que o cisne desliza no Partênio pode ser lício ou troiano; neste caso, é o rio que os mortais chamam Escamandro – para os deuses, Xanto. Ver Page (1985, pp. 100-1, 1ª ed.: 1951), Campbell (1998, p. 212, 1ª ed.: 1967). Cf. *Iliada* (VI, 4; XX, 74).

³¹² Ver Fowler (1984, p. 123).

De volta aos cabelos e ao corpo de Hagesícora (vv. 101-2)

O pronome “*ela*” (*ha*, v. 101), no último verso legível do Partênio, parece ser Hagesícora novamente³¹³. Nele repete-se a referência ao cabelo – este “signo da beleza feminina”³¹⁴ – da corego, descrito antes nos versos 51-4 de modo sensual, e agora dito *epimérōi ksanthaĩ komískai* (“desejável coma loira”): *komískai* é um dativo singular de *kóma* (κόμα, “cabelo”), termo que, diferentemente de *khaíta* (v. 51), vale apenas para cabelos humanos; o adjetivo *ksanthaĩ*, pela cor, retoma o símile do ouro desenvolvido no verso 54; e o outro adjetivo, *epimérōi*, a idéia da beleza sensual de Hagesícora, marcada nos versos 51-4, 45-9 e 55. Aparentemente aqui, e desde o verso 45, é sempre Hagesícora, a líder que levará o coro à vitória, o centro do canto coral.

Agidó e Hagesícora: arremate

Se considerarmos, os versos dedicados à corego e a Agidó, temos o seguinte quadro na leitura interpretativa detalhada nestas páginas: Hagesícora é nominalmente mencionada quatro vezes (vv. 53, 57, 77, 90), uma vez chamada *khoragós* (v. 44) e uma vez *khorastátis* (v. 84). Agidó é nomeada também quatro vezes (vv. 40, 42, 58, 80) e é referida metaforicamente uma vez (v. 50). Estatisticamente, os pratos da balança parecem equilibrados entre as virgens, mas, na verdade, Agidó é louvada de modo bem menos enfático pelas coreutas após os versos 39-43 que abrem a 2ª parte do Partênio, nos quais ela – sua luz, precisamente – concentra o foco do olhar do coro dirigido à imagem de uma Agidó-sol.

Uma vez que Hagesícora entra em cena, Agidó é eclipsada e nos versos 50, 58 e 80 não é muito mais que mencionada, enquanto Hagesícora passa a ser o centro vivo da canção e das seguintes imagens que seus versos vão projetando:

- A proeminência da corego e o símile do cavalo épico-onírico (vv. 43-9);
- O detalhe da “*melena*” – o símile do ouro – e do rosto de Hagesícora e a evidência concreta de beleza exposta à audiência (vv. 51-7);
- A condição de Hagesícora, aos olhos do coro, de grande trunfo na competição com o coro rival das “Plêiades” (vv. 60-3) e a ansiedade provocada por sua ausência da ou, mais provavelmente, demora em integrar a *performance* (vv. 64-79);

³¹³ Ver Garzya (1954, p. 74), Nicastrì (1962/63, p. 15), West (1965, p. 195), Campbell (1988, p. 369, n. 27), Gerber (1970, p. 98), Giangrande (1977, p. 156), Hutchinson (2003, p. 100). Para Halporn (1972, p. 138) e Pavese (1992a, p. 61), é Agidó ou Hagesícora.

³¹⁴ Calame (1983, p. 328): o cabelo é “símbolo do estágio iniciático alcançado pelas adolescentes”.

- O papel de liderança exercido por Hagesícora, *khōragós* e *khōrastátis*, na condução do coro a uma vitória na competição do festival (vv. 84-91), liderança esta reforçada por duas vezes em seqüência, com as metáforas do “*corcel de fora*” (vv. 92-3) e do “*capitão*” da nau (vv. 94-5);
- A comparação da virgem às Sirenas – as únicas cantoras para as quais Hagesícora perde (vv. 96-8), mas, ao compor um coro de dez (Agidó, Nanó, Areta, Cilaquis, Cleesísera, Astafís, Filula, Damáreta, Viântemis), torna-o capaz de vencer um coro de onze meninas (vv. 98-9);
- O símile do cisne para a voz de Hagesícora (vv. 100-1);
- Os cabelos sedutores e quase divinos de Hagesícora (v. 101).

Tudo somado, não creio ser equivocada a leitura que assim vê a hierarquia entre Agidó e Hagesícora: esta é superior àquela, anota Page (1985, p. 46, 1ª ed.: 1951), que poderia ser uma sacerdotisa, mas é mais provavelmente “um membro do coro” e “uma espécie de assistente principal de Hagesícora”³¹⁵. Mas é difícil precisar se, na *performance*, a corego e sua assistente cantam o tempo todo ou não cantam ou somente cantam em determinado momento ou se só uma delas canta. Qualquer coisa que se diga a esse respeito é especulativa; mas é tentador o penúltimo palpite, a favor do qual argumentei ao comentar os versos 78-91.

A ocasião de performance

Não é fácil determinar a ocasião de *performance* do Partênio em detalhes precisos; apenas linhas gerais nos são acessíveis no texto da canção.

Nos versos 60-3, há um rito acontecendo, o qual envolve uma procissão em que as virgens do coro de Hagesícora carregam um *phãros* – na opção desta tese, um “*manto*” –, do final da noite até o alvorecer. Essa é a situação desenhada nos versos 60-3. Depois, os versos 81-4 trazem à cena o “*festival*” (*thōstéria*), os deuses e talvez preces que devem acolher. Uma divindade, Aótis, que pode estar associada à aurora, é mencionada no verso 87. E antes de tudo isso, o coro canta a luz de Agidó, ou seja, sua beleza (vv. 39-43). Neste ponto da análise interpretativa do Partênio, pode-se concordar com Clay (1991, pp. 55-6), que afirma que “cantar a luz e a tocha de Agidó [*tò phōs*, v. 40] é celebrar a chegada da aurora e a primeira luz do sol que se ergue”.

A que deus ou deusa é dedicado o festival em que é apresentado o Partênio de Álcmã? Essa é mais uma pergunta para a qual há uma série de respostas possíveis, mas inverificáveis. A escassez de informações, as numerosas incertezas que pairam sobre a

³¹⁵ Iguamente Edmonds (1934, p. 55, n. 4, 1ª ed.: 1922), Marzullo (1964, p. 190), Campbell (1998, p. 196, 1ª ed.: 1967; e 1988, p. 365, n. 12).

leitura do texto grego da canção e as parcas e problemáticas evidências não nos permitem firmar os pés nesse terreno tão movediço que é o estudo do Fr. 1 Dav. e de seu contexto externo. E freqüentemente a aceitação de uma hipótese para as especificidades da ocasião de *performance* e a divindade em honra de quem a canção é apresentada depende da aceitação de determinadas edições e/ou interpretações de vários versos da 2ª parte do Partênio. Esse é o caso das conjecturas mais conhecidas para a identificação da deusa a quem as *parthénoi* homenageiam com seu canto – a deusa Ortéia ou Ártemis Ortéia³¹⁶ – e para a natureza da ocasião de *performance*.

Quanto à identificação, sua base consiste num problemático escólio ao termo *orthriai* (v. 61) que, como vimos, o corrige – inadequadamente, do ponto de vista métrico do verso – para Ortía, variação tardia do nome de Ortéia, e na fama do bem conhecido templo em Esparta de Ártemis Ortéia, a quem a deusa Aótis é igualada, por alguns estudiosos – algo inteiramente contestável. Ao comentar o verso 61, ficou explicado o que Charles Segal, em “Sirius and the Pleiades in Alcman’s Louvre *Partheneion*” (1983, p. 262), assim resume: inexistente qualquer base “para deduzir uma referência a Ártemis *Orthia* a partir de ὀρθρίαί [*orthriai*, v. 61]. Razões lingüísticas e métricas requerem a leitura ὀρθρίαί”³¹⁷.

Ortéia é uma divindade lacônica proeminente à época de Alcman e mais tarde assimilada à imagem da Ártemis grega; *Ortheía* surge como epíteto cultual de Ártemis em inscrições da primeira metade do século I d.C., anota Page (1985, p. 72, 1ª ed.: 1951). Havia em Esparta um grande templo a Ortéia, “deusa da fertilidade [humana e animal] e da vegetação, em cuja adoração as meninas desempenhavam um papel importante”³¹⁸. No início do século XX, Richard M. Dawkins comandou as escavações desse templo do século VII a.C., descoberto em 1906 às margens do rio espartano

³¹⁶ Essa é a hipótese mais aceita, como indicado na análise dos versos 60-3. Entre os que a adotam, além dos estudiosos já mencionados no texto e nas notas, ver Davison (1938, p. 448), Lawler (1941/42, pp. 351-2), D’Errico (1957, p. 23), Rosenmeyer (1966, p. 335), Clay (1991, p. 56), Adrados (1973, p. 343) conclui que a canção é parte de um “festival da renovação (...) em honra de Órtia ou Aótis (...), deusa da natureza e da vegetação”. Para essa deidade, ver Carter (1988, pp. 89-98). Segal (1983, p. 264) entende que o Partênio é “um hino em honra de uma deusa do casamento, fertilidade, as energias vitais do crescimento e a maturação sexual”.

³¹⁷ Segundo Rose (1929, p. 400), em estudo sobre o culto a Ártemis *Ortheía*, as variações do nome da deusa encontradas nas inscrições de seu templo foram: *Orthia*, *Ortheía*, *Orthéa*, *Orthaía*. Não existe uma variação *Orthria*. Ver Carter (1988, p. 89, n. 1).

³¹⁸ Campbell (1998, p. 206), em sua edição comentada. Ver Rose (1929, pp. 401-3).

Eurotas³¹⁹; a “popularidade de seu culto foi demonstrada pelos ricos achados de oferendas votivas”, observa Campbell (1998, p. 206, 1ª ed.: 1967).

Page (p. 80) crê que podemos estabelecer entrecruzamentos ao compararmos os elementos do Partênio de Alcman e os dados de culto a Ortéia³²⁰. Eis alguns deles:

- Coros de *parthénoi* como o do Partênio são próprios do culto a Ártemis e também a Ártemis Ortéia (Plutarco, *Vida de Teseu XXXI*)³²¹;
- Não há evidência de conexão entre Ortéia/Ártemis Ortéia e os Hipocoontidas ou Dióscuros da narrativa mítica do Partênio, afirma Davison (1938, p. 455). Mas esta “pode não ter sido confinada a qualquer culto em particular que seja”, crê Page (1985, p. 81);
- Os cavalos, tão fortes nas imagens dos heróis referidos, bem como das virgens do Partênio, são abundantemente representados nas oferendas votivas encontradas no templo de Ártemis Ortéia, e também nas representações tanto em terracota quanto em pedra calcária, marfim e chumbo³²². A própria Ortéia cavalga uma das estatuetas de cavalo em terracota.
- Serpentes e ornamentos de luxo que nos remetem aos versos 64-9 do Partênio eram representados e oferecidos no culto de Ortéia - os ornamentos, apenas na época de Alcman; depois, não mais, anota Page (1985, p. 68, 1ª ed.: 1951).

O impasse é inevitável quanto à divindade a quem é dedicado o Partênio, e assim Page (pp. 81-2) o sintetiza:

“(i) A identificação de Ortéia baseia-se inteiramente na evidência do escólio. No texto, há pouco – se algo há – que realmente sugira Ortéia (ou Ártemis) como a deusa em questão.

(ii) Evidências internas à canção podem ser uniforme e facilmente conciliadas com o culto de Ortéia. O arado [v. 61, *phāros*], se é um arado, é especialmente apropriado; também o é a presença de um coro de virgens. O título Aótis não apresenta qualquer obstáculo, e pode ter sido peculiarmente apropriado a Ortéia³²³. As evidências restantes parecem ser meramente consistentes com a identificação; nada parece conflitar com ela.

(...)

(iv) Incidentalmente terá se tornado claro que se Ortéia não é a deusa em questão, não há evidência suficiente para provar, ou mesmo para sugerir, qualquer outra identificação. Pois as evidências se dividem em duas categorias: a das vagas e a das obscuras”.

³¹⁹ Rose (1929, p. 399). O estudo de Rose está entre os ensaios editados por Dawkins (1929) em volume dedicado ao templo espartano de Ártemis *Orthia*. Ver o ensaio histórico do próprio Dawkins a respeito (pp. 1-51) do templo; para o culto, além de Rose, Calame (1977a, pp. 276-97).

³²⁰ Ver também Davison (1938, pp. 455-6).

³²¹ Page (1985, p. 80, 1ª ed.: 1951): “Há evidência abundante para competições musicais e de outras naturezas em honra de Ortéia mais tarde; entre meninos, não meninas, e vencida por indivíduos, não times. Há evidência suficiente para a competição entre coros de virgens em outros cultos peloponésios, e para corridas de virgens em cultos lacônios. Uma corrida entre dois coros de virgens a serviço de Ortéia pode ser admitida com perfeita tranquilidade”. Na seqüência, ele arremata: “Se o título Πελιάδες [*Pelēades*] é especialmente apropriado no serviço de Ortéia permanece incerto. Se elas são pensadas como estrelas, as Plêiades, então a conexão dos movimentos das Plêiades com as estações da agricultura torna o título obviamente apto”.

³²² Page (1985, p. 81, 1ª ed.: 1951). Ver também Wilson (1912, p. 60) e Clark (1996, p. 157).

³²³ Page (p. 74) considera que Aótis significa não “aurora”, mas “na Aurora” ou “no Leste”, o que se coaduna astronomicamente falando com a imagem lunar de Ártemis e de *Ortheia* – as três tomadas como uma e mesma deidade.

Quanto à conjectura conhecida para a natureza da ocasião de *performance* e os detalhes desta, trata-se da tese de Calame (1977a; 1977b) de que estamos diante de um festival inserido nos ritos de iniciação à idade adulta das virgens espartanas que desenvolviam, na estrutura do coro, relações homossexuais. Essa tese depende de uma série de pressupostos relativos à análise do Partênio – como o de que Hagesícora é a amadora e Agidó sua amante – e, extrapolando suas fronteiras e a do universo espartano, ao contexto lésbio da mélica de Safo e, embora seja possível, está longe de ser comprovada ou amplamente aceita³²⁴.

Ademais, uma tese como essa impõe uma pergunta final: o Partênio é uma canção coral destinada à *performance* num festival cívico-religioso em que há uma competição poética e no qual as *parthénoi* da aristocracia local têm a chance de mostrar seus atributos a uma platéia em que há moços que as desposarão em algum momento? Ou é uma canção ritual que constitui uma das etapas de um processo iniciático das virgens que compõem um círculo fechado e ligado pelo homoerotismo e pelo cultivo da música, do canto e da beleza?

A primeira opção parece-me a mais acertada. Afinal, ressalta Rosenmeyer (1966, pp. 334-5), se o Partênio “fosse parte de uma cerimônia religiosa, os encômios esbanjados com Hagesícora e Agidó poderiam deixar os deuses impacientes”. Creio que a concentração nas virgens justifica, em parte, a primeira opção, mas não apenas isso, como também o caráter mais amplo do Partênio tomado como um todo, com sua 1ª parte moralizante e sua 2ª parte auto-referencial e de auto-dramatização – por isso mesmo, de linguagem fortemente dêitica, sublinha Clay (1991, p. 63). E Peponi (2004, p. 296), a propósito da força da dêixis na tessitura da 2ª parte do Partênio, bem ressalta:

“Claro, a insistência do coro no ato de ver poderia ter sido ditada pelo ritual que elas [as virgens] desempenham (...) Em minha leitura, contudo, eu examino os complexos mecanismos verbais através dos quais a percepção visual no Partênio se dramatiza inteiramente para uma audiência, desse modo transformando o ritual num evento essencialmente teatral”.

³²⁴ Ver sobretudo o capítulo “O coro e o rito” do estudo de 1977a (pp. 171-357). Ver ainda resenha de Lefkowitz (1980b, pp. 222-3) a Calame (1977b), além da crítica de Dunkel (1979, p. 269-71), que diz: “O volume I do recente estudo de C. Calame [1977a] (...) é devotado a elucidar a estrutura do coro e sua função social. A conclusão de que o partênio forma uma parte de uma ‘iniciação tribal’ pode muito possivelmente ser correta”. E Dunkel prossegue: “O conceito de um coro rival de modo algum contradiz essa asserção, e pode mesmo apoiá-la (...). Calame, no entanto, rejeita tal conceito [1977a, p. 76]. A consequência é um tratamento inadequado das imagens no comentário a Álcman [1977b] (...)”. Mas a tese da qual Calame é o grande expoente é aceita por muitos, sobretudo aqueles já referidos neste trabalho que vêem o fragmento como fortemente homoerótico em sua 2ª parte. Cito ainda entre os que trabalham sobre tal tese Aloni (1994), em todo o seu comentário a Álcman. E sobre ritos de iniciação meninas(as)-moços(as) espartanos(as), além de Calame, ver Brelich (1969, pp. 113-207).

Na canção, é bem maior a preocupação com os espectadores e com o olhar da platéia para o coro – suas palavras, sua aparência, sua qualidade musical – do que com os deuses e o rito, qualquer que seja ele, em que o coro aparentemente (vv. 60-3), mas não necessariamente, está envolvido. Se há um rito, ele não precisa ser de modo algum iniciático, mas simplesmente uma homenagem à divindade do festival em que se dá a *performance* do Partênio. Talvez Clay (1991, p. 51) esteja mais certo do que poderíamos pensar numa primeira leitura de sua afirmação segundo a qual, na verdade, o “misterioso poema” de Alcman, cujo texto é tão debatido, “não tinha originalmente um *significado*. Tinha, antes, uma *função* religiosa e essa *função* é claramente declarada pelo coro”, nos versos 87-9 – agradecer a deusa Aóti, seja ela quem for, a quem a cidade toda homenageia no festival:

| | |
|--|---|
| (...)· ἐγὼ[v] δὲ ταῖ μὲν Ἀώτι μάλιττα φανδάνην ἔρω· πόνων γὰρ ἄμιν ἰάτωρ ἔγεντο· | (...). Mas e[<i>u</i>] a Aóti sobretudo desejo agradecer; pois dos penares para nós ela foi a cura. |
|--|---|

Por isso, diz Clay (p. 50), a canção “é talvez a nossa melhor ilustração de como a crítica literária moderna é frustrada em seu encontro com os ‘textos’ da ‘literatura’ grega arcaica”.

- Afrodite, o Partênio de Alcman e o diálogo entre as suas duas partes

1. Da 1ª à 2ª parte do Partênio: do mito à performance hic et nunc

Em *La composition littéraire archaïque grecque*, Bernard A. Van Groningen (1958, p. 40) afirma que as duas metades da canção de Alcman nada têm em comum; a “1ª não prepara de modo algum a 2ª; a 2ª em nada lembra a 1ª”. Opiniões semelhantes a essa são largamente refutadas pela crítica ao Fr. 1 Dav., pois decorrem de uma leitura equivocada do Partênio, da precariedade da 1ª parte e da pouca atenção ao fato de que o mito, dada a sua importância numa cultura eminentemente oral como a grega arcaica, não seria usado por um poeta como mero e dispensável acessório de ornamento poético.

Em estudo de 1912, “*The Partheneion of Alkman*”, W. W. Wilson declara:

“Esse poema não é para ser considerado como feito de duas peças independentes que se sobrepõem apenas o suficiente para serem, por assim dizer, coladas uma à outra. Há uma unidade fundamental. O pensamento subjacente é o da importância da reverência aos deuses, e

isso é ilustrado, primeiro, do lado negativo, por mitos sobre a ruína dos presunçosos, e depois, pelo lado positivo, pela aprovação elogiosa de Hagesícora e de seu coro” (pp. 65-6).

E além de um “pensamento subjacente”, como diz Wilson, há uma linguagem comum às duas partes, sobretudo aquela que se vale do universo da guerra – linguagem esta que deve ter sido denotativa na 1ª parte, certamente, e é conotativa na 2ª, como enfatizei na sua análise interpretativa, notadamente nos versos 60-77 e 87-91.

Há, pois, um diálogo entre a parte mítica e a da *performance* no Partênio. Nosso problema consiste em precisar tal diálogo, o que não é possível sobretudo por dois motivos: a precariedade material da 1ª parte; a dificuldade em identificar os índices dêiticos, os personagens e os referentes das imagens da 2ª parte. Mas podemos, sim, destacar pontos de contato entre as duas partes da canção, os quais dependem, em geral, da aceitação de premissas aqui tecidas ao longo da análise interpretativa do Fr. 1 Dav..

2. Da rivalidade entre heróis àquela entre parthénoi: húbris, tisis e kháris

O ponto de contato mais forte é o que Wilson destaca, na citação acima: “pensamento subjacente é o da importância da reverência aos deuses”, o qual é ilustrado por um modelo negativo tirado do mito e outro positivo tirado da tematização pelo coro de sua própria *performance*. Vejamos.

Para muitos estudiosos, sobretudo os que aceitam – como é o caso da análise interpretativa estabelecida nesta tese – a idéia da competição como fundamental na 2ª parte do Partênio e a possibilidade de um coro rival diante do qual o de Hagesícora busca se colocar de modo superior, o que vemos nos versos 39-101 da canção é uma substituição de rivalidades – a sombria entre os heróis míticos da 1ª parte (vv. 1-34) pela amigável e divertida entre Agidó e Hagesícora, estas e as coreutas, estas e as rivais.

Olhando para as duas partes da canção, temos, de um lado, uma batalha entre guerreiros possivelmente centrada nos gêmeos Cástor e Polideuces – este presente no verso 1 – e provocada por questões políticas e/ou amorosas. De outro, uma batalha de *performances* mélicas centrada na dupla Hagesícora e Agidó e também projetada para um outro coro, o das “Plêiades” – metafórica ou denotativamente falando –, batalha esta provocada pela competição em beleza e em capacidade para o canto. Nas duas batalhas, são primos brigando – se o termo *anepsiãs* no verso 52 indicar parentesco.

A rivalidade, portanto, seria um primeiro elemento de ligação entre as duas partes do Partênio mediadas pela transição (vv. 36-9). Mas esta etapa, justamente,

somada aos versos 16-21 e 34-5 da 1ª parte e aos versos 96-9 da 2ª oferece outro ponto de contato entre essas duas metades: a idéia de que há uma medida humana a ser respeitada de modo a evitar a *húbris*; quando esta se concretiza, há uma punição divina, a *tísis*, inexorável, embora imprevisível na cronologia cotidiana da vida dos homens. A música e a dança devem ter “refletido a solenidade do relato mítico que ilustra [por um modelo negativo] as relações entre os deuses e a humanidade”, anota Clark (1996, p. 148), e, por isso, ensina essa lição sobre *húbris* humana e *tísis* divina às coreutas que o entoam e à platéia que o ouve na *performance*: “A vingança é a antítese religiosa da *kháris* [idéia-chave da 2ª parte]; a lição moral parece ser a de que é preciso aderir às fronteiras do papel social que se tem e dentro delas ficar”.

Sua aprendizagem se insinua nas máximas da 1ª parte e da transição, bem como na maneira como os seguidos elogios à corego Hagesícora são cuidadosamente dosados pelas coreutas quando da comparação reverente às Sirenas (vv. 96-9), criaturas divinas, no que se refere ao canto, essência da *mélica coral* e de seus subgêneros, entre os quais o partênio. E se insinua também no contraste que a luminosa 2ª parte, em que prevalece a *kháris* – a graça, a beleza do corpo e do canto das virgens –, estabelece com a noturna 1ª parte, em que predominam a força bruta e a morte, pois “o massacre do mito cede lugar na *performance* à manifestação da verdade de que os céus são tomados não pelo ataque violento, mas pelas artes *gentis*”, nas palavras de Robbins (1991, p. 16).

Outro dado em comum entre as duas partes do Fr. 1 Dav. é a idéia do elogiar e do censurar; é isso o que o coro faz no relato mítico, aparentemente, e também na tematização de sua própria *performance*, explicitamente (vv. 44-5). Os heróis do relato não são censurados, como também não o são as virgens da 2ª parte do Partênio, mas são todos louvados na canção e são estopins de considerações gerais válidas a todos os personagens cantados e à platéia, anota Clay (1991, p. 53).

Apesar dos possíveis elos aqui destacados, não é descartável nem equivocada a percepção de que há “uma descontinuidade significativa entre as duas partes do Partênio, entre mito e *performance*”, diz Too (1997, p. 16). Ao contrário, parece deliberada tal descontinuidade e voltada a enfatizar a diferença entre o mundo do mito e o da *pólis* sobre a qual as máximas propõem reflexões voltadas, em última instância, à compreensão e elogio do presente. Afirma Too: “As virgens da ode, cujos equivalentes são os catalisadores nos mitos da violência erótica e da ruptura, sugerem que elas devem ser observadas agora como representantes de uma sociedade que demonstra ordem e respeito pela autoridade”. E Stehle (1997, p. 87) declara: “O poema de Álcman é

anterior ao posterior sistema inteiramente militarista [em Esparta], e ilustra o papel da *performance* pública de manter nas comunidades gregas tanto uma ideologia coesiva quanto uma dinâmica social e sexual internamente concentrada”.

Os dizeres de Too e Stehle são válidos, cabe ressaltar, se a versão mítica em torno da morte dos Hipocoontidas for – como parece e como seria mais coerente com o todo do Partênio, creio – aquela que vemos em Eufórion indiretamente, ou seja, através do testemunho do escólio a Clemente, pois nela tais heróis são *antimnēstēres* ou “*pretendientes rivais*” de seus primos Dióscuros, decerto em disputa de uma ou mais virgens. Nas palavras de Calame (1977b, p. 58), a rivalidade amorosa como eixo “poderia explicar a razão da presença desse mito num poema cantado por meninas”.

Atentando para essa possibilidade, pensamos na presença de Afrodite.

3. A Afrodite do Partênio de Álcman

Onde está Afrodite em tudo isso? Quem é a deusa no Partênio?

Como vimos e como já assinala Page (1985, p. 70, 1ª ed.: 1951), nada há de especificamente lacônico na imagem de Afrodite em Álcman – nem no Partênio, nem, adiante, nos outros dois fragmentos em que a deusa aparece – 58 e 59a, ambos a serem estudados no último capítulo da tese. Sim, a deusa é mencionada em meio a uma máxima em torno da *húbris* (vv. 16-21) e de modo que a relaciona às bodas. O contexto de sua presença é diferente dos contextos em que a vemos em Safo, a poeta mélica que mais a retratou, na épica homérica e nos *Hinos homéricos* a ela voltados. Mas não é lacônico. Já a tradição mítica sobre os filhos de Hipocoonte, esta é lacônica, talvez mesmo espartana, eminentemente.

No que diz respeito às bodas e Afrodite, não é absolutamente excepcional, mas recorrente nos cultos e na poesia grega antiga, desde a *Iliada* (V, 428-30), em que Zeus claramente define o âmbito de prerrogativas de Afrodite como as “*himenéias, doces obras*” (*himeróenta (...) erga gámoio*, ἡμερόεντα [...] ἔργα γάμοιο, v. 429)³²⁵. E, como se viu, é bem possível que houvesse para a deusa um mito em que um mortal tentasse desposá-la, a ela que com mortais se deitou, embora o verso 17 não necessariamente se ligue a um mito particular, mas provavelmente encerre uma imagem de amplo alcance.

³²⁵ Grifos meus. Tradução de Campos (2001), em volume bilíngüe.

De qualquer modo, a alusão a uma pretensão humana no mínimo imprópria ao casamento com Afrodite (v. 17) enfatiza o *gámos* – termo usado na passagem iliádica acima referida –, as núpcias, o que mais uma vez se torna particularmente interessante se o relato mítico da 1ª parte segue a tradição da rivalidade erótica entre Hipocoontidas e Tindaridas. Mais ainda se pensarmos que o Partênio, o Fr. 1 Dav. de Álcman habitualmente referido pelo nome do subgênero mélico que retornará apenas mais tarde em Píndaro, é uma canção de meninas virgens apresentada diante da *pólis* num festival cívico-religioso, pois pode-se imaginar que um dos objetivos da apresentação das meninas aos olhos da cidade é propiciar aos jovens aristocratas espartanos a exibição de potenciais futuras esposas provenientes de famílias tradicionais.

Nesse sentido, é pertinente a leitura proposta por Clark (1996, p. 144), que toma os partênios como *performances* rituais que “eram importantes instrumentos de *paidéia*, um processo que inculcava responsabilidade cívica, valores sociais e tradições (...) codificados na *performance*, que servia para integrar o indivíduo do sexo feminino em seu contexto social”. O nosso Partênio, afirma ela, “contém elementos comuns a ritos de iniciação e concentra a atenção da audiência na *kháris* física das virgens”. Essa noção de *kháris*, relembro, é muito próxima do universo de Afrodite, e se anuncia na 1ª parte do Partênio com a presença das Cárites *eroglyphároi* (vv. 20-1) no contexto da síntese de reflexão ético-moral com que o poeta encerra a narrativa do mito dos Hipocoontidas.

O problema é que a despeito da proximidade que uma série de ingredientes do Partênio guarda com Afrodite e tudo o que lhe diz respeito, a deidade jamais aparece na 2ª parte da canção, cujo universo de beleza e sensualidade construído em ricas imagens de luz, ouro, cavalos, adornos, luxo lhe seja especialmente apropriado (vv. 39-77). Além disso, é muito remota a chance da comprovação de que Aótis ou mesmo a deusa *Orthria*, se se aceita a sua presença no Partênio (v. 61), equivalham a Afrodite, sejam seus epítetos; logo, é improvável que o “*festival*” (*thōstéria*, v. 81) mencionado pelo coro de Hagesícora – e, por isso, provavelmente o festival em que as *parthénoi* se apresentam no presente da canção – seja consagrado a essa deusa, mas decerto a Aótis, se for um nome, ou, se um epíteto, à deidade a quem caiba tal designação adjetiva.

O mito dos Hipocoontidas em chave erótica, Afrodite e a performance da canção

Cito as palavras de Bruno Gentili, em “Lo ‘io’ nella poesia lirica greca” (1990b, p. 15), sobre a função do mito de servir de

“tecido conectivo da cultura oral e o instrumento de interação social entre o passado e o presente, a tradição e a atualidade. O episódio mítico transforma-se na exemplificação de uma norma, de um aforisma ou de um preâmbulo aforístico, ou o episódio exemplar de uma ação louvável ou nefasta posto em relação com a ocasião e a destinação do canto”.

Pensemos nessa função, tomando um dos dois cenários de possibilidades divisados para o mito dos Hipocoontidas e seu eixo temático: o da rivalidade erótica entre esses heróis e seus primos Tindaridas por causa de virgens desejadas por eles – cenário mais provável, diz a argumentação desenvolvida a propósito – ou por causa das investidas de um dos filhos de Hipocoonte sobre Helena, a irmã dos Dióscuros.

No caso do Partênio, a ação mítica é nefasta, para usar o adjetivo de Gentili, é exemplo negativo de heróis, os Hipocoontidas, que na versão mais tarde dada em Eufóron, a qual Álcman pode ter trabalhado já em sua canção, pereceram, embora honrados, pagando a *húbris* cometida no âmbito da disputa erótica com seus primos, os gêmeos divinos Cástor e Polideuces. A máxima interna à 1ª parte assinala isso (vv. 16-21) e a transição também (vv. 36-9), com sua *gnómē* a proferir às meninas do coro que a enuncia uma “instrução importante (...) concernente aos fundamentos morais da existência humana” e a convidar, ao mesmo tempo, “a comunidade como um todo a refletir sobre (...) as relações entre homens e deuses”, ressalta Glenn W. Most, em “Alcman’s cosmogonic fragment” (1987, p. 5). Tais relações, salientam os versos 16-21 e 36-9, não são tranquilas; e o primeiro grupo de versos sublinha isso lembrando algo que Mary Lefkowitz, em “‘Predatory’ goddesses” (2002, p. 340), assim sintetiza: “Casamentos de deusas [com homens] são emblemáticos das dificuldades envolvidas nos relacionamentos ampliados entre imortais e mortais”.

Wayne B. Ingalls, em “Ritual performance as training for daughters in archaic Greece” (2000, p. 6), que se inclina mais fortemente em direção à idéia de uma versão erótica do mito dos Hipocoontidas, declara o seguinte sobre as possíveis relações que este teria com a *performance* do Partênio e a tematização desta na 2ª parte da canção:

“Várias lições emergem desse mito que seria valioso para jovens moças sendo apresentadas à comunidade como potenciais e desejáveis parceiras de casamento. É inteiramente provável que essas moças completaram recentemente a transição da infância à idade adulta. Como *parthenoi*, elas estão prontas para o casamento: belas e desejáveis e capazes de sentir e suscitar o desejo num pretendente. A desejabilidade das meninas se reflete na segunda parte do poema, que se refere à beleza de Hagesícora e Agidó (57-9), à beleza de suas vestes e adornos (64-70), e às ligações entre as meninas (71-77). A primeira lição importante é que a própria desejabilidade delas, sua sexualidade, é uma força poderosa capaz de desatrelar forças destrutivas e divisoras na comunidade. (...)

(...)

Uma terceira lição está expressa na moral tirada da narrativa mítica [vv. 16-7] (...) Além de ilustrar o erro dos Hipocoontidas, a moral sugere que as garotas não devem almejar demais quando da busca por um parceiro de casamento”. (pp. 6-7).

Parece acertada a formulação da primeira lição, mas é muito problemática a terceira – da segunda tratarei mais à frente –, porque pressupõe uma idéia romântica acerca dos desejos matrimoniais das virgens, válida para o imaginário amoroso-matrimonial idealizado de tempos modernos, mas descabida no contexto grego. Mais apropriada a tal contexto é a mesma lição dada sob a perspectiva não das coreutas, mas da audiência que vê a *performance* do Partênio; quem a formula é Stehle (1997, p. 32), tendo em mente os versos 16-21, ou seja, a máxima ao mito dos Hipocoontidas. Primeiramente, repito-a:

| | | |
|-------|------------------------------------|---|
| | μή τις ἀνθ]ρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω | <i>que nenhum hom]em voe rumo ao céu,</i> |
| | μηδὲ πη]ρήτω γαμῆν Ἀφροδίταν | <i>e nem pr]tenda desposar Afrodite</i> |
| | ἢ ἄν]α]ρσαν ἢ τιν΄ | <i>s]oberana ou alguma</i> |
| |] ἢ παῖδα Πόρκω | <i>] ou a filha de Pórcis</i> |
| 20 | Χά]ριτες δὲ Διὸς δ[ό]μον | <i>e as C]á]rites, da casa de Zeus...</i> |
| _____ |]σιν ἐρογλεφάροι· _____ | <i>]..., as de olhos de amor.</i> |

Agora, cito Stehle:

“Aqueles a quem tal conselho é especialmente endereçado são jovens rapazes em idade para casar e suas famílias. É provável que o coro dirija esse comentário à audiência porque os espectadores incluíam jovens moços. A ilustração da *gnome* por uma narrativa de um conflito marcial sustenta a idéia de que homens estavam presentes [à *performance*]. Moças podiam se dirigir aos moços [cf. Plutarco, *Vida de Licurgo* XIV, 4-6] (...) O que é mais imediatamente relevante [cf. da mesma obra XV, 1] é que Plutarco observa que os espartanos tinham a intenção de promover o casamento permitindo que suas *parthenoi* aparecessem livremente em público. Se essa *performance* [do Partênio] era pública, servia um dos propósitos atestados dos coros de virgens: exibir mulheres desposáveis à comunidade para favorecer pretendentes potenciais”.

O mito dos Hipocoontidas em chave política, Afrodite e a performance da canção

A versão política nos aproxima dos relatos de Pausânias, ‘Apolodoro’, Estrabão, Diodoro da Sicília e o escólio a Clemente de Alexandria sobre a morte dos filhos de Hipocoonte. Esse evento teria envolvido Hércules, Tíndaro e os Dióscuros, e um de seus eixos seria a disputa pelo trono espartano entre os irmãos Hipocoonte e Tíndaro, a qual levou o primeiro a exilar o segundo e este a retornar para derrubar aquele.

Se essa foi a versão trabalhada por Álcman na 1ª parte do Partênio – o que me parece menos provável –, cabe indagar: qual a relação da 2ª parte e da própria *performance* da canção com a narrativa mítica nela encerrada? Volto a Ingalls (2000, p.

7) e à ainda não mencionada “segunda lição” a ser tirada pelo coro e pela comunidade do mito e da 2ª parte da canção – logo, da *performance* do Partênio:

“A segunda lição se relaciona à restauração de Tíndaro no trono de Esparta, uma referência à ordem constitucional do estado. (...) A derrota dos Hipocoontidas trouxe Tíndaro ao trono, e desse modo o mito legitimou a ordem política de Esparta. (...) o foco nos Tindaridas e Hipocoontidas, todos cultuados como heróis em Esparta, serviria para enfatizar os arranjos constitucionais do presente ao reforçar as suas origens divinas”.

Como já disse outrora, seguindo outros estudiosos, não há dúvida de que esse recado político à platéia e ensinamento às coreutas possa subjazer à 1ª parte do Partênio, mesmo que o eixo temático em que esta se alicerça seja erótico.

- *À guisa de conclusão...*

proponho esta visão do diálogo das duas partes do Partênio e a presença de Afrodite.

Se a ocasião de *performance* do Partênio, dedicada seguramente à obscura Aótis, insere-se no culto a uma divindade ligada à transição das virgens a mulheres adultas voltada ao casamento...

se o mito busca definir os tipos de casamentos adequados ao mesmo tempo em que discorre sobre os perigos da *húbris* dos homens...

se o o partênio, o canto das *parthénoi* do coro de Hagesícora, destina-se à *pólis* à qual se volta a *performance* – o que é bastante provável, anota Ingalls (2000, p. 5)...

se tal *performance* objetiva exibir à comunidade as coreutas como futuras esposas dignas de escolha, inseridas na tradição mítica do contexto espartano ao qual pertencem, conscientes do que essa tradição ensina ao homem do presente em termos de conduta ético-moral...

se visa ainda realizar uma declaração política sobre o *status quo* do presente...

se... – as inevitáveis condicionais da crítica da lírica grega arcaica que busca construir um discurso sobre ruínas poéticas –, então a 1ª parte e, nela, a presença de Afrodite enfatizando a idéia do *gámos* são coerentes e apropriadas à canção, encaminhando e conferindo mais largo sentido à 2ª parte que, sem aquela que a antecede, soaria, talvez, vazia e frívola. O mito, definitivamente, não é enfeite, nem a imagem de Afrodite no contexto da reflexão moral ao episódio mítico recontado pelo coro-narrador do Partênio é puramente casual.

4*Afrodite em Tróia:**o ciclo mítico revisitado em Estesícoro e Íbico*

Fragmentos:

Estesícoro – Frs. S 104 e S105 Dav. (*Saque de Tróia*); Fr. 223 Dav. (*Inc. carm.*).

Íbico – Fr. S 151 Dav. (“Ode a Polícrates”)

Do obscuro mito espartano sobre os Hipocoontidas passo, com os poetas da Magna Grécia, a um dos maiores e mais conhecidos ciclos míticos gregos, aquele em torno de Tróia, no qual Estesícoro e Íbico inserem a deusa Afrodite.

Nos três itens em que se subdivide este capítulo, quatro fragmentos serão estudados. Os três primeiros, de Estesícoro, concentram-se em dois momentos distintos dos acontecimentos da guerra entre gregos e troianos: a queda e o saque da célebre cidade de Príamo após a vitória dos primeiros – Frs. S 104 e S 105 Dav. do poema *Saque de Tróia* – e os eventos que estão na origem do conflito – Fr. 223 Dav., de incerta colocação no *corpus* do poeta. Nesses textos todos, o mito é o tema central que recebe um tratamento lírico-narrativo. O terceiro item é dedicado a um só e bem conhecido fragmento, a “Ode a Polícrates” (Fr. S 151 Dav.), de Íbico. Aqui, diferentemente do que se dá em Estesícoro, o mito está no centro temático, mas é a ele incorporado como elemento de apoio ao seu desenvolvimento.

Observar essas diferenças e estudar detidamente cada um dos quatro textos, na medida em que os seus variados graus de precariedade permitem, é o objetivo destas páginas; apreender a representação de Afrodite que neles circula, ainda que apenas alguns de seus contornos, a finalidade.

Tendo, pois, deixado Esparta para trás, sigamos para Tróia, o segundo ponto da geografia mitopoética que venho trilhando.

I. Estesícoro, Frs. S 104 e S 105 Dav., do Saque de Tróia: Afrodite entre ruínas

- As fontes papiráceas dos fragmentos e os problemas em torno do Saque de Tróia

Os dois fragmentos do *Saque de Tróia* abordados neste item estão preservados, tal qual a maior parte da obra que hoje temos de Estesícoro, em fontes de transmissão direta: os famosos *Papiros de Oxirrinco*. O Fr. S 104 Dav. consta do rolo *POx 2619* (fr. 16) publicado por Edgar Lobel, em *The Oxyrhynchus papyri, part XXXII* (1967).

Em sua edição do *POx 2619* (séculos II-III d.C.), Lobel (p. 34) toma os textos papiráceos – não sem sinalizar dúvida, pois coloca um ponto de interrogação ao final do subtítulo “Estesícoro, Ἰλίου πέρσις [*Saque de Tróia*]?” – como pertencentes ao bem conhecido *Saque de Tróia*. A atribuição da autoria dos fragmentos do rolo papiráceo a Estesícoro, até hoje aceita, se assenta na linguagem, nos metros e no conteúdo dos textos em geral muito precários. Antes de sua descoberta, não tínhamos nos testemunhos antigos mais do que o título do poema, uma citação com nove palavras (Fr. 200 Dav.) e algumas notícias relativas a seu tema. Infelizmente, porém, no *POx 2619*, ressalta Lobel, “nem uma única sentença ou verso é recuperável”.

Assim, embora nessa fonte tenhamos quarenta e sete fragmentos do *Saque de Tróia*, somente em cerca de doze deles há mais de uma única palavra, que é tudo o que resta em alguns – em outros, nem isso, mas apenas amontoados de letras desconexas. Como afirma Denys L. Page, em “Stesichorus” (1973, p. 48), diante de tal material, “não havia muito a fazer; foi uma grande decepção” para os helenistas que ansiavam por um material que levasse a um conhecimento maior da mélica narrativa de Estesícoro – *mélica* por causa dos metros empregados pelo poeta e pelo fato de a *performance* de sua poesia ter sido coral e/ou monódica de tipo citaródico; *narrativa* devido ao caráter epicizante de seus versos centrados inteiramente no universo mítico e proferidos por um narrador distanciados em 3ª pessoa do singular.

Em 1971, Lobel publicou outra fonte de fragmentos do *Saque de Tróia*, o *POx 2803* (século I a.C.), no volume *The Oxyrhynchus papyri, part XXXVII*. O Fr. S 105 Dav. resulta da junção de dois fragmentos provenientes de dois rolos papiráceos

distintos: o fr. 18 do *POx* 2619 e o fr. 11 do *POx* 2803. Tal junção, proposta independentemente por dois helenistas, não foi aceita por todos¹.

O quadro relativo ao rolo *POx* 2803, em que quinze fragmentos estão preservados, não se distingue muito daquele desenhado para o *POx* 2619 do ponto de vista da condição material dos textos. Mas o primeiro desses dois, que é mais antigo e foi trazido à luz mais tarde, contém um dado intrigante. No verso do rolo, no fr. 1 (coluna i), descreve Lobel (1971, pp. 3-4), estariam escritos o nome de Estesícoro, o que corroboraria para a atribuição ao poeta dos fragmentos, e o substantivo “*cavalo*”. Eis as duas linhas do fr. 1 (col. i, verso) do *POx* 2803, emendadas por Lobel (p. 4):

| | | |
|------|-------------|---|
| στη[| <i>stef</i> | emenda: <i>Stesikhórou</i> (Στησιχόρου), “ <i>de Estesícoro</i> ” |
| ιππ[| <i>ipp[</i> | emenda: <i>híppos</i> (ἵππος), “ <i>cavalo</i> ” |

Em seu comentário, Lobel afirma que a inscrição do nome de Estesícoro na primeira linha “não é inconsistente” com a provável autoria dos fragmentos, embora esta tenha por base a “evidência imperfeita do estilo” dos textos. O problema surge com a segunda linha e a emenda *híppos*, “*cavalo*”, que deve ser parte do nome do rolo *POx* 2803. A questão é a seguinte: entre os catorze títulos de poemas que dele conhecemos não há nenhum iniciado por *hipp-*. Isso não esgota o debate, uma vez que o *corpus* de Estesícoro teria, em sua compilação em Alexandria, vinte e seis livros de seus poemas ou vinte e seis poemas, dependendo da interpretação dada ao testemunho do léxico *Suda*, no verbete “Estesícoro” (Σ 1095). Mas a pergunta é: que título de um poema de Estesícoro poderia começar por *híppos*?

O assunto dos fragmentos do *POx* 2308 é Tróia; o autor, muito provavelmente Estesícoro; e nas costas do primeiro fragmento do rolo papiráceo lê-se *híppos* (“*cavalo*”), antecedido por “*de Estesícoro*”. Lobel prefere o silêncio diante do enigma que aqui se coloca, enquanto Martin L. West, ao retomar esses dados em “Further light on Stesichorus’ *Iliou persis*” (1971b, pp. 262-4), arrisca uma hipótese apoiada na seguinte argumentação: aceitas as emendas de Lobel às duas linhas anteriormente citadas, temos em *híppos*, sugere West, menção ao *híppos doureios* (ἵππος δούρειος), o “*cavalo de pau*” mencionado várias vezes nos fragmentos do *POx* 2619 do *Saque de*

¹ Fizeram a proposta: West (1971b, pp. 263-4) e Fühler (1971, pp. 265-6), este em resenha à edição do papiro por Lobel (1971). Aceitam-na, além de Davies (1991), Haslam (1974, pp. 33 e 55), Lloyd-Jones (1980, p. 21), Campbell (1991, p. 114), Aloni (1994, pp. 55 e 95, n. 38) e Kazansky (1997, pp. 40 e 44-6), em seus estudos. Rejeitam-na: Page (1973, pp. 56-7 e 65) e De Martino (1984, pp. 192-5), em sua tradução anotada. Tanto De Martino quanto Page (1974, pp. 31-2), em suas respectivas edições, separam os fragmentos papiráceos como S 105(a) e S 105(b).

*Tróia*² – o único título conhecido de Estesícoro apropriado ao conteúdo dos textos desse rolo papiráceo³. Ademais, prossegue West (p. 263), o fr. 18 do *POx* 2619 é o fr. 11 do *POx* 2803; ou seja, os dois rolos de papiro são fontes de um mesmo poema. Daí a junção desses dois fragmentos no resultante Fr. S 105 Dav..

Segundo West (p. 264), as conclusões desse quadro seriam estas: *Híppos doureios* (*Cavalo de pau*) – ou um nome a este similar – é o título dos fragmentos do rolo *POx* 2803 e pode designar um poema ou ter sido usado alternativamente a *Ilíou pérsis* (*Saque de Tróia*); tal título pode, ainda, ser uma “designação informal de parte” do *Saque de Tróia*⁴. As duas últimas opções são as mais atraentes, considera West, dadas as evidências e mesmo a ligação estreita entre o presentear do cavalo aos troianos e a destruição da cidade. Diferentemente, Page (1973, p. 64) inclina-se em direção à primeira opção; para ele, é aceitável que Estesícoro tenha “composto um *Cavalo de pau*, centrando-se naquele episódio específico da história da queda de Tróia” e que o tenha retomado depois, “contando os eventos do *Saque de Tróia* na íntegra (...), incluindo o acontecimento do cavalo de pau, numa narrativa mais abrangente”.

Não há, na verdade, evidências suficientemente sólidas para decidir entre as opções para o entendimento do fr. 1 (col. i, verso) do *POx* 2803; aquelas defendidas por West me parecem mais coerentes, mas não são verificáveis. Eis o porquê do procedimento de David A. Campbell, em *Greek lyric III* (1991, p. 31), que reporta o problema, simplesmente. Tal atitude prudente é, decerto, justificada, mas a aceitação por Malcom Davies, em *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta* (1991), da junção de fragmentos de rolos distintos para a edição do Fr. S 105 Dav. indica sua preferência pela postura de West, à qual também me alinho⁵.

1. Notas sobre o saque de Tróia e o cavalo de pau na tradição épica⁶

Pensar o *Saque de Tróia* de Estesícoro, que pode ter sido destinado a uma *performance* coral ou citaródica⁷ – os fragmentos, lacunares e exíguos, não nos ajudam

² Ao estudar o Fr. S 105 Dav., tratarei desses fragmentos em que o cavalo é mencionado.

³ Ver West (1971b, p. 264; 1982a, p. 82). O helenista, em seu segundo artigo, observa ser difícil imaginar que *Híppos* se referisse a outro cavalo que não o de pau; daí o título *Cavalo de pau*.

⁴ Felsenthal (1980, p. 53 e p. 90, n. 6) e Lloyd-Jones (1980, p. 21) vão também nesse sentido de ver o título *Cavalo de pau* como alternativo a *Saque de Tróia*.

⁵ Também segue West (1971b, pp. 264-6): Kazansky (1997, pp. 40-3).

⁶ Para um panorama completo e analítico dos eventos do ciclo mítico, incluindo o retorno dos heróis ao fim da guerra, ver Gantz (1996, vol. II, pp. 557-717 e especialmente pp. 571-6).

⁷ Ver a discussão no capítulo 2 (pp. 36-48).

a decidir –, significa pensar a épica grega após Homero. Isso não apenas para fins de contextualização da tradição perpetuada pela *Iliada* e *Odisséia*, mas para incremento do cenário de contornos opacos e fugidios pintado pelo *corpus* demasiado fragmentário do poeta magno-grego e de seu poema centrado no ciclo mítico troiano.

Aristóteles, na *Poética* (1459b)⁸, faz referência a poemas épicos hoje quase que de todo perdidos, entre eles, a *Pequena Iliada*, da qual, diz ele, extrairíamos mais de oito tragédias, uma delas intitulada *Saque de Tróia*. Em introdução à sua edição bilíngüe *Greek epic fragments* (2003, p. 3), West anota: “Em dado momento do século IV a.C. um ‘ciclo épico’ (ἐπικός κύκλος) foi formado, provavelmente em círculos peripatéticos. Tratava-se, na verdade, de uma lista de leituras, compreendendo no mínimo a épica troiana e talvez uma coleção ainda maior”⁹.

Ao magro *corpus* de fragmentos dos poemas do “ciclo épico”, acrescenta-se o conjunto de sumários em prosa elaborados por Próclo, na *Crestomatia*, e preservados nas citações desse trabalho por Fócio, patriarca de Constantinopla, na *Biblioteca* (319a 21-30)¹⁰, além de um epítome à *Biblioteca* de ‘Apolodoro’ descoberto no final do século XIX, do qual constam sumários “das narrativas relacionadas à guerra de Tróia, logo percebidos como muito próximos no vocabulário e no conteúdo” aos de Próclo, anota Davies, em *The Greek epic cycle* (2003, p. 7).

Não é certo que tenha havido uma tragédia com o saque de tróia por título, algo em princípio possível na visão aristotélica, mas outros poemas épicos em torno do ciclo troiano e desse evento específico foram compostos, tais como os cíclicos *Cantos cíprios*, *Etiópida*, *Pequena Iliada*, *Saque de Tróia*, *Retornos*¹¹. Esse grupo de poemas conhecido como o “ciclo épico” interessou os eruditos da Biblioteca de Alexandria na era helenística, ressalta Davies (p. 2): os alexandrinos “editaram um grupo de poemas épicos cuja datação relativamente arcaica, assunto e estilo já tinham levado antes à sua atribuição ao autor da *Iliada* e da *Odisséia*”; mas os alexandrinos, “(como Aristóteles antes deles), reconheceram que em muitos aspectos significativos esses poemas eram profundamente não-homéricos”.

⁸ Ver texto grego da edição de Butcher (1951, pp. 88-90) e tradução de Sousa (1966).

⁹ Ver ainda Davies (2003, p. 1).

¹⁰ Ver a edição bilíngüe de West (2003) dos fragmentos do ciclo épico para a tradução e o texto grego de testemunhos, como os sumários de Próclo, também traduzidos por Burgess (2001, pp. 177-80).

¹¹ Para a discussão das problemáticas datações e autorias dos poemas, ver Burgess (2001, pp. 7-12), West (2003, pp. 12-8) e Davies (2003, pp. 2-6). Há ainda um poema cíclico intitulado *Telegonia*, um “apanhado mal escolhido de lendas sobre o final da vida de Odisseu”, anota West (p. 18); Telégono, de cujo nome deriva o título do poema, seria o filho de Ulisses e Circe.

Observados títulos acima citados, uma idéia comum sobre os poemas cíclicos se explica: de que seriam “satélites menores” de Homero, resume Jonathan S. Burgess, em “The non-Homeric *Cypria*” (1996, p. 77); seus autores, de identidade e datação normalmente problemáticas, “são suspeitos não apenas de terem composto introduções e continuações aos poemas homéricos [quer dizer, *Iliada* e *Odisséia*], mas também de os terem usado como uma fonte a servir de base para a ampliação”, completa Burgess. Diante dessa visão, da qual decorre, inclusive, a problematização da “relação entre os poemas cíclicos e o mito grego arcaico”, Burgess (pp. 77-8) assim se coloca:

“Decerto muitos estudiosos têm se disposto a considerar ao menos uma parte do material dos poemas cíclicos como tradicional e pré-homérico. Se tanto, os estudiosos têm respeitado mais tais poemas por causa de duas tendências críticas recentes: a) o ressurgimento da neo-análise, agora praticada sob uma perspectiva oralista; e b) o foco avivado numa ‘recensão pisistrática’ [na Atenas do tirano Pisístrato, século VI a.C.] como a época da fixação dos poemas homéricos [de meados do século VIII a.C.]. A primeira tendência tem explicado bastante plausivelmente como o material dos poemas do ciclo épico pode ser pré-homérico; a segunda necessariamente questiona a suposta dominância de Homero na era arcaica. Mas o modo como os poemas cíclicos parecem ‘preencher as lacunas’ entre os dois poemas de Homero causa hesitação. Se sua própria forma implica tais poemas como uma pré-condição para sua composição, até que ponto a sombra de Homero paira sobre o conteúdo dos textos do ciclo épico?”

Eu sugeriria que os poemas cíclicos, mesmo em sua condição final fixada como textos, eram independentes no conteúdo e mesmo na forma dos poemas homéricos. É claro que, no sumário deles que possuímos, eles são feitos para preceder e suceder os poemas homéricos. Mas essa não era necessariamente a função original dos poemas perdidos¹².

Tratemos, com essa disposição mais aberta, de um dos poemas do ciclo, o *Saque de Tróia*, de Arctino de Mileto (final do século VII a.C.?)¹³, do qual restam dois fragmentos que totalizam dez versos e o sumário de Próclo¹⁴, segundo o qual seria esta a sua cena inicial: intrigados e desconfiados, os troianos se encontram às voltas com o cavalo, sem saber o que fazer com ele, enquanto a profetisa Cassandra – princesa troiana, sacerdotisa de Atena – e o adivinho Laocoonte os alertam para o perigo que o grande animal de madeira representa, pois traria com ele uma grande força armada. A despeito desses avisos, a deliberação final é a de ofertar o cavalo a Atena, ao que se

¹² Sobre o ciclo épico e sua relação com Homero, ver Lesky (1995, pp. 101-6) e Burgess (2001, pp. 132-71). E Griffin (1977, pp. 39-53), que anota: “(...) o ciclo épico era um volumoso corpo de poesia heróica arcaica, composta num momento não muito posterior [final do século VII a.C.] àquele dos grandes épicos [meados do século VIII a.C.], e no mínimo passando por poemas feitos à mesma maneira” (p. 39); mas por trás “de uma superficial similaridade, o estilo [dos poemas do ciclo] era muito diferente [do estilo dos poemas homéricos], e assim também o eram as atitudes e pretensões neles corporificadas”.

¹³ Para um comentário geral ao poema, ver Davies (2003, pp. 71-6).

¹⁴ Ver edição bilíngüe de West (2003, pp. 142-5).

sucedem os festejos pelo fim da guerra – os gregos sumiram de vista, mas, não o sabem os troianos, de modo algum partiram de Tróia¹⁵.

Num segundo episódio, temos esta cena: Apolo envia, talvez como punição, duas serpentes a Tróia que matam Laocoonte, seu sacerdote, e um de seus dois filhos, o mais velho na tradição posterior¹⁶. A contemplação desse portentoso ominoso leva Enéias a secretamente partir de Tróia rumo ao monte Ida, onde se refugia com seus homens.

O terceiro quadro nos mostra Sínon, disfarçado em Tróia, a dar o sinal para que, em meio à alta noite e ao sono que tudo aquieta, os gregos saltem do ventre do cavalo, abram os portões da cidadela aos aqueus já de volta de Tenedos, onde haviam se escondido, e desfiram o golpe fatal, fazendo enfim sucumbir a Tróia de Príamo – rei morto junto ao altar de Zeus por Neoptólemo, o filho de Aquiles – e iniciando o saque.

Eis os eventos destacados em seguida no sumário de Próclo. Numa cena, Menelau resgata Helena e a conduz aos navios após matar seu terceiro marido, Deífobo, irmão de Páris que havia morrido na batalha. Noutra, Ájax Lócrico arrasta para fora do templo de Atena a sacerdotisa Cassandra que estava ajoelhada junto aos joelhos da antiga estatueta de madeira da deusa; a violência é tamanha que a estatueta é arrancada do templo junto com a moça, provocando a ira dos aqueus que pensam em apedrejar o herói sobre o qual recairá a ira de Atena, que o destruirá quando em viagem de retorno para casa. Noutras ainda, Odisseu mata Astíanax, o bebê de Heitor e Andrômaca que, junto aos pais, protagoniza um dos passos mais trágicos e humanos da *Iliada* (VI, 369-502); Andrômaca é levada por Neoptólemo como prêmio; a princesa troiana Polixena é morta em sacrifício no túmulo de Aquiles.

Desses acontecimentos todos, volto-me a um: o cavalo de pau¹⁷, um dos motivos mais fascinantes e vivos em nosso imaginário da guerra de Tróia. No *Saque de Tróia* de Arcino, os troianos estariam em redor do animal de madeira sem saber ao certo como agir; decidindo acolher o ardil, eles permitem aos heróis gregos desferir o lance estratégico decisivo contra Tróia. Em poema cíclico talvez um pouco anterior, a *Pequena Iliada*¹⁸, Lesques (Mitilene ou Pirra, século VII a.C.?) – diz o resumo de

¹⁵ Davies (2003, p. 71) nota que o debate em torno do cavalo pode ter ocorrido fora dos muros da cidade ou já dentro deles.

¹⁶ Para os problemas de interpretação da cena, ver Davies (2003, pp. 71-2).

¹⁷ Para Andersen (1977, p. 5), trata-se de um motivo “da tradição pré-homérica da guerra de Tróia”; Faraone (1992, p. 94-5), vê o cavalo não apenas como máquina de guerra, mas uma estátua-talismã usada como ardil. Ver ainda Knight (1930, pp. 358-66; 1933, pp. 254-62) e Austin (1959, pp. 16-25).

¹⁸ Ver comentário geral de Davies (2003, pp. 60-70).

Próclo¹⁹ – teria narrado o início do trabalho de construção do cavalo executada por Epeio sob influência de Atena, e levada a cabo pelo astucioso Odisseu que, junto a Diomedes, coloca no ventre oco da máquina os guerreiros proeminentes. Os demais, seguindo o plano, fingem partir de Tróia, deixando o cavalo como presente. Os troianos, acreditando que o perigo se foi, levam-no consigo para a cidade, na qual o cavalo entra à custa de uma brecha por eles mesmos aberta na muralha da cidade. A imagem desse relaxamento das defesas é eloqüente, bem como a do início dos festejos de vitória; ambos auxiliarão a absoluta derrota de Tróia.

Na épica homérica, alguns dos episódios em torno do saque da cidade de Príamo são lembrados, especificamente na *Odisséia*, pois a *Iliada* faz “freqüentes alusões à queda de Tróia, mas jamais refere explicitamente o uso do cavalo de pau”, observa George F. Franko, em “The Trojan horse at the close of the *Iliad*” (2005/6, p. 121). Mas haveria três possíveis referências iliádicas ao animal, muito indiretas, diz o helenista. Eis a primeira. Na *Iliada* (XXIII, 689-91), Epeio, o construtor do cavalo, e Eurialo aparecem a lutar o pugilato nos jogos fúnebres em honra de Pátroclo; mas nada se diz sobre seu grande feito em Tróia, apenas sobre sua vitória sobre seu oponente. Note-se, porém, que este vai a nocaute por golpe desferido por Epeio quando Eurialo o estudava, buscando abertura para o ataque. Isso caracteriza a agilidade de raciocínio do construtor que lhe permite antecipar o passo do inimigo e usar isso a seu favor.

Posteriormente, no canto XXIV (778-9), em meio ao funeral de Heitor, Príamo se dirige aos troianos convocando-os a carregar à pira a lenha para a cremação do corpo de seu filho, sem temor de uma armadilha dos gregos. Para Franko (2005/6, p. 122), a frase pode ser uma alusão – antecipatória para o personagem, mas familiar ao ouvinte – ao cavalo que está por vir.

A terceira referência estaria, defende Franko (p. 123), no epíteto escolhido para acompanhar pela última vez o nome de Heitor – epíteto este que, ademais, é a derradeira palavra do canto final da *Iliada* (XXIV, 804): “*Deram exéquias de honra a Héctor, doma-corcéis*”²⁰. Domado pela morte que lhe veio de Aquiles e Atena, Heitor *hippódamos* perece, para grande dor de Tróia. Franko afirma que essa palavra final “deixa a audiência com o prenúncio da inabilidade dos troianos de domar, sem Heitor, o mais fatal dos cavalos” – o cavalo de pau.

¹⁹ Para esse resumo de Próclo, ver edição bilingüe de West (2003, pp. 121-5).

²⁰ “Ὡς οἱ γ’ ἀμφέρον τάφον Ἑκτορος ἵπποδάμοιο. Para a *Iliada*, cito sempre as traduções de Campos (2001; 2002) e texto grego das edições de Mazon (2002b; 2002c; 2002d).

Passemos à *Odisséia*, que também por três vezes se refere, diretamente agora, ao presente grego que carrega a ruína para Tróia. A primeira é esta: no canto IV (266-89), em que Telêmaco está hospedado no palácio de Menelau e Helena em Esparta, ouvimos do casal um relato parcial dos acontecimentos da guerra de Tróia, dos feitos de Odisseu e do cavalo de pau mencionado pelo Atrida, que recorda o papel fundamental de Ulisses para o sucesso da estratégia ardilosa dos aqueus “no interior do *cavalo de pau* (...)/, fortes Argivos, levando aos Troianos a Morte e o extermínio” (272-3)²¹.

A segunda dá-se no canto VIII (492-515), quando Odisseu fala a Demódoco, o aedo cego, em meio ao banquete que os feáceos oferecem ao herói cuja identidade, todavia, permanece oculta²². Este pede ao aedo que cante mais sobre Tróia e as penas dos aqueus, lembrando-se do (492-5; 499; 502-15):

(...) ἵππου (...),
[δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ.]
ὄν ποτ' ἐξ ἀκρόπολιν δόλω ἤγαγε Διὸς Ὀδυσσεύς,
ἀνδρῶν ἐμπλήσας οἱ Ἴλιον ἐξαλάπαξαν.
(...)
Ὡς φάθ'· ὁ δ' ἄρμυθῆς θεοῦ ἤρχεθ', ὕφαινε δ' αἰοδήμ,
(...)
(...)· τοὶ δ' ἤδη ἀγακλυτὸν ἀμφ' Ὀδυσσῆα
εἶσ' ἐν Τρώων ἀγορῇ κεκαλυμμένοι ἵππων
αὐτοὶ γάρ μιν Τρώες ἐξ ἀκρόπολιν ἐρύσαντο·
ὥς ὁ μὲν ἐστῆκε· τοὶ δ' ἀκριτὰ πόλλ' ἀγόρευον
ἡμενοὶ ἀμφ' αὐτόν· τρίχα δέ σφιαι ἦνδανε βουλή,
ἧε διαπλήξαι κοῖλον δόρου νηλεὶ χαλκῶ,
ἧ κατὰ πετράων βαλέειν ἐρύσαντας ἐπ' ἄκρης,
ἧ ἔσαν μὲν ἄγαλμα θεῶν θελκτήριον εἶναι
τῇ περ δὴ καὶ ἔπειτα τελευτήσεσθαι ἐμελλεν
αἴσα γὰρ ἦν ἀπολέσθαι, ἐπὶν πόλις ἀμφικαλύμη
δουράτων μέγαν ἵππον, ὅσ' εἶατο πάντες ἄριστοι
Ἀργείων Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες.
ἦειδεν δ' ὥς ἄστου διέπρασθον ὕϊες Ἀχαιῶν
ἵπποθεν ἐσχόμενοι, κοῖλον λόχου ἀπρολιπόντες (...)

“(...) *cavalo de pau* (...),
que por Epeio foi feito com a ajuda de Pallas Atena,
esse, que o divo Odisseu com astúcia pôs dentro de Tróia,
cheio de heróis destemidos, que os muros sagrados saquearam”.
(...)
Disse. O cantor, por um deus inspirado, dá logo começo,
(...)
no tempo em que muitos se achavam na praça de Tróia
junto do famoso Odisseu, e escondidos no bojo
desse cavalo, que os próprios Troianos à acrópole tiram.
Ei-lo na praça; a redor se cruzavam diversas propostas
desencontradas. Mas três agradaram, por fim, no conselho:
ou desfazer o cavalo madeiro com bronze impiedoso,
ou conduzi-lo para o alto da rocha e no abismo atirá-lo,
ou, qual imagem propícia, esperar que os divinos placasse,
tal como logo depois decidiram que assim fosse feito,
pois o Destino assentara que fosse assolada a cidade,
quando abrigasse o possante cavalo, que tinha no bojo
fortes Argivos, que a morte e o extermínio aos Troianos lexaram.
Diz, a seguir, como a saca a cidade os Aqueus logo põem,
quando saíram da cava emboscada do bojo do monstro; (...)”

Eis aqui detalhes importantes dos relatos em torno do cavalo: Epeio o construiu enorme em madeira com a ajuda de Atena²³; Odisseu, astutamente, pôs no covo – repete-se o adjetivo *koilon* (507 e 515) – ventre do animal numerosos guerreiros aqueus,

²¹ ἵππων ἐν ξεστῶ, [...] ἄριστοι/ Ἀργείων Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες. Para a *Odisséia*, cito sempre a tradução de Nunes (1962) e o texto grego das edições de Bérard (2002a; 2002b; 2002c). No caso do v. 273, Bérard (2002a) o considera uma interpolação tardia.

²² Hainsworth (1990, p. 378, in Heubeck et alii) observa que “é uma agradável ironia que Odisseu seja ele mesmo o herói da canção” que ele pede que Demódoco cante: “Ele deseja ouvir sobre sua grande façanha”.

²³ Em seu comentário aos versos 492-3 do canto VIII da *Odisséia*, Hainsworth (1990, p. 379, in Heubeck et alii) lembra que o cavalo era muito representado na iconografia grega – esculturas, vasos, relevos traziam a imagem do animal. Para esse tema, ver artigo de Sparkes (1971, pp. 54-70), que ressalta que a primeira representação do cavalo de pau, “precariamente preservada”, encontra-se “numa fibula da Beócia que data de c. 700 a.C.” (p. 55), sendo, portanto, posterior à data estimada (c. 750 a.C.) de composição dos poemas homéricos. As fibulas nessa época, observa o helenista, eram largas fivelas de prender vestidos em forma de meia-lua ou retangular e normalmente decoradas com motivos míticos.

os melhores. Os troianos foram atraídos em direção ao presente; intrigados, acabam por conduzi-lo à sua cidade. E, então, viabiliza-se o fim de Tróia, pois no bojo equino “*fortes Argivos*” havia, os quais “*a morte e o extermínio aos Troianos levaram*” – dizem os versos 512-3, que repetem os versos 272-3 do canto IV. O aspecto doloso do uso dessa máquina de guerra, o cavalo, é frisado o tempo todo nos versos citados; e no último que menciona o cavalo, este é a “*cava emboscada*” (*koilon lókhon*).

Por fim, a terceira e última referência ao cavalo dá-se no canto XI (523-32), em meio ao diálogo travado no Hades entre Aquiles e Odisseu, no qual o primeiro recorda o evento em que, junto a outros bravos, escondeu-se dentro do cavalo de Epeio (523-4) – um “*esconderijo seguro*” (525).

Qual o tamanho do cavalo? No canto VIII da *Odisséia*, ele é caracterizado pelo adjetivo *mégas* (512), “grande” – na tradução citada, “*possante*”. Nada sabemos de específico sobre suas medidas, mas um escólio tardio à *Eneida* de Virgílio (século I a.C.) – em cujo verso 15 do canto II lê-se “*cavalo alto como uma montanha*” –, afirma que no *Saque de Tróia* de Arctino o cavalo teria dimensões enormes e mobilidade de rabo e de joelhos. Sérvio (século IV d.C.), outro comentador da mesma passagem da *Eneida*, observa que também os olhos do cavalo se moviam²⁴.

O tamanho incerto do cavalo pode variar na imaginação poética, tal qual a quantidade de guerreiros em seu bojo oco. Os números foram, ao longo dos tempos, de estimativas conservadoras a outras mais audaciosas; o poema de Arctino e a épica homérica nada dizem a esse respeito, mas Estesícoro, no *Saque de Tróia*, fala em cem guerreiros; Lesques, na *Pequena Ilíada*, em treze²⁵; Virgílio, na *Eneida* (II, 261), em nove; o poeta épico Trifiodoro (séculos III-IV d.C.), no *Saque de Tróia* (v. 150), em vinte e três²⁶. Como se vê, as dimensões do cavalo e o número de heróis nele ocultos são desconhecidos, mas a eficácia do artil é amplamente afirmada.

2. Notas sobre o Saque de Tróia de Estesícoro e a Tabula Iliaca Capitolina

Em seu *Saque de Tróia*, Estesícoro trabalha vários dos eventos apontados na síntese de Próclo para o poema homônimo de Arctino, inclusive o episódio do cavalo de

²⁴ Tradução da *Eneida*: Nunes (1971). Para Sérvio, ver Fr. 1 do *Saque de Tróia* de Arctino, edição West (2003).

²⁵ Ver Fr. 12 da edição bilíngüe de West (2003).

²⁶ Para a questão numérica, ver Austin (1959, p. 18). Knight (1932, pp. 178-89) comenta o texto de Trifiodoro e ainda o épico *Saque de Tróia* de Quinto de Esmirna (século IV a.C.). Observo que Barron (1969, p. 146, n. 43) discute sobre a datação de Trifiodoro, “menos certa do que se assume. Tem-se argumentado que ele pertenceria a meados do século II d.C. (...)”, mas essa possibilidade está longe de ser comprovada.

pau, ao qual voltarei quando do estudo do Fr. S 105 Dav., um pouco à frente. Se passarmos pelo que restou da composição estesticoréia na edição atualizada de Davies (1991), veremos cerca de quarenta e quatro fragmentos preservados em duas fontes principais, os *PsOx* 2619 e 2803. Entre esses textos bastante precários, dois são mais legíveis, os Frs. S 88 e S 89, cuja fonte é o primeiro dos dois rolos papiráceos²⁷:

Fr. S 88 Dav. (fr. 1, col. i, vv. 6-11 e 15-22)

| | | |
|--------------------|----------------------------|---|
| | ἴντι βίαι τε καὶ αἰχμᾶι | <i>]... na força e também na espada</i> |
| | ἴπειποῖότες· ἀλλ' ἄγε δη | <i>](eles) confiando; mas vem ...</i> |
| | ἴ | <i>]...?</i> |
| | ἴονες ἀγκυλοτόξοι | <i>]... arcs curvos</i> |
| 10 | ἴ | <i>]...?</i> |
| | ἴ.c διάσταν· | <i>]... se apartaram;</i> |
| [versos ilegíveis] | | |
| 15 | ἴ Ἀχαιῶν [] | <i>] dos aqueus []</i> |
| | ἴ τέλος εὐρύο[πα] | <i>] o fim o de ampla vis[ta (Zeus?)]</i> |
| | ἴναις | <i>]...?</i> |
| | ἴπολέμου [τε]λεντά[] | <i>da guerra o [fi]nal[]</i> |
| | ἴ.ν πυκιν[άς] τε φρένας | <i>]... e m[en]te astu[ta]</i> |
| 20 | ἴ | <i>]...?</i> |
| | ἴ ῥηξήνορα | <i>] exterminador</i> |
| | ἴωτροννε μέγαν φρα[σί]ν ἐν | <i>exc[itou] o grande (...?) na m[en]te</i> |

(fr. 1, col. ii, vv. 6-12 e 15-21)

| | | |
|----|--|--|
| | πρὸς ναὸν ἐς ἀκρόπολιν ψεύδοντες [| <i>"se apressando ao templo na ac[róp]o[l]e [</i> |
| | Τρῶες πολέες τ' ἐπίκ[ου]ροι | <i>vós, troianos, e muitos al[ia]dos, vinde, e</i> |
| | ἴλθετε μηδὲ λόγοις π[ε]ιθώμεθ' ὅπως π[ε] | <i>[e] não sejamos [p]ersuadidos com fal[as] para que [</i> |
| | τονδεκα[.....].νι[...] | <i>... (?)</i> |
| 10 | ἴ ἄγρον ἄ[γα]λμα [..]. αὐτεῖ κατα- | <i>sacra e[stát]ua ...? a ela ultra-</i> |
| | ἴ[σ]χ[ύ]νωμεν ἄ[ε]ικεῖ[ω]ς | <i>[ja]nd[o i]ndigna[m]ente</i> |
| | ἴ[...].νιν δε[.....]. ἄζώμεθ' ἄνα[σ]τα | <i>[...] ...? ... tenhamos o respeito da senh[ora] (Atena?)</i> |

[versos ilegíveis]

| | | |
|----|---------------------------|----------------------------------|
| 15 | ἴ[ὡς] φά[τ]ο το[.] [] | <i>[Assim] fa[]ou ...?[</i> |
| | ἴφράζοντο[.] [] | <i>co[n]sideravam ...?[</i> |
| | ἴἴπ[ι]ον με[.] [] | <i>cav[a]lo ...?[</i> |
| | ἴ[...].ν[...][φ]υλλοφ[ορ- | <i>]...? ...[</i> |
| | ἴπυκιν[ά]ς πτερ[ύ]γεσσι | <i>com cerra[d]as a[sas]</i> |
| 20 | ἴκίρκον τανυσίπ[τερον] | <i>o falcão de longa[s] asas</i> |
| | ἴ[ψᾶ]ρες ἀνέκραγον[] | <i>[es]torninhos crocitaram</i> |

Fr. S 89 Dav., vv. 5-12

| | | |
|--|---------------------------------------|---|
| | νῦν δ' α.εν [χα]λεπῶς παρὰ καλλιρούου | <i>mas agora ... [du]ramente jun[]to aos remoinho[s]</i> |
| | ἴδινα[] Cιμόεντος ἀνήρ [] | <i>do Simoento [de belo fluir] o homem [</i> |
| | ἴθεῖς ἴ[ό]τατι δαεῖς σεμν[ά]ς Ἀθάνας | <i>e[]n[sinado], por vontade da [d]eusa augus[ta] Atena,</i> |
| | ἴμέ[τ]ρα τε καὶ σοφίαν του[] | <i>quanto aos me[]tros] e a habilidade ...[</i> |
| | ἴ[]ος ἀντὶ μάχα[]ς | <i>]... em vez da lut[]a</i> |

²⁷ Traduções minhas.

καὶ φυ[λόπ]ιδος κλέφ[τ]ι.
 εὐρυ[χόρ]ου Τροάδας ἀλώσι[μ]ον ἄμαρ
 ἵν' ἔθηκεν

e/ da glóri[a] da ba[st]al]ha .../
 da ampla ter[r]a de Tró<í>a da capt[ur]a o dia
]... fixou (Epeio?)

No fr. 1 (col. ii) do Fr. S 88 Dav., a narrativa se mistura ao diálogo, aos discursos, algo que também parece ocorrer nos Frs. S 88 e S 104 Dav., este a ser estudado ainda neste capítulo²⁸. Os outros elementos de destaque nos fragmentos reproduzidos marcam eventos ligados à destruição de Tróia, inevitável após a derrota dos troianos pelos aqueus, obtida não por um ataque marcial, mas por um lance astucioso concretizado pelas mãos de Epeio, seu construtor, de Odisseu, seu condutor, e apoiado por Atena: o cavalo de pau²⁹.

Os motivos da emboscada, da beleza de Helena e do saque são recorrentes nos demais fragmentos do *Saque de Tróia* de Estesícoro. Nos testemunhos antigos sobre esse poema, colhemos ainda umas poucas informações específicas, como a que nos fornece Eustácio, bispo da Tessalônica (século XII d.C.), cujo comentário a um passo já visto da *Odisséia* (XI, 522) constitui o Fr. 199 Dav. de Estesícoro, pois nele o bispo informa que esse poeta colocou dentro do cavalo de pau cem heróis – número bastante alto –, enquanto outros poetas – que ele não identifica – falam em doze homens.

Estesícoro pode ainda ter tratado de Enéias³⁰, o guerreiro troiano filho do mortal Anquises e de Afrodite, que bem conhecemos da *Iliada*, do *Hino homérico V* à deusa e da *Eneida* de Virgílio. Segundo o *Saque de Tróia* de Arctino, Enéias se salva da destruição da cidade refugiando-se no monte Ida, após ver a cena agourenta da morte de Laocoonte e de um de seus filhos pelas serpentes enviadas por Apolo.

Note-se que, na *Iliada*, Enéias é duas vezes salvo da morte pelos deuses: primeiro por sua mãe, deusa favorável aos troianos, quando do ataque de Diomedes a seu filho (V, 432-539); depois por Posêidon, deus aliado aos gregos, quando Aquiles ataca Enéias (XX, 159-352), sobre quem declara que o herói “sobre os Tróicos (...) reinará / e os seus filhos e os filhos nascituros deles” (307-8)³¹. Diante dessa fala, Timothy Gantz, em *Early Greek myth* (1996, vol. II, p. 714), observa:

“Não está claro que troianos exatamente Posêidon imagina que haverá para serem governados, nem a lógica é de todo correta se Enéias já tem um filho (mas talvez não o tenha: nenhum é

²⁸ Para Bornmann (1978, p. 146), o discurso preservado no Fr. S 88 Dav. é a “conclusão de um discurso que faz advertência quanto ao acolhimento do cavalo de madeira na cidadela e desafia a destruir a estátua enviada pelos deuses”. Aloni (1994, pp. 94-5) lembra que muitos tomam o Fr. S 89 Dav. como um discurso proferido por Cassandra em que está a “revelação do engano do cavalo e a previsão da queda de Tróia”.

²⁹ Ver Kazansky (1997, p. 36). Atena e Epeio se destacam no Fr. S 89 Dav..

³⁰ Ver Lloyd-Jones (1980, pp. 26-7), entre outros estudiosos.

³¹ Τρώεσσι ἀνάξει/καὶ παίδων παῖδες, τοί κεν μετόπισθε. Ver Smith (1981, pp. 17-58), Edwards (2000, pp. 325-7).

jamais mencionado em Homero; Ascânio é o nome de um aliado frígio de Tróia [e não do filho de Enéias]). De qualquer modo, as palavras do deus são tomadas mais naturalmente como significando que a linhagem de Enéias florescerá num novo assentamento em Tróia ou em algum outro local vizinho. Afrodite, no *Hino homérico V*, também prediz a Anquises que Enéias e seus filhos reinarão sobre os troianos, mas ela não nos dá mais detalhes (vv. 196-7)”.

Se esse herói figurou no poema lírico-narrativo de Estesícoro, algo que não podemos comprovar nos fragmentos do *Saque de Tróia* do poeta magno-grego, o que terá feito? O que terá lhe acontecido? Terá ele perecido junto a Tróia? Ou sobrevivido?

Para discorrermos sobre a possibilidade de que Estesícoro tenha inserido Enéias em seu poema, precisamos sair das letras e ir àquela que é, declara Michael J. Anderson, em *The fall of Troy in early Greek poetry and art* (1997, p. 1), “uma das mais abrangentes representações visuais do *Saque de Tróia*”: a representação encontrada numa “pequena placa em baixo-relevo hoje no Museu Capitolino, que pertence a um grupo de [cerca de vinte] placas similares coletivamente conhecidas como as *Tabulae Iliacae*”, ou as *Tábuas troianas*, obras executadas por Teodoro (séculos I a.C.-I d.C.), que se identifica numa inscrição em uma das tábuas, mas permanece obscuro³².

A pequena placa de calcita, de um branco marmóreo, descreve Anna Sadurska, em *Les Tables Iliques* (1964, p. 24), recebe o nome do museu italiano que a guarda: *Tabula Iliaca Capitolina (TIC)*³³. Ela foi recuperada por caçadores em 1683, a vinte quilômetros de Roma, nas ruínas da Via Ápia. Sua datação é problemática, como o é a das demais *Tábuas troianas*, ressalta Sadurska (1964, p. 37), que para a *TIC* argumenta a favor do “último quarto do século I a.C., muito provavelmente”.

Tratemos das imagens nela desenhadas. Nos frisos superiores e lateral direita – perdemos a esquerda –, vemos cenas cuja fonte é a *Iliada*, define a inscrição (Ἰλιάς κατὰ Ὅμηρον); na seção inferior, cenas baseadas na *Etiópida*, de Arctino (Αἰθιοπὶς κατὰ Ἀρκτῖνον τὸν Μιλήσιον), e na *Pequena Iliada*, de Lesques (Ἰλιάς ἢ μικρὰ λεγομένη κατὰ Λέσ-

³² Para a discussão de quais seriam os propósitos dessa obra, ver Horsfall (1979, p. 31); as teorias vão de oferendas votivas a painéis didáticos para escolas ou decoração das salas de jantar das casas de famílias prósperas ou de bibliotecas, entre outras. Sobre Teodoro, Scafoglio (2005, p. 113, n. 4) lembra o debate em que ora ele é tomado como um gramático que teria feito “resumos do ciclo épico”, ora como o escultor, opção bem mais provável e aceita pela maioria dos estudiosos, como Sadurska (1964, p. 10), Horsfall (1979, p. 27) e o próprio Scafoglio. Para uma apresentação geral das *Tabula Iliacae* de seu artista e de seus principais problemas (cronologia, gênese, destinação, descendência artística), ver Sadurska (pp. 7-20).

³³ Suas dimensões são estas: altura de 25 cm; largura de 28 cm; espessura 1,50 cm; a largura original deve ter sido de 40 cm. Ver mais detalhes da descrição em Sadurska (1964, pp. 24-8). A denominação *Tabula Iliaca* foi usada por Lorenz Berger em 1699 pela primeira vez, a propósito da *TIC*.

χην Πυρραῖον). Nas bordas inferiores, as imagens estão precedidas pela palavra *Tróico* (Τρωικός) que indica, possivelmente, o “ciclo épico troiano” ao qual a *Etiópida* e a *Pequena Ilíada* se ligam, anota Sadurska (1964, p. 32).

O painel central da *TIC* se divide em sete regiões nas quais estão representadas cenas da queda de Tróia. Abaixo de uma delas, em que se retrata a partida de Enéias, lê-se claramente, sem qualquer necessidade de emenda ao texto grego, a inscrição³⁴

| | | |
|-----------------|-------------------------|---------------------------------|
| ΙΛΙΟΥ | <i>Iliou</i> | <i>de Tróia (ou de Ílion)</i> |
| ΠΕΡΣΙΣ | <i>pérsis</i> | <i>Saque</i> |
| ΚΑΤΑ ΣΤΗΣΙΧΟΡΟΝ | <i>katà Stēsikhoron</i> | <i>de acordo com Estesícoro</i> |

Anderson (1997, p. 1, n. 2) observa que essa declaração (“*Saque de Tróia, de acordo com Estesícoro*”) é notável, mas que “o verdadeiro grau de parentesco entre o poema e a placa (...) pode ser apenas superficial. A placa parece menos uma ilustração específica do poema de Estesícoro do que uma coleção de cenas tradicionais do *Ilioupersis* como recontado em várias fontes”. Como se vê, a inscrição constitui um problema para nós, sobretudo porque, uma vez que não temos senão fragmentos do *Saque de Tróia* de Estesícoro, não há como avaliar com segurança o “grau de parentesco”, na expressão de Anderson, entre a representação iconográfica de Teodoro e os versos do poeta magno-grego³⁵. E esse problema merece uma pausa para consideração, embora não seja central para a leitura dos dois textos do *Saque de Tróia* de Estesícoro a serem analisados neste capítulo, pois pode nos ajudar a formar uma idéia mais nítida do poema de Estesícoro.

As imagens do centro da *TIC* mostram, segundo a síntese de Anderson (1997, p. 1)³⁶, estes recortes: o santuário de Atena; o “*cavalo de pau*” – referido textualmente na inscrição *dourēos hippos*; o encontro entre Ajax Lócio e Cassandra; o palácio real troiano; Príamo diante do altar de Zeus e em posição de suplicante; o ataque de Neoptólemo, filho de Aquiles, ao velho rei; Menelau, perto do palácio, e seu encontro com Helena junto ao templo de Afrodite; as grandes Portas Céias da cidade e, passando por elas, Enéias com seu filho Ascânio e seu pai Anquises, escapando da destruição; o funeral de Heitor e as mulheres a seu redor; o túmulo de Aquiles, no qual Neoptólemo

³⁴ Para essa descrição, ver Sadurska (1964, pp. 29-35) e Scafoglio (2005, pp. 113-4).

³⁵ O mesmo pode ser dito sobre a relação das cenas da *TIC* com os fragmentários poemas de Arctino e Lesques, dados pelo artista como base das representações. Já no caso da *Ilíada*, as cenas nela baseadas, segundo a inscrição na *TIC*, lhes são, de fato, muito próximas. Ver Farrell (2006, p. 260).

³⁶ Ver também a descrição de Scafoglio (2005, p. 115).

sacrifica a virgem troiana Polixena, filha de Príamo e Hécuba; e, por fim, o embarque de Enéias com os troianos para o Oeste³⁷.

Sobre a imagem do cavalo, vale notar alguns detalhes do desenho: o animal está colocado a céu aberto, entre pilastras, e tendo atrás de si um templo; assentado numa prancha que decerto era provida de rodas, o cavalo de madeira tem uma de suas partes aberta com a ajuda de uma longa vara empunhada por um homem, permitindo a saída de um guerreiro de dentro da máquina. Ressalte-se, ainda, que o “*cavalo de pau*” reaparece numa imagem do friso inferior da *Tábua*, cujas fontes são a *Etiópida* e a *Pequena Ilíada*; e sob essa nova imagem lê-se a mesma expressão do painel central (*dourēos hippos*), mas nessa cena vemos o cavalo em movimento, arrastado para a cidade pelos próprios troianos³⁸.

O saque de Tróia é geometricamente o grande eixo da maior parte das imagens da *TIC*; o artista, ressalta Anderson (1997, p. 1), deve ter se apoiado em todas as narrativas conhecidas do evento. Hesitante diante da inscrição *Illou pérsis katà Stēsikhoron*, Anderson acaba por dispensá-la com excessiva rapidez, sem dúvida pela falta de motivação gerada pela precariedade dos fragmentos de Estesícoro. Esse ceticismo quanto à inscrição da *TIC* não é novo; antes, é comum entre muitos estudiosos, embora venha sendo sempre um pouco contrabalanceado pela sua aceitação, ainda que com certa reserva, por parte de outros tantos.

No início do século XX, por exemplo, Umberto Mancuso, em *La lirica classica greca in Sicilia e nella Magna Grecia* (1912, p. 176) – antes das descobertas papiráceas que resgataram Estesícoro e o *Saque de Tróia* na segunda metade daquele século –, toma a inscrição como clara indicação de que seu artista se baseou nesse poema. Nele estaria, portanto, “a primeira pista segura do mito italiano” (pp. 185-6) da chegada de Enéias na Itália – tema da *Eneida* de Virgílio, um pouco posterior à *TIC*, contemporânea ou anterior às demais *Tábuas troianas* feitas sob o império de Augusto.

Em situação semelhante à de Mancuso do ponto de vista do *corpus* disponível da obra de Estesícoro, Cecil M. Bowra, em *Greek lyric poetry* (1961, p. 106), mostra-se bem mais reticente quanto à veracidade da inscrição *Illou pérsis katà Stēsikhoron* da *TIC*. Pensando nas cenas nela representadas, o helenista reconhece que uma coincidência seria a imagem do cavalo de pau que, segundo as fontes de transmissão indireta do poema, dele constava. E Bowra afirma:

³⁷ Para uma discussão da interpretação dessas imagens da *TIC*: Sadurska (1964, pp. 32-5).

³⁸ Para ambas as imagens do cavalo, ver Sparkes (1971, pp. 63-6).

“(…) de um artista que seguiu Homero com um grau razoável de precisão se poderia esperar igual fidelidade a Estesícoro. Mas a despeito desses argumentos, podemos duvidar se o escultor acertou ao atribuir todos os episódios [retratados no centro do painel] ao *Ἰλίου πέρσις* [*Iliou pèrsis*, *Saque de Tróia*] de Estesícoro, e suspeitamos que ele tenha atribuído a esse poema episódios ocorridos na *Pequena Iliada* de Lesques, no *Saque de Tróia* de Arctino, e até na *Eneida*, de Virgílio. (...) A *Tabula* não pode ser tomada como prova de que Estesícoro tenha dado início à carreira de Enéias como imigrante na Itália”.

Setenta anos após a publicação do estudo de Mancuso, vinte anos após a edição revisada do livro de Bowra, Paola Lerza, em “Osservazioni e congetture alla *Gerioneide* e alla *Ilioupersis* di Stesicoro” (1981, p. 109, n. 11), desconfiando da atribuição a Estesícoro da fonte das cenas centrais da *TIC*, afirma que, tendo em vista o desconhecimento do *Saque de Tróia* desse poeta, não é de grande ajuda a inscrição do nome de Estesícoro, pois a “ilustração dos eventos em torno de Tróia”, notadamente do saque da cidade, “deve ter se inspirado em outras fontes”. Essa cautelosa desconfiança com relação à inscrição de Teodoro se justifica plenamente; e como bem observa Sadurska, em “Deux notes sur une inscription de la *Tabula Capitolina*” (1963, p. 35), tal inscrição seria um bom suporte à reconstrução do poema de Estesícoro, “se tivéssemos certeza de que o escultor verdadeiramente a executou a partir dele”.

De acordo com Sadurska (pp. 35-6), a desconfiança que permeia o olhar de muitos no que diz respeito à correspondência entre as imagens da *TIC* e os versos de Estesícoro leva os estudiosos a pensarem em outras fontes. Uma das mais cotadas para substituir o *Saque de Tróia* no poeta magno-grego, a despeito da inscrição, é a *Eneida*, de Virgílio. Mas Sadurska não acredita nessa hipótese porque, apoiada em evidências arqueológicas e no estilo da pintura, julga as datações da obra iconográfica e da literária muito próximas, sendo a primeira um pouco anterior à segunda, o que inviabiliza a influência desta sobre aquela. Para ambas, haveria necessariamente outras fontes; para Sadurska (p. 36), “houve um poema grego que descrevia a partida de Enéias” de Tróia. Este não era o *Saque de Tróia* de Arctino, pois nele somente se fala da ida de Enéias ao monte Ida pouco antes da queda da cidade. Assim, conclui Sadurska, “é difícil rejeitar o testemunho da *TIC* em favor de Estesícoro” e de seu *Saque de Tróia*³⁹.

Um pouco mais cético, G. Karl Galinsky, em *Aeneas, Sicily, and Rome* (1969, pp. 107-8), discorre sobre o problema da relação de Estesícoro com a *TIC* dizendo isto:

“(..) por que um artista obscuro [como o da *TIC*] deveria reivindicar o *Saque de Tróia* de Estesícoro como fonte para seu trabalho sem ter de fato nenhuma base para tanto?

³⁹ Ver da estudiosa o estudo completo das *Tábuas* (1964, pp. 33-4), em que enfatiza essas posições. Sobre Enéias em Estesícoro e o painel da *TIC*, ver Galinsky (1969, pp. 106-13).

Se reconhecemos o testemunho da *Tabula Iliaca* como válido, tudo o que isso significa é que no século VI a.C. alguém na Sicília sabia que Enéias havia deixado a Tróade e navegado para o Ocidente”.

Como se vê, a despeito dos trabalhos, notadamente de Sadurska, receptivos à possível veracidade da inscrição da *TIC*, permaneceu e permanece forte a tendência da suspeição à qual se alinha Nicholas Horsfall, em “*Stesichorus at Bovillae?*” (1979), com argumentação enfática contra tal veracidade. Logo no início do estudo da inscrição, Horsfall (p. 38) indaga: “Devemos acreditar na alegação de Teodoro de que está seguindo Estesícoro?”; um pouco adiante, ele arremata: “Deve-se enfatizar, em primeiro lugar, que nos pontos em que uma comparação é possível entre a *Tabula* e os fragmentos [do poema de Estesícoro], ela em nada ajuda a aumentar a credibilidade de Teodoro”. Ademais, completa Horsfall ao final de sua análise das evidências, a marcada presença de Enéias na *TIC* não seria decorrente do *Saque de Tróia* de Estesícoro, mas dos tempos imperiais em que viviam Teodoro e Virgílio, e em que Enéias passa a ser especialmente valorizado como o elo entre a célebre Tróia e a grandiosa Roma.

A conclusão do helenista é esta: a inscrição da *TIC* merece apenas “o mais profundo ceticismo” (p. 43)⁴⁰, pois tanto nesta quanto nas demais *Tábuas troianas* a base deve ter sido não um poema específico, uma vez que as correspondências entre as imagens e os versos conhecidos são sempre problemáticas, mas um possível livro de ilustrações do ciclo troiano, sugere Horsfall (p. 47), no qual não necessariamente haveria uma narrativa literária.

Mais recentemente, Giampiero Scafoglio, em “Virgílio e Stesicoro” (2005), revisita o problema da *TIC* e da inscrição central (“*Saque de Tróia, de acordo com Estesícoro*”). Sobre a tabula, o estudioso afirma tratar-se muito provavelmente de uma obra que não é original de Teodoro, mas “a cópia romana de uma obra grega, pictórica ou escultural, clássica ou helenística” (p. 113)⁴¹, visão já antes defendida por Sadurska (1964, pp. 19-20). Quanto à inscrição especificamente, Scafoglio (p. 114) lembra que esta gerou controvérsias e descrédito no que se refere à relação direta entre o *Saque de Tróia* de Estesícoro e o painel central da *TIC*; “pensou-se em algum outro modelo, como o *Ilioupersis* do poeta cíclico Arctino ou um ditirambo de Íbico; mas se desconfia

⁴⁰ Para chegar a essa conclusão e desferir seu ataque à inscrição que atribui a Estesícoro o suporte das imagens da *TIC*, Horsfall (1979, pp. 38-43) concentra-se nas cenas do reencontro de Menelau e Helena, e de Enéias. Ver a crítica em Kazansky (1997, pp. 55-60) e Scafoglio (2005, pp. 115-25).

⁴¹ Scafoglio anota: “O confronto desse baixo-relevo com três afrescos homéricos de Pompéia faz pensar num modelo comum (...)” (p. 113, n. 2). Sadurska (1964, p. 34) já observava que tal modelo seria um “protótipo helenístico, sem dúvida, talvez igualmente em forma de afrescos monumentais” baseado, por sua num modelo grego ainda mais antigo, “muito provavelmente pictórico”.

especialmente da influência da *Eneida*, com a qual a *Tabula* apresenta coincidências particulares, seguramente não casuais”. Assim, seu objetivo é reavaliar “o papel de Estesícoro e eventualmente de Virgílio no desenho do baixo-relevo”. Destaco alguns pontos desse movimento.

Questionando Horsfall (1979, p. 43), segundo o qual não haveria razão para que Teodoro citasse “o mais obscuro Estesícoro no lugar do convencional Arctino como autor de um *Iliou Persis*”, Scafoglio (2005, p. 116, n. 11) bem indaga:

“Mas por que Estesícoro seria em algum momento ‘mais obscuro’ do que Arctino que é mais velho em ao menos um século e pouco conhecido já no período grego clássico? Por que o escultor do baixo-relevo, que menciona pontualmente os poetas tomados como modelo, incluindo Lesques [outro poeta cíclico, como Arctino], não incluiria o nome de Arctino senão para a *Etiópida* [citada com tal atribuição de autoria na inscrição]?”⁴²

E, adiante, Scafoglio (pp. 116-7) afirma:

“O nome de Estesícoro é referido explicitamente no baixo-relevo: esse é o primeiro, válido motivo para pensar o painel central como ligado ao seu poema [*Saque de Tróia*] (...) e não a outros modelos, como Arctino e Íbico, talvez desconhecidos do artista. A inscrição indicando a fonte poética deve ser considerada confiável, na falta de prova contrária: a sua credibilidade não requer uma demonstração (...) Por outro lado, a dependência da *Tabula* com o *Iliupersis* de Estesícoro (como de outras obras elencadas nas inscrições) não dever ser tomada como totalizante, mas ‘intermitente’ e não alheia às variações”.

Dito isso, o helenista (p. 117) analisa a possível influência da *Eneida* na *TIC*, sem dar à questão da datação o peso decisivo que Sadurska (1963, p. 36) lhe confere. Para tanto, elege quatro “pontos controversos” a serem considerados:

1. O papel de Enéias é “central no desenho do baixo-relevo”, diz Scafoglio (p. 117), e na *Eneida*; por que o seria em Estesícoro, cinco séculos antes?
2. A presença, segundo a interpretação do desenho, de “um recipiente cilíndrico” que seria o “sacrário dos Pênates”, anota Scafoglio, que Enéias leva à Itália – estes espíritos latinos de proteção ao lar e, por extensão, ao Estado; são muito presentes na *Eneida*.
3. A presença junto a Enéias de Miseno, “personagem de tipo etiológico” (p. 119) da *Eneida* (VI, 156-235), observa Scafoglio.
4. Na inscrição da *TIC* que explica a partida de Enéias, lê-se *Ainéas sùn toĩs idíois apaí[r]ōn eis tēn Esperían* (Αινέας σὺν τοῖς ἰδίοις ἀπαί[ρ]ων εἰς τὴν Ἑσπερίαν, “Enéias, com os que lhe eram próximos, navegando rumo à *Hespéria*”). O termo grego destacado não é, porém, ressalta Scafoglio, “atestado no grego arcaico ou clássico” com o significado de “Ocidente/Itália”, o qual teria sido introduzido pelos poetas latinos Ênio (séculos III-II a.C.) e Virgílio.

⁴² Lloyd-Jones (1980, p. 25) também critica Horsfall por supervalorizar “uma quantidade de discrepâncias de reduzida importância, as quais se explicam facilmente se se considera o quanto seria difícil reproduzir de maneira particularmente acurada uma narração inscrita numa obra de arte de porte muito limitado”.

A tese da influência da *Eneida*, que seria favorecida por esses pontos, mostra-se, todavia, problemática, declara Scafoglio (2005, p. 119) devido a

“uma primeira e grave violência, pela própria natureza da escultura que é uma cópia romana de uma obra grega clássica ou helenística, bem anterior à *Eneida*: é de todo improvável que um simples artesão, habituado ao trabalho mimético, e não criativo, complicasse extremamente sua própria tarefa desviando-se, de tanto em tanto, do modelo figurativo e repetindo diretamente os textos poéticos, contaminando Estesícoro com Virgílio. Esta seria uma boa razão (...) para agir com prudência, senão para excluir, prejudicialmente, a influência da *Eneida* na *Tabula*”.

Para não realizar tal tipo de exclusão, Scafoglio (pp. 119-23) passa ao exame detido dos quatro pontos polêmicos, ao final do qual conclui que na *TIC*

“não se encontram cenas necessariamente derivadas da *Eneida* ou mesmo impossíveis de serem encontradas em uma fonte poética pré-clássica, como a *Iliupersis* de Estesícoro. Não subsiste uma razão concreta para não acreditar na inscrição que faz remontar a essa obra a temática da representação escultural” (p. 123).

Essa posição praticamente coincide com a de Nikolai N. Kazansky, em *Principles of the reconstruction of a fragmentary text* (1997, p. 60), para quem todas as cenas do painel central da *TIC* podem, conforme declara a inscrição que as acompanha, estar narradas no *Saque de Tróia* de Estesícoro (p. 84)⁴³. Com base nessa visão e nas imagens da *Tabula*, Kazansky busca reconstruir o poema, propondo uma ordem para os seus fragmentos (pp. 89-102).

Volto uma última vez a Scafoglio (2005, p. 124) e às suas palavras conclusivas:

“A parte central da *Tabula Iliaca Capitolina* é inspirada no *Iliupersis* de Estesícoro, como diz a inscrição proposital. A representação escultural, todavia, se além às suas fontes poéticas de maneira relativamente fiel, mas não a par e passo; às vezes delas se desvia para satisfazer exigências técnicas ou estéticas da composição figurativa ou para se conformar a uma tradição iconográfica autônoma (...)”.

Por tudo isso, diz ainda Scafoglio (p. 125), não merece ser de pronto descartada, mesmo que não possa ser rigorosamente verificada, a possibilidade de que assim como Teodoro voltou-se a Estesícoro, também Virgílio tenha absorvido “criativa e livremente” a influência do poeta magno-grego, sobretudo se considerarmos o livro II da *Eneida* – com o qual o baixo-relevo guarda uma série de correspondências –, ligado a um “filão mítico originado no mundo grego pré-clássico”⁴⁴. Infelizmente, quase nada

⁴³ Igualmente Lloyd-Jones (1980, p. 24): “é lógico supor que as cenas do saque de Tróia” representadas na *TIC* com a inscrição que dá Estesícoro como fonte tenham, de fato, sido embasadas no seu poema. A questão problemática e incontornável diz respeito ao grau de proximidade e distância entre a *Tabula* e os versos do *Saque de Tróia*, lamentavelmente quase que perdidos por completo para nós.

⁴⁴ Também para Podlecki (1984a, p. 155) essa influência de Estesícoro em Virgílio é bem possível.

restou de Estesícoro, fato que constitui, devo reiterar, uma das razões para a relutância dos estudiosos ante a inscrição no centro da tábuca; mas vale lembrar, como bem o faz Scafoglio, que “traços únicos” da obra de Estesícoro “se entrevêm aqui e ali, com inesperada freqüência, na poesia e na arte grega e latina”.

Percorridos os caminhos poéticos e iconográficos trilhados pelo episódio crucial do saque de Tróia e por um dos seus grandes símbolos, o cavalo de pau, andemos agora por entre as ruínas lírico-narrativas dos fragmentos de Estesícoro à procura de Afrodite.

- O Fr. S 104 Dav.: Afrodite e Hermíone

Eis o Fr. S 104 Dav.⁴⁵:

| | | |
|-------|--------------------|---------------------------------|
| |] αἶψα...[|] rapidamente ...[|
| | ἐ]ναργέσ [| c]laro ...[|
| |]· ἐτύμως αἰθ.[|]... verdadeiramente ...[|
| |]· ιονους [|]... ? ...[|
| 5 |]νραν πρωπε[|]... ? ...[|
| |]· [Κ]υπρογενής α[|]· [C]iprogênia ...[|
| |] ἀλιπόρφυρον ἄγν[|] purpúreo mar sac[ra?] |
| <hr/> | | |
| |]αιμεν ἐγών λέγω[|]... eu digo[|
| |]·ιαθανατοί [|]... (os imortais?) [|
| 10 |]λον Ἑρμιόναν τε[|]... Hermíone ...[|
| |]·ων ποθέω νύκτ[·- |]... eu desejo noit[-(e?) |
| |]·λοπόδαν [|]... (-pés)? ... [|
| |]ν ὑφαρπάγιμον [|]... raptado ... [|
| |]·ρομεναν κνακα[|]...? ...? ...[|
| 15 |]τα |]... [|
| <hr/> | | |
| | κ]ορυφαῖσινάπαισ[| nos p]ícos, sem a criança (?) [|
| |]ων στυγερόν [|]... abominável [|
| |]δα παῖδα φίλον.[|]... filho querido.[|
| |]·ολέγω μηδ[|]...? ...[|
| 20 |]φ·ρο·πω[ι][|]...? ...? [...][|
| |]οντο γένοιτ.[|]... aconteceria(?) [|
| |]·[|]... [|

Em cada um desses vinte e dois versos, lemos de uma a duas palavras no melhor dos casos; em quase metade deles, apenas letras. Logo, são tantas as dificuldades que a leitura vertical e a análise interpretativa propriamente ditas do texto estão inviabilizadas. O que é possível fazer, no tratamento desse fragmento em que vemos Afrodite (v. 6), é

⁴⁵ Sua métrica não se distingue, mas seria datílica: ver West (1969, pp. 135-42; 1971a, pp. 312-3; 1971b, pp. 262-4), Page (1969, pp. 72-4; 1973, p. 55) e Haslam (1974, pp. 24-35), que reconhece o uso no *Saque de Tróia* de um metro predominante n' *A luta de Hércules contra Gerião* – datílico-anapéstico (combinações de seqüências —u + u—) – e do datílico-epítrito (combinações de *hemiepes* —u—u— e crético —u—, o epítrito sendo a composição crética —u—). Ver West (1996, pp. 49-51).

garimpar nas linhas tudo aquilo que é legível, observando cuidadosamente cada pedacinho colhido e dispendo-os como peças de um quadro lamentavelmente irrecuperável. Feito esse trabalho – quase uma escavação de ruínas textuais –, espero tecer um comentário minimamente sólido acerca da Afrodite que nele circula.

Vale notar que todas essas palavras se aplicam ao Fr. S 105 Dav..

1. Rastreado as ruínas do fragmento

Nos dois primeiros versos, só lemos o advérbio *aĩpsa* (“rapidamente”) e o adjetivo *enargés* (“claro”), respectivamente. Velocidade e clareza: eis o início do fragmento. Depois, no verso 3, há outro advérbio, *etímōs* (“verdadeiramente”); mais adiante⁴⁶, no verso 6, uma personagem: *Kuprogenês* é seu nome, “Ciprogênia”. Trata-se, portanto, da deusa Afrodite. No verso seguinte, temos um epíteto biforme, *halipórphuron* (“purpúreo mar”) e as letras *hagn[*, alguma forma do adjetivo *hagnós* (ἄγνός), “sacro”, talvez ligado ao mar ou a Afrodite. Não é possível, até este momento, saber ou mesmo imaginar o que se passa.

No verso 8, alguém – um narrador ou uma personagem – se manifesta claramente: *egō légō*, “eu digo”. Quem seria essa 1ª pessoa do singular? O que diria? Vejamos se é possível responder a essas perguntas.

Os deuses estariam relacionados àquilo que o “eu” profere, pois podem estar mencionados no verso 9 (*J.iathanatoi*); mas a emenda *athánatoi* (ἀθάνατοι), “imortais”, não é consensualmente aceita, nem Davies (1991) a adota⁴⁷. Em seguida, outra personagem, referida no acusativo singular, como objeto da frase que não temos, entra em cena: *Hermíone* (v. 10, *Hermíonan*).

O verso 11 nos leva de volta à 1ª pessoa do singular com a forma verbal *pothéō*, “eu desejo”; além disso, talvez tenhamos uma forma da palavra feminina *núks* (νύξ), “noite”. Há para ele uma sugestão de emenda, baseada no verso 8 (*egōn légō*): *e]gōn*

⁴⁶ Na edição de Campbell (1991, pp. 112-3), o texto do fragmento aparece bem mais emendado do que em Page (1974) e Davies (1991), as duas principais edições. Por exemplo, no v. 4 da edição de Campbell, lê-se *hē]míonous* (ἡμιόνους), que Lobel (1967, p. 46) sugere, mas diz ser “inverificável”. Page (1973, p. 55) comenta essa emenda e Kazansky (1997, p. 50) a aceita em seu texto.

⁴⁷ Kazansky (1997, p. 50) a aceita; Campbell (1991, pp. 112-3) prefere *athanátoisin* (“aos deuses”, ἀθανάτοις), seguindo sugestão de Page (1973, p. 56), como faz De Martino (1984, p. 191), mas apenas em sua tradução. Page, todavia, não insere a emenda em sua edição de 1974.

pothēō nuktas te kai ámata (“eu desejo as noites e os dias”)⁴⁸. Esta, porém, é inverificável e não esclarece significativamente a cena do Fr. S 104 Dav..

Após o ilegível verso 12⁴⁹, lemos no verso 13 *hupharpágimon* (“raptado”), talvez um composto de *hupo-arpágimos*, que remete a *huparpázdō* (ὑπαρπάζω) e, mais diretamente, ao adjetivo *harpágimos* (ἄρπάγιμος), cujo referente se perdeu.

O próximo verso legível (v. 16) traz duas palavras que, por aceitarem duas soluções de separação, são dadas sem separação nas principais edições do Fr. S 104 – a de Davies (1991) e a de Page, *Supplementum lyricis Graecis* (1974): *k]oruphaĩsnápais[*. Eis as soluções: *koruphaĩsin ápais*⁵⁰ (“nos picos [dos montes], sem [a] criança”) ou *koruphaĩsi nápais*⁵¹ (“nos picos (e) vales”). As menções a Hermíone no acusativo (v. 10) e a um rapto também no acusativo (v. 13) levaram-me a preferir a primeira opção, em que uma criança entra em cena, pela qual talvez anseie a 1ª pessoa do singular. Mas nada há de mais sólido em favor ou desfavor dessa escolha.

No verso 17, algo é qualificado de “abominável” (*stugeròn*); o rapto pode ser o referente. E no verso 18 surge a expressão no acusativo masculino *paída philon*, “filho querido”. De quem? Qual sua identidade?

Por fim, a última palavra legível do fragmento (*génoit.*, v. 21) é decerto *génoito*, forma verbal na 3ª pessoa do singular⁵². Algo ou alguém seria sujeito desse verso – talvez a 1ª pessoa do singular, não a falar diretamente, mas a ser assunto do narrador.

2. Hermíone, um rapto e Afrodite

Qual a cena do fragmento? Qual seu tema? Como Afrodite aparece no texto? Em se tratando, como é o caso, de um fragmento inserido no *Saque de Tróia*, Hermíone surge mais naturalmente para nós como a filha de Menelau e Helena. Para muitos, é justamente a bela esposa do Atrida a 1ª pessoa do singular do Fr. S 104 Dav.⁵³. Nesse

⁴⁸ Ver Dalby (1969, p. 238) para o papiro do Fr. S 104 Dav. e Page (1973, p. 55). A sugestão é aceita em Campbell (1991, p. 112), mas não em Davies (1991) e nem antes em Page (1974), que apenas a cita em seu aparato crítico ao fragmento.

⁴⁹ As letras *lopódan* formam, na sugestão de emenda feita por Diggle (1970, p. 5) – com base em Píndaro (*Ode olímpica* XIII, v. 36) –, o epíteto *aiglopódan* (“de pés brilhantes”, αἰγλοπόδαν). Ver Page (1974; 1973, p. 55), De Martino (1984, pp. 190-1), Campbell (1991, pp. 112-3) e Kazansky (1997, pp. 49-50).

⁵⁰ Ver (1967, p. 46) e Page (1973, p. 55).

⁵¹ Ver Dalby (1969, p. 238), Campbell (1991, pp. 112-3) e Kazansky (1997, pp. 49-50). Campbell coloca entre parênteses a primeira solução, *koruphaĩsin ápais*, tanto no texto grego quanto na sua tradução.

⁵² Trata-se de um optativo aoristo ativo de *gígnomai* (γίνομαι).

⁵³ Ver Lobel (1967, p. 46), Dalby (1969, p. 238), Page (1973, p. 55-6), Bornmann (1978, p. 148) e Lerza (1981, p. 27).

caso, justifica-se a presença de Afrodite, envolvida no rapto de Helena e em sua fuga com Páris⁵⁴ – dependendo da leitura preferida pelos poetas que falam do episódio que mais detidamente comentarei no próximo item deste capítulo – e nomeada, como é comum na literatura grega antiga, “*Ciprogenia*” (v. 6, *Kuprogenês*). Tal denominação marca a forte ligação da deusa da paixão erótica, do sexo, com sua ilha predileta e de maior proeminência nos seus cultos, Chipre, ligação esta largamente explorada na Antigüidade, desde os poemas homéricos, em que outro nome executa a mesma função, *Kúpris* (Κύπρις), “*Cípris*”⁵⁵.

O máximo que se pode dizer sobre a representação de Afrodite é isto: se a cena relaciona-se ao rapto de Helena, então a presença da deusa é inteiramente compreensível e esperada. E traço perceptível da caracterização dessa presença é o uso da denominação “*Ciprogenia*” para identificá-la.

A seqüência aos versos 8-11 do Fr. S 104 Dav., porém, abre caminho para duas outras possibilidades de leitura, pensadas a partir do nome “*Hermíone*” e de seu significado. A primeira, baseada em duas fontes mais ou menos contemporâneas – Plutarco, *Vida de Alexandre* (XXXVI, 2); ‘Apolodoro’, *Biblioteca* (I, V, 1) –, toma tal nome por um local geográfico na Argólida, que nos remeteria aos eventos míticos em torno do rapto de Perséfone por Hades⁵⁶. Logo, essa possibilidade nos afasta do ciclo mítico de Tróia. O mesmo vale para a segunda possibilidade que, a partir do verbete *Hermíone* numa fonte ainda mais tardia, o léxico de Hesíquio, entende esse nome como uma das denominações de Perséfone ou de sua mãe, Deméter, em Siracusa, na Sicília⁵⁷.

A segunda opção conta com dois atrativos. Um deles: Estesícoro estaria seguindo de perto tradições sicilianas com as quais tinha decerto familiaridade – ele que viveu a maior parte de sua vida na ilha, em Himera, onde talvez tenha nascido⁵⁸. O outro: a situação do Fr. S 104 Dav. poderia ser, em vez da busca (v. 16) ou anseio (v. 11) de Helena – raptada para Tróia – por sua filha Hermíone, a incessante e bem conhecida busca de Deméter, que seria a 1ª pessoa do singular (vv. 8 e 11), por sua filha raptada por Hades, Perséfone “*Hermíone*” (v. 10).

Page (1973, p. 56) é mais favorável a esse cenário em torno de Deméter, Hades e a abdução – referida por Hesíodo na *Teogonia* (vv. 913-4) e detalhada no *Hino*

⁵⁴ Ver Gantz (1996, vol. II, p. 571-6).

⁵⁵ Ver Ragusa (2005, pp. 103-20) para a geografia mítico-religiosa e poética da deusa. Para o ciclo mítico troiano e a abdução de Helena: Gantz (1996, vol. II, pp. 557-661 e especialmente pp. 571-6).

⁵⁶ Ver os comentários de Lobel (1967, p. 46) à fonte do Fr. S 104 Dav..

⁵⁷ Em seu estudo, Page (1973, p. 56) faz essa sugestão lembrada por Kazansky (1997, p. 49), mais tarde.

⁵⁸ Ver capítulo 2 (p. 43).

homérico a Deméter (primeira metade do século VI a.C.) – pelo deus de Perséfone, sua sobrinha⁵⁹, do que àquele emoldurado pelo ciclo troiano e agregando Helena, Menelau, Páris e Hermíone. Afrodite, todavia, não é personagem típico dessa trama, muito embora, na eventualidade de Estesícoro tê-la lançado nesse contexto, ela possa figurar como aquela que influencia Hades em sua paixão erótica por Perséfone. Ressalto que em ao menos um culto grego, mais especificamente magno-grego, essas duas deusas aparentemente incompatíveis estavam associadas⁶⁰.

Apesar de declarar sua preferência por uma leitura da cena do Fr. S 104 Dav. como relacionada à abdução de Perséfone, Page reconhece a extrema fragilidade das bases que a sustentam; daí o arremate: “Eu não sei de que fala esse fragmento; ele não parece se ligar absolutamente com o *Saque de Tróia*”. Diante disso, tendo em conta que o rapto de Perséfone não se coaduna com o tema do saque de Tróia trabalhado no poema de Estesícoro ao qual o fragmento pertence, e que a aceitação desse entendimento depende de fontes muito tardias com interpretações raras de “Hermíone”, creio deve ser retomada a leitura mais imediata de tal nome. Trata-se da filha de Helena e Menelau, o que nos faz retornar ao ciclo troiano e do *Saque de Tróia* de Estesícoro.

Foi aqui já dito que Helena pode ser o “eu” dos versos do Fr. S 104 Dav., mas não sabemos ao certo que rapto está sendo referido. Lerza (1981, p. 27), entre outros estudiosos⁶¹, acredita que Helena pode estar lamentando a ausência da filha que não vê desde seu próprio rapto de Esparta por Páris. Tal rapto, no fragmento (v.13), não seria de Hermíone, mas de sua mãe, que o lembraria, assim como o conseqüente abandono de sua família, tema cantado nos conhecidos fragmentos papiráceos 16 Voigt, de Safo, e 283 Voigt, de Alceu, entre outros textos. Cito o trecho pertinente do primeiro⁶²:

| | |
|--|---|
| <p>(...) Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα τὸν [ἀρ]ιστον 8 καλλι[ί]πιοι[ς] ἔβα ἄ Τροίαν πλέοι[ς]α κωὺδι[ε] πα[ί]δος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων πά[μ]παν ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν</p> | <p>(...) <i>Helena, [o] marido,</i> <i>o [mais no]bre,</i> <i>tendo de[ixa]do, foi para Tróia navegan[do],</i> <i>até mesm[o da fi]lha e dos queridos p[ai]s</i> <i>de t[odo] esquecida, mas desencaminhou-a (...)</i>⁶³</p> |
|--|---|

⁵⁹ Ver Gantz (1996, vol. I, pp. 63-8 e 70-3).

⁶⁰ Ver Sourvinou-Inwood (1978, pp. 101-121) sobre o templo de Perséfone e Afrodite em Lócris Epizefiréia, voltado à vida das mulheres, ao casamento, à fecundidade e à criação das crianças.

⁶¹ De Lerza, ver também 1982 (p. 49). E ainda Lobel (1967, p. 46), Bornmann (1978, p. 148), Massimilla (1990, p. 375) e Campbell (1991, p. 113, n. 1).

⁶² Tradução integral: Ragusa (2005, pp. 437-9). Ver ainda as traduções de Torrano (1984, p. 94), Fontes (2003, p. 385), Lourenço (2006, p. 37). A fonte do Fr. 16 Voigt é o *POx* 1231 (século II d.C.).

⁶³ Segundo as conjecturas, o sujeito que desencaminha Helena poderia estar nomeado neste verso e seria Afrodite, crêem muitos estudiosos. Ver discussão em Ragusa (2005, pp. 387-9).

E do segundo⁶⁴:

| | | |
|--|----|--|
| παῖδά τ' ἐν δόμ[ο]ις λίποις[κἀνδρος εὖς τρώτων [λ]έχος [. πείθ' ἔρω' ἰθ' ὑμῶν' Λήδα[ς] παῖδα Δ[ί]ο[ς] τε | 10 | <i>a criança na ca[s]a abandonand[o e do marido o [l]eito de bela coberça ...[persuadiu com a paixã<o> o peit[o ... de Leda] fil]ha de Ze[u]s e ...</i> |
|--|----|--|

Uma dificuldade para essa leitura, no entanto, é a expressão do verso 18, *paída philon*, no masculino singular. Uma vez que Hermíone é mencionada, Page (1973, p. 56) procura contornar o problema observando que não é certo que as duas palavras estejam relacionadas e que, de todo modo, *paída* pode ser usado também para o gênero feminino. Lerza (1981, p. 28) segue Page, considerando que *philon* teria “valor predicativo”, sem “função atributiva”; logo, não implicaria um sujeito masculino. Mas há alguma ginástica nessas interpretações morfossintáticas que Francesco De Martino, em sua tradução anotada *Stesicoro* (1984, p. 193), e Campbell (1991, pp. 112-3), em sua edição bilingüe dos fragmentos do poeta, não aceitam; daí manterem o gênero masculino, “filho querido” que, dadas as incertezas, repito em minha tradução.

Por fim, sem desenvolver sua argumentação, Kazansky (1997, p. 49) sugere que os eixos do Fr. S 104 Dav. seriam o rapto de Hermíone por Neoptólemo, filho de Aquiles, e o lamento de Helena, contando sua própria abdução. Vemos tal lamento já na *Odisséia* (IV, 259-64)⁶⁵, quando Helena recorda os momentos da queda de Tróia:

| | | |
|--|----|---|
| (...): αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ χαῖρ', ἐπεί ἦδη μοι κραδίη τέτραπτο νέεσθαι ἄψ οἶκον δ', ἄτην δὲ μετέστηνον, ἦν Ἀφροδίτη δῶχ', ὅτε μὲ ἦγαγε κείσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης, παῖδά τ' ἐμήν νοσφισαμένη θάλαμον τε πόσιν τε οὐτ' εὐδόμενον οὐτ' ἄρ φρένας οὐτέ τι εἶδος. | 10 | <i>“(...): contudo, muito exultei, porque o peito propenso a voltar-se encontrava para o meu lar; lastimando a loucura que por Afrodite me fora dada, ao levar-me da pátria querida para Ilíio, abandonando a filhinha, o meu leito de núpcias e o esposo, que nem é falto de dotes do espírito nem de beleza”.</i> |
|--|----|---|

No *Saque de Tróia* (vv. 495-8), de Trifiodoro, muitos séculos depois, Atena fala em termos similares do ato de Helena e da influência exercida por Afrodite, “*Cípris*”, para que fosse com Páris a Tróia⁶⁶:

| | | |
|---|----|--|
| δειλαίη, τέο μέχρις ἀλιτροσύνην σε φέρουσιν καὶ πόθος ἀλλοτρίων λεχέων καὶ Κύπριδος ἄτη; | 10 | <i>“Infeliz, até onde te carregam tua depravação e o desejo de outros leitos e a loucura⁶⁷ de <u>Cípris</u>?”</i> |
|---|----|--|

⁶⁴ A fonte do fragmento é o *POx* 2300 (séculos II-III d.C.). Tradução minha.

⁶⁵ Ver West *in* Heubeck *et alii* (1990, p. 210). Para esse canto e os discursos conflituosos (219-89) de Helena – elogiando Odisseu a Telêmaco e tentando se justificar por seus atos de adultério e abandono do lar – e Menelau – novamente elogiando Odisseu, de um lado, e censurando Helena, de outro: Clader (1976, pp. 33-4), Olson (1989, pp. 387-94), Rabau (1995, pp. 273-85) e Boyd (1998, pp. 1-18). Olson (p. 391) nota que as narrativas conflitantes de Helena e Menelau são ambas “atos sutis de auto-justificação, auto-explicação e recriminação mútua”.

⁶⁶ Texto grego: Mair (1987). Tradução minha. Assim como Kazansky (1997, p. 50), Bornmann (1978, p. 148) também citava o texto de Trifiodoro ao comentar o Fr. S 104 Dav. de Estesícoro.

⁶⁷ Sobre o complexo conceito de *átē*, ao qual dou aqui a tradução de “loucura”, como faz Mair (1987), falarei ao tratar do Fr. S 151 de Íbico, ao final deste capítulo.

οὐποτε δ' οἰκτεῖρεις πρότερον πόσιν οὐδὲ θυγατρα
 Ἑρμιόνην ποθέεις; (...) *Nunca te apiedas do primeiro marido, nem a
 filha Hermíone desejas? (...)*

A fala de Atena ecoa, igualmente, a da voz poética do Fr. 16 Voigt (vv. 8-12) de Safo. No Fr. S 104 Dav. do *Saque de Tróia* de Estesícoro, seria a própria Helena quem recordaria seus atos – como na *Odisséia* – e lamentaria a falta da filha abandonada em Esparta. Nada há, no entanto, de relativo a um rapto de Hermíone no poema de Trifiodoro, nem em Homero.

Hermíone, na *Odisséia* (IV, 14), é descrita pelo narrador como aquela “*que à áurea Afrodite era igual na esbelteza e nos traços perfeitos*”⁶⁸, diz o verso repetido para Helena noutro poema hexamétrico posterior, o *Catálogo das mulheres* (Fr. 176 M-W, v. 5), de Hesíodo, “apresentação sistemática em cinco cantos de um grande número de heróis e episódios míticos gregos, começando pelos primeiros seres humanos e continuando até Helena e o tempo imediatamente anterior ao início da guerra de Tróia”⁶⁹. Filha única, a jovem, na *Odisséia*, está prestes a ser enviada a Neoptólemo como noiva quando Telêmaco chega ao palácio espartano de Helena e Menelau. Hermíone havia sido prometida ao filho de Aquiles, ainda em Tróia, antes dos retornos.

Séculos depois, na *Andrômaca*, de Eurípides, a heroína cujo nome intitula a tragédia, viúva do príncipe troiano Heitor, é posta junto a Hermíone, esposa de Neoptólemo, que trouxe de Tróia para a Tessália, no continente grego, Andrômaca como cativa e sua amante que dele já gerou um filho bastardo. Hermíone, a esposa legítima, sofre com os ciúmes que tem da escrava e do filhinho desta e decide, apoiada por seu pai, Menelau, matá-los. Quem os salva é o velho Peleu, vindo da Ftia em visita ao neto Neoptólemo. Em meio a isso, amedrontada, Hermíone pede ajuda a Orestes em seu plano, e este mata o marido da filha de Helena e se casa com ela. Ao final, os dois fogem⁷⁰. Também no *Orestes*, posterior à *Andrômaca*, Hermíone desposará o filho de Agamêmnon e Clitemnestra, com a permissão de seu pai, Menelau.

Somadas a *Odisséia* e as duas tragédias de Eurípides, vemos que Hermíone está, decerto, inserida no ciclo mítico troiano, mas apenas lateralmente, por ser a bela filha de

⁶⁸ ἡ εἶδος ἔχε χρυσῆς Ἀφροδίτης. Ver comentário de West in Heubeck *et alii* (1990, p. 195). Clader (1976, p. 25) observa que somente Hermíone tem sua beleza originada especificamente de Afrodite.

⁶⁹ Most (2006, pp. il-l) anota que o poema “era um dos mais conhecidos de Hesíodo na Antiguidade e parece ter desfrutado de especial popularidade no Egito grego” (p. l) dos tempos helenísticos. Observe-se que o canto V se ocupava dos pretendentes de Helena e do plano de Zeus para a destruição dos heróis. Para o fragmento hesiódico indicado, 176 M-W, ver também a edição bilingüe de Most (2007, Fr. 154a).

⁷⁰ O casamento de Hermíone e Orestes teria sido primeiro trabalhado em Sófocles, numa tragédia perdida de nome *Hermíone*. Ver Gantz (1996, vol. II, pp. 690-3), que também comenta as versões para a morte de Neoptólemo; uma das mais retomadas no período clássico é de um irado Apolo que o mata em Delfos.

| | | | | |
|--------|-------------|---------|------------------|-------|
| --UU-- | του Τρωῶα.ι |]·μους[|].... troianos ι |]...[|
| | ιiv ἄμερςι | | ... | |
| | ι... τοσα.ι | | ... | |

Nesses dezoito versos de andamento provavelmente datílico⁷², são muitas as lacunas, mas seu conteúdo é um pouco mais claro do que o do fragmento anterior, pois agora temos, além de palavras soltas, três versos quase completos. O Fr. S 105 Dav. pode se originar do relato de um narrador distanciado ou testemunha dos eventos que se situam indubitavelmente no contexto da queda de Tróia, revelam os versos 9-12, em que vemos os guerreiros gregos a emergirem do cavalo de pau – uma cena do golpe final à cidadela – e os deuses Posêidon, Apolo, Afrodite e Ártemis. Sabe-se, desde a *Iliada*, que as três últimas deidades estiveram ao lado dos troianos na guerra; sua menção em contexto negativo somada à dupla menção de Posêidon (vv. 6 e 10) e ao artifício doloso do cavalo levam a pensar numa seqüência imediatamente anterior à queda de Tróia e no abandono da cidade pelos deuses que sempre a protegeram, mas que nada mais podem fazer diante de sua inexorável ruína.

Os numerosos pontos escritos sob as letras do texto do Fr. S 105 Dav., indicando serem elas as leituras prováveis, mas não seguras nos papiros; os colchetes iniciais e finais, marcando emendas ou pedaços perdidos dos versos; os espaços em branco tornando visíveis as lacunas do texto – estes e outros sinais materializam na edição do texto sua precariedade. Resta, ao estudioso, observar cuidadosamente, linha a linha, o fragmento, colhendo todos os elementos legíveis e inteligíveis nele preservados.

1. Percorrendo os versos do fragmento

No verso 3, há uma palavra legível: *lipoîsa* (“*ela tendo deixado*”), forma verbal no gênero feminino⁷³. Quem seria aquela que deixou, talvez, Tróia? Para West (1971b, p. 263), é Cassandra⁷⁴ quem se vai, “após ter falhado em convencer os alegres troianos do perigo” representado pelo “*cavalo*” (v. 9), tradução para a emenda *hí[p]p[ou]*. Depois, no verso 6, temos outra palavra emendada, *gaiaókhou* (“*do segura-terra*”) repetida quatro versos adiante. Trata-se de um epíteto geralmente dado a Posêidon, anota Lobel (1967, p. 47). No verso seguinte, lemos a forma dórica *pítñē*, de *pítñēmi*

⁷² Para West (1971b, p. 263) e Kazansky (1997, p. 45), o fragmento seguiria a divisão triádica em estrofe, antístrofe (vv. 1-8) e epodo (vv. 9-18). Ver ainda Page (1973, p. 55) e Haslam (1974, pp. 24-35).

⁷³ Trata-se do participio aoristo ativo no nominativo singular de *leípō* (λείπω).

⁷⁴ Campbell (1991, p. 115) segue West, e insere o nome em sua tradução seguido de interrogação.

(πίτνημι)⁷⁵. West sugere que o verso diria que o fogo se “*espalhava*” pela cidade. O problema dessa leitura, creio, é que essa etapa seria sucedida, e não antecedida, pelo ataque surpresa dos aqueus saídos do cavalo de pau referido no fragmento (v. 9).

Mais à frente, dois versos (9-10) estão parcialmente preservados⁷⁶. Os gregos são os sujeitos do verso 9; Posêidon, do seguinte, que se abre com dois epítetos ao deus e talvez mais uma especificação (*hagnòs e[*, “*sacro ...?*”)⁷⁷.

No verso 11, há apenas o nome emendado *Apóllōn*⁷⁸, antecedido pela partícula *gár* (“*pois*”), que poderia ser explicativa – uma ação de Apolo, como o abandono dos troianos, faria parte da trama da queda de Tróia. No verso 12, o adjetivo inicial, *hiaràn* (“*sacra*”), pode ser na frase atribuído a Tróia, nome que teria sido mencionado no verso 11. Depois, duas partículas negativas se intercalam aos nomes de duas deusas (***oud’ Ártamis oud’ Aphrodíta***); talvez o verso fale do abandono da cidade também por elas.

Por fim, no verso 14, Zeus, nomeado no nominativo, é sujeito de uma frase perdida, relativa ao fim de Tróia; e a última palavra legível é *Trōās*, “*troianos*”.

2. A cena do fragmento: o cavalo de pau e Afrodite

Colhidos todos os elementos restantes do fragmento, a cena recomposta poderia agregar os seguintes eventos mais ou menos seguros: a partida de Cassandra (v. 3), que não consegue tornar efetivo o alerta sobre o cavalo aos eufóricos troianos; a presença marcada de Posêidon (vv. 6 e 10) a fazer tremer a terra como sinal de mal agouro a Tróia; o ataque surpresa e fatal contra Tróia executado pelos dânaos ocultos no ventre do cavalo de pau; o abandono da cidade pelos deuses que a protegem – Apolo, Ártemis, Afrodite –, mas que nada mais podem fazer para retardar sua queda.

Um dos elementos de destaque no precário Fr. S 105 Dav. é exatamente a menção no verso 9 ao cavalo de pau com que os gregos presentearam os troianos como o doloso golpe final da guerra de Tróia. Há que se reconhecer, porém, que o genitivo singular *hí[p]p[ou]* (“*do cavalo*”) é uma emenda na qual é certa apenas a leitura do iota inicial (*i*) com espírito rude (*h*) – *hí* –, sendo quase certa a leitura do segundo *pi* (*p*),

⁷⁵ Lobel (1971, p. 10). Trata-se do indicativo imperfeito ativo.

⁷⁶ Os versos são editados assim também em Campbell (1991, p. 114). As emendas aos inícios dos vv. 9-10, respectivamente *Jnaoi* (*Danaoi*) e *Jnmosidás[* (*Enmosidas*), foram sugeridas por Lobel (1971, p. 10).

⁷⁷ Ver Lobel (1967, p. 47), mas ele reconhece que *hagnòs* “é raro no uso para divindades masculinas”.

⁷⁸ Lobel (1967, p. 47) sugere a emenda para *J.ōn*; ver ainda seu comentário de 1971 (p. 10). Aceitam-na West (1969, p. 141), Campbell (1991, p. 114) e Davies (1991).

como indica o ponto a ele subscrito. Mas para ela parecem apontar ainda a forma verbal *ekthóron* na 3ª pessoa do plural⁷⁹, combinada ao sujeito *Danaoi*. A emenda *hi[p]p[ou]*, que constituiria, portanto, uma das duas referências nos fragmentos do *Saque de Tróia* de Estesícoro ao cavalo de pau⁸⁰.

Se é plausível a compreensão aqui exposta da cena do Fr. S 105 Dav., então não é difícil pensar numa explicação para a presença de Afrodite em seus versos que nos revelam: sua associação a Ártemis numa frase negativa aparentemente ligada também a Apolo; sua inserção no contexto da queda de Tróia; e o uso do nome “*Afrodite*” sem epítetos, tal qual ocorre com “*Ártemis*” e “*Apolo*”, mas à diferença do que se passa com Posêidon, referido apenas por epítetos, e não pelo seu nome (vv. 6 e 10).

Lendo os cantos da *Iliada*, vemos Posêidon ao lado dos gregos e, portanto, de Hera e Atena, principalmente, enquanto os outros três deuses referidos por Estesícoro são aliados permanentes dos troianos. Essas alianças entre deuses e homens evidenciam-se no canto XX, conhecido como “A luta dos deuses”, em que estes são convidados por Zeus a se misturarem a gregos e troianos segundo suas preferências, participando livremente da guerra, como espetáculo aos olhos do deus (1-31).

Que razões haveria para que Afrodite esteja sempre posta ao lado dos troianos? Uma delas, decerto, é o fato de um deles ser seu filho, Enéias. Outra é a estreita aproximação entre a deusa da beleza e a mais bela das mulheres, Helena, trabalhada desde a *Iliada*. Outra ainda remontaria às origens da guerra de Tróia e às relações entre Páris e Afrodite. Refiro-me ao “juízo de Páris” narrado nos *Cantos cíprios*, poema do ciclo épico em que Afrodite seria a condutora das ações, como o é Atena na *Odisséia*, e que era conhecido na Antiguidade e notável em sua extensão de onze livros, dos quais infelizmente restaram apenas cerca de vinte e cinco fragmentos⁸¹.

Segundo o poeta dos *Cantos cíprios*, nas bodas de Tétis e Peleu, Éris, deusa da discórdia, teria provocado uma disputa de beleza entre Atena, Hera e Afrodite. Instruído por Zeus, Hermes conduz as três ao belo Páris Alexandre, no monte Ida, para que escolhesse qual a mais bela. A primeira promete ao juiz mortal a vitória na guerra; a

⁷⁹ Trata-se de um indicativo aoristo ativo de *ekthróiskō* (ἐκθρόισκω).

⁸⁰ A outra, também uma emenda, consta do Fr. S 88 (fr. 1, col. ii, v. 17) Dav., já aqui reproduzido.

⁸¹ Para a extensão e o tema dos *Cantos cíprios*, ver os sumários de Próclo citados em West (2003, pp. 66-81), além de Jouan (1966, pp. 5-38), Burgess (1996, pp. 77-99), Mayer (1996, pp. 1-15), Davies (2003, pp. 32-50), Ragusa (2005, pp. 93-5). Sobre o episódio do juízo de Páris, Gantz (1996, vol. II, pp. 567-71) lembra ser este um dos temas favoritos da iconografia arcaica grega. Segundo Carpenter (1991, p. 197), o mais arcaico exemplo data de 640 a.C.; depois, na pintura ática dos séculos VI-IV a.C., o tema é bastante recorrente.

segunda, o reinado sobre todos; a terceira, a união com Helena⁸². O resultado dá a Afrodite a vitória, que então ajudará Páris a realizar todos os passos necessários para o arremate de seu prêmio – passos estes que o levarão de Tróia a Esparta para raptar Helena e retornar com ela⁸³. Como bem observa Deborah Lyons, em “Dangerous gifts” (2003, p. 99), Helena é “oferecida a Páris por Afrodite como um suborno que permite à deusa triunfar sobre as outras competidoras na divina exposição da beleza”.

É certo que não há na *Iliada* uma referência clara e consensualmente aceita sobre esse episódio, em que Afrodite e Páris firmam uma aliança. Isso não significaria, vale notar, que o poeta não a conhecesse ou que ela não circulasse nas tradições a ele contemporâneas, observa Ann Suter, em “Aphrodite/Paris/Helen” (1987, p. 51, n. 3). Ao contrário, a exigüidade de referências na *Iliada* a uma série de eventos que o enredo do poema pressupõe, os quais eram decerto recontados na tradição mítica sobre Tróia, deve-se provavelmente à questão de sua adequação ou não “ao espírito resolutamente heróico que Homero impõe ao seu assunto”, ressalta Davies, em “The judgement of Paris and *Iliad* book XXIV” (1981, p. 56); um episódio como o julgamento de Páris, conclui o helenista, é “muito distinto em tom e *ethos* [caráter]” a tal espírito.

Vale destacar aqui, a propósito dessa relação entre os poemas do ciclo épico e os poemas homéricos, os seguintes dizeres de Burgess, em *The tradition of the Trojan War in Homer and the epic cycle* (2001, p. 47):

“A mitologia grega estava bem desenvolvida antes da composição dos poemas homéricos. Os próprios textos se referem repetidamente a um material mítico estranho à guerra de Tróia. A *Iliada* claramente pressupõe uma bem desenvolvida lenda troiana que se estendia para muito além do curto período do tempo dramático do poema. Ela freqüentemente menciona a morte de Aquiles e a queda de Tróia e alude a eventos como o julgamento de Páris (24. 28-30), a ferida de Filoctetes e seu retorno vindouro (2. 718-725), e a morte de Protesilau (2. 698-699). Na *Odisséia*, a guerra de Tróia é assunto de canção para Fêmio (1. 325ss.), Demódoco (8. 72ss., 499-520), e as Sirenas (12. 189-190). A *Odisséia* menciona muitos detalhes sobre eventos pós-iliádicos, como a morte de Antíloco por Mênnon (4. 186-188), a morte de Aquiles seguida por uma luta pelo seu cadáver, um funeral elaborado e os jogos fúnebres (5. 308-310, 24. 36-92), a briga pelas armas de Aquiles envolvendo Ajax e Odisseu e o subsequente suicídio de Ajax (11. 533-565), a morte de Eurípilo por Neoptólemo (11. 519-521), a missão de reconhecimento em Tróia feita por Odisseu (4. 240-259), o cavalo de pau (4. 271-289, 8. 499-520), os retornos dos vários heróis (1. 325ss., 3. 130-192, 4. 351-586), e o assassinato de Agamêmnon (1. 35ss., 4. 193-198, 512-537, 24. 96-97)”.

Tendo em vista o estudo do Fr. S 105 Dav. de Estesícoro e da relação Afrodite-Tróia ora em andamento, interessa tratar neste ponto, ainda que brevemente, da alusão,

⁸² Lyons (2003, p. 99): Helena é “oferecida a Páris por Afrodite como um suborno que permite à deusa triunfar”.

⁸³ Ver Jouan (1966, p. 28) e Davies (2003, pp. 35-40).

salientada na citação acima, ao episódio conhecido como “o julgamento de Páris” – alusão esta feita no canto XXIV (28-30) da *Iliada* e na qual crêem Burgess (1996, p. 78; 2001, pp. 47-8), Gantz (1996, vol. II, p. 567) e Davies (2003, p. 35) –, o qual foi narrado nos *Cantos cíprios* e é “extremamente popular na literatura e na arte posteriores” a Homero, observa Davies. Tal alusão na *Iliada*, “assentada em termos vagos o suficiente para torná-la controversa”, anota Gantz, dá-se no passo em que o narrador fala da reação dos imortais diante dos incessantes ultrajes que Aquiles infringe ao cadáver ainda insepulto de Heitor, morto no canto XXII. Vendo a cena interminável e lamentável, os deuses reunidos no Olimpo não só a reprovam como estimulam Hermes a roubar o corpo do príncipe troiano. Mas há exceções: Posêidon, Atena e Hera se comprazem nos maus tratos e na violência de que o cadáver é vítima. O ódio do deus deve-se ao tratamento indevido e desrespeitoso que lhe deu Laomedonte quando da construção do grande muro de Tróia pelo próprio Posêidon (*Iliada* XXI, 441-57). Já o ódio das duas deusas, mais insistentemente reiterado na *Iliada*, devotado a Tróia, aos troianos e à linhagem de Príamo, foi gerado (XXIV, 28-30)

(...) Ἀλεξάνδρου ἕνεκ' ἄτης
ὅς νείκεσσε θεάς, ὅτε οἱ μέσσαυλον ἴκοντο,
τήν δ' ἦνῆσ' ἢ οἱ πόρε μαχλοσύνη ἀλεγεινίην.

“(...) em repúdio a Alexandre,
que às deusas ofendera, quando em seu abrigo
o foram buscar. Deu Páris primazia à déia
que a *luxúria lutuosa* prometeu-lhe”.

O verso 28 – em tradução mais literal, “*por causa [hének'] da loucura [átēs] de Alexandre*”⁸⁴ –, faz a relação direta entre a guerra e os atos de Aquiles, o ódio de Hera e Atena a Tróia e a escolha de Páris por Afrodite – deusa vitoriosa – e a “*luxúria lutuosa*” (30). Daí o confronto incessante, por toda a *Iliada*, entre as três deusas e a constante proteção de Afrodite a Páris.

Assim, embora questionado desde, pelo menos, a edição helenística de Aristarco em Alexandria, o passo citado – cuja “qualidade alusiva indica antes a natureza familiar do relato”, ressalta Gantz (1996, vol. II, p. 567) – é fundamental para a compreensão do ódio duradouro de Hera e Atena a Tróia, do permanente conflito entre as duas deusas e Afrodite, e da proximidade entre Páris/Tróia e essa deusa. Como diz Peter Walcot, em “The judgement of Paris” (1977, p. 31), “Homero pode referir-se apenas uma vez ao

⁸⁴ Note-se que agora não é da loucura-átē vinda de Afrodite sobre Helena que se fala – como nas passagens anteriormente vistas da *Odisséia* (IV, 259-64) e do poema tardio de Trifiodoro (vv. 495-8) –, mas daquela que marca as ações de Páris, associado à deusa. Ver Suter (1993, p. 4), que ressalta que “*a loucura [atēs] de Alexandre*” é uma das muitas maneiras em que na *Iliada* é referido o papel do herói como o “objeto de censura e sujeito de censura”: “É, afinal de contas, seu papel no julgamento como louvador de uma deusa e, por implicação, crítico das outras duas, que deu início à guerra”.

juízo, mas a menos que aceitemos que o poeta conhecia essa tradição, ficamos sem qualquer explicação para o ódio pelos troianos sentido por Hera e Atena”. Essa percepção explica a postura oposta à de Aristarco com relação à autenticidade dos versos 28-30 do canto XXIV da *Iliada*, defendida por muitos ao longo dos tempos⁸⁵.

Tudo somado, eis o dado relevante neste momento: não há dúvidas de que é estreita a relação entre a deusa e o mortal na *Iliada*. E uma outra passagem das mais eloqüentes nesse sentido ocorre no canto III (39-66)⁸⁶. Tendo sido convidado por Menelau para um duelo que decidiria a guerra, Páris se apavora, para vergonha de Heitor, seu irmão, que lhe fala duramente (39-57):

« Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές, ἠπεροπευτά,
αἰθ' ὄφελες ἄγονός τ' ἔμεναι ἄγαμός τ' ἀπολέσθαι
καί κε τὸ βουλοίμην, Δύσπαρι, καί κεν πολὺ κέρδιον ἦεν
ἢ οὔτω λώβην τ' ἔμεναι καὶ ὑπόψιον ἄλλων,
ἦ που καρχαλώσει κάρη κομόωντες Ἀχαιοί,
φάντες ἀριστήα πρόμον ἔμεναι, οὔνεκα καλὸν
εἶδος ἔπ', ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσὶν οὐδέ τις ἀλκή.
ἦ τοιόσδε ἔων ἐν ποντοπόροισι νέεσσι
πόντον ἐπιπλώσας, ἐτάρους ἐρήφρας ἀγείρας,
μυχθεῖς ἀλλοδαποῖσι γυναικ' εὐεῖδέ' ἀνηγες
ἐξ ἀπίης γαίης, υἱὸν ἀνδρῶν αἰχμητῶν,
πατρί τε σῶ μέγα πῆμα πόλῃ τε παντί τε δήμῳ,
δυσμενέσιν μὲν χάρμα, κατηφείην δὲ σοὶ αὐτῶ;
οὐκ ἂν δὴ μείνεις ἀρηΐφιλον Μενέλαον;
γνοίης χ' οἴου φωτὸς ἔχεις θαλερὴν παράκοιτιν
οὐκ ἂν τοι χραισμη κίθαρις τὰ τε δῶρ' Ἀφροδίτης,
ἦ τε κόμη τό τε εἶδος, ὅτ' ἐν κοινήσι μιγείης.
ἀλλὰ μάλα Τρῶες δευδιήμονες· ἦ τέ κεν ἦδη
λάϊνον ἔσσο χιτῶνα κακῶν ἔνεχ' ὅσσα ἔοργας. »

“Ó mal-parido Páris! Belo só nas formas,
mulherengo, impostor! Não-nascido, sem-bodas
– penso – melhor seria, que servires de opróbrio
e vexame perante os olhos de nós todos.
Hão de estar gargalhando os Gregos com seus longos
cabelos. Persuadiam-se eles de que eras belo
na forma, bom de guerra; és frouxo, pusilânime.
Como pudeste então, transnavegando o mar
com singradoras naus, reunir fiéis seguidores,
e a estranhos misturado, de uma terra estranha
arrebatar a esposa de um guerreiro altivo,
esplêndida mulher, que porta um mal imenso
a teu pai, a teu povo, à pátria, e a ti vergonha
(aos inimigos, glória). Aq minaz Menelau,
dileto-de-Ares, foges? É pena, irias ver
de quem roubaste a esposa em flor. Não valeriam
o favor de Afrodite, tuas formas, tua cítara,
teus cabelos, no pó. Não fossem timoratos
os Tróicos, e já em túnica de pedra posto
purgarias teus danos”. (...)

Eis parte da resposta de Páris, o “deiforme” (θεοειδής, v. 58), à crítica (59-66):

« Ἐκτορ, ἐπεὶ με κατ' αἴσαν ἐνέεικσας οὐδ' ὑπὲρ αἴσαν, -
αἰεὶ τοι κραδίη πέλεκυς ὥς ἐστὶν ἀτειρήσ,
ὅς τ' εἶσιν διὰ δουρὸς ὑπ' ἀνέρος, ὅς ῥά τε τέχνη
νῆϊον ἐκτάμνησιν, ὀφέλλει δ' ἀνδρὸς ἐρωγῆν
ὥς σοὶ ἐνὶ στήθεσιν ἀτάρβητος νόος ἐστί· -
οὐ τοι ἀπόβλητ' ἐστί θεῶν ἐρικυδέα δῶρα,
ὅσσά κεν αὐτοὶ δῶσιν, ἐκῶν δ' οὐκ ἂν τις ἔλοιτο. »

(...). “Mereço tuas justas censuras,
Héctor, coração firme feito acha-de-ferro
que fere o lenho, ao pulso aumentando o vigor,
talhando naus. No tórax, te animando, tens
espírito indomável. Pelos **dons** amáveis
da áurea Afrodite, não me inculpes. Não se devem
deles dependem, não se obtêm por gosto próprio”.

Após o reconhecimento de que são merecidas as censuras proferidas por Heitor⁸⁷, a quem dirige os elogios iniciais de sua fala, Páris busca se justificar no plano geral das relações homens e deuses, e não no seu caso específico, de modo a minimizar sua parcela de responsabilidade na configuração dos eventos e da difícil situação de

⁸⁵ Richardson (1996, pp. 276-9) nota que os versos são por uns condenados, por outros, inclusive por ele, aceitos, ainda que a alusão ao episódio do julgamento seja feita de acordo com o “estilo abreviado e elíptico” do nos “sumários épicos” (p. 278). Para a autenticidade dos versos: Walcot (1977, pp. 31-9) e Davies (1981, pp. 56-8).

⁸⁶ Ver o comentário de Kirk (2004, pp. 271-3).

⁸⁷ Para a seqüência de epítetos insultuosos proferidos por Heitor, ver Suter (1993, pp. 2-6).

Tróia e seus habitantes. Tudo se deve aos “*dons de Afrodite*” (*dōr’ Aphrodītēs*) concedidos a Páris, como ele mesmo diz (64) – e, antes dele, Heitor (54) –, num tom que “positivamente sugere a malícia divina e a punição”, e não um prêmio da deusa ao herói, anota Davies (1981, p. 59).

A beleza de Páris não é a beleza do herói que brilha no campo de batalha, mas uma beleza erótica mais próxima de Afrodite do que de Ares; logo, também o seu comportamento e o seu discurso, longe de demonstrar a mesma têmpera heróica de outros guerreiros e de seu irmão, revelam um sujeito demasiado próximo das mulheres e dos prazeres. Não é à toa que, no episódio do duelo com Menelau, Páris só não perece porque Afrodite o resgata escondendo-o numa névoa e colocando-o nos aposentos dele no palácio de Príamo, para onde levará, pouco depois, a bela Helena, deleite do herói que com ela subirá ao leito (374-450).

Ressalto, por fim, ainda com respeito ao canto III da *Iliada*, que há nele um verso dito por Helena a Afrodite que – como a possível alusão do canto XXIV ao julgamento das deusas – explicaria a preocupação constante de Afrodite com Páris. Ao ser convocada e seduzida pela própria divindade disfarçada sob as formas de uma velha espartana – disfarce este que não lhe escapa –, a ir ao quarto desse príncipe, Helena, mostrando-se rebelde aos desígnios de Afrodite, declara (406-9)⁸⁸:

« ἦσο παρ’ αὐτὸν ἰούσα, θεῶν δ’ ἀπτόεικε κελεύθον
μηδ’ ἔτι σοῖσι πόδεσσι ὑποστρέψεις Ὀλυμπον,
ἀλλ’ αἰεὶ περὶ κείνον οἴζυε καὶ ἐφύλασσε,
εἰς ὃ κέ σ’ ἠ’ ἄλοχον ποιήσεται, ἢ ὅ γε δούλην. ».

“*Vai, senta-te ao pé dele. Abandona de vez
o caminho celeste. No Olimpo não mais
voltes a pisar. Junto dele fica e pena;
busca retê-lo até que ele te faça esposa
ou escrava, talvez. (...)*”

Encolerizada com tal resposta, Afrodite ameaça Helena com o fim de seu amor pela espartana e a morte, não deixando à mortal outra alternativa senão a de obedecer as suas ordens, ainda que a contragosto (413-22). Conforme anota Suter (1987, p. 52), “Helena obedece, mas a cena implica que os papéis de Helena e de Afrodite com relação a Páris são de algum modo equivalentes, que uma pode substituir a outra”⁸⁹. Vemos na *Iliada* e na poesia grega posterior a força das ligações entre os três personagens; não vemos, porém, suas origens, o que torna difícil explicá-las⁹⁰.

⁸⁸ Ver o comentário de Kirk (2004, pp. 271-3).

⁸⁹ Ver Worman (1997, pp. 156-67) para a *Iliada* (III) e das relações Helena-Afrodite-Páris.

⁹⁰ Para tanto, Suter recorre à tradição védica e ao mito do casamento da deusa Aurora com o deus Sol. Mas, como já disse nesta tese (capítulo 3, p. 167, n. 298), a aproximação de Afrodite a Éos, a deusa grega da aurora – promovida nos estudos de Nagy (1973, pp. 137-77), Boedeker (1974), Clader (1976) e Friedrich (1978) – é problemática; ver crítica no detalhado estudo da Afrodite grega de Pirenne-Delforge (1994).

- *Afrodite no Saque de Tróia (Frs. S 104 e S 105 Dav.), de Estesícoro*

É pouco o que se pode dizer da presença de Afrodite nos dois fragmentos do *Saque de Tróia* de Estesícoro em que a deusa se insere. O poeta magno-grego, no Fr. S 104 Dav. usa um de seus nomes mais comuns, “*Ciprogênia*”. Talvez ela esteja relacionada a Hermíone e Helena no contexto de um lamento desta pelo abandono da filha, conseqüência de seu rapto com o qual a deusa está envolvida. Menos provável se considerarmos que o fragmento pertence ao poema em torno da queda de Tróia é a possibilidade de que Afrodite participe do quadro mítico do rapto de Perséfone por Hades – “Hermíone” sendo um nome dessa deusa ou o local da abdução; mas, nesse caso, embora a presença de Afrodite seja aceitável do ponto de vista de seu caráter sexual, ela não é tradicional como no caso do ciclo mítico troiano.

Seguindo o Fr. S 105 Dav., temos que Afrodite se aproxima de deuses – Apolo e Ártemis – que, como ela, se colocam ao lado dos troianos na guerra. Executado o golpe que desencadeará a seqüência fatal para Tróia, não lhe restará nada a fazer; logo, ela e os demais imortais favoráveis aos troianos abandonam a cidade que ninguém mais salvará da destruição.

II. Estesícoro, Fr. 223 Dav.: Afrodite, Tíndaro e a punição de uma prole

- Da fonte ao fragmento: lendo os versos de Estesícoro no escólio a Eurípides

O terceiro e último fragmento de Estesícoro no *corpus* da tese, 223 Dav., era o mais longo do poeta até as descobertas papiráceas de meados do século XX. Sem dificuldades de edição, seu texto totaliza cinco versos pertencentes decerto a um poema muito mais extenso, mas indeterminado para nós no conjunto de títulos de Estesícoro.

A única fonte do Fr. 223 Dav. é de transmissão indireta: um escólio à tragédia *Orestes* (v. 249), de Eurípides. Cito o verso que o motivou, dito no momento em que Electra anuncia a Orestes a chegada iminente de Menelau⁹¹ (vv. 245-50):

| | | |
|--|-----|---|
| ΗΛ. ἦκει - τὸ πιστὸν τόδε λόγων ἐμῶν δέχου - | El. | “Ele chega – aceita este ⁹² penhor de minha fala – trazendo Helena das muralhas troianas!” |
| Ἑλένην ἀγόμενος Τρωϊκῶν ἐκ τειχέων. | | |
| ΟΡ. εἰ μόνος ἐσώθη, μᾶλλον ἂν ζηλωτὸς ἦν | Or. | “Se ele se salvasse sozinho, mais invejável seria; |
| εἰ δ' ἄλοχον ἄγεται, κακὸν ἔχων ἦκει μέγα. | | “Mas se traz a esposa, com ele vem um grande mal”. |
| ΗΛ. ἐπίσημον ἔτεκε Τυνδάρεως εἰς τὸν ψόγον | El. | “Notável como alvo de crítica é a raça de filhas que Tíndaro gerou, e <i>inglória</i> na Hélade”. |
| γένος θυγατέρων δυσκλές τ' ἂν Ἑλλάδα. | | |

Publicado em *Scholia in Euripidem - I* (1887, p. 123), de Eduard Schwartz⁹³, o escólio anônimo, de datação bizantina – posterior ao século VI d.C. – diz:

Στησίχορος φησιν ὡς θύων τοῖς θεοῖς Τυνδάρεως Ἀφροδίτης ἐπελάθετο· διὸ ὀργισθεῖσαν τὴν θεὸν διγάμους τε καὶ τριγάμους καὶ λειψάνδρους αὐτοῦ τὰς θυγατέρας ποιήσαι. ἔχει δὲ ἡ χρῆσις οὕτως· [Fr. 223 Dav. de Estesícoro]. καὶ Ἡσίοδος δέ [Fr. 176 M-W de Hesíodo]

Estesícoro diz que Tíndaro, sacrificando aos deuses, esqueceu-se de Afrodite; por causa disso, estando irada, a deusa fez das filhas dele bigamas e trigamas e desertoras de marido. E tem um passo assim: [Fr. 223 Dav. de Estesícoro]. *E também Hesíodo:* [Fr. 176 M-W de Hesíodo].

Eis os cinco versos do fragmento de Estesícoro:

| | |
|--|---|
| οὔνεκα Τυνδάρεος | ... porque Tíndaro, |
| ρέζων ποκά πᾶσι θεοῖς μόνας λάθετ' ἠπιόδωρου | <i>um dia, sacrificando aos deuses todos, só se esqueceu da</i> |
| Κύπριδος· κείνα δὲ Τυνδαρέου κόρας | <i>[generosa</i> |
| χολωσαμένα διγάμους τε καὶ τριγάμους ἐτίθει | <i>Cípris; mas ela, enfurecida, as meninas de Tíndaro</i> |
| καὶ λιπεσάνορας. | <i>fez bigamas e também trigamas e desertoras de maridos.</i> |

⁹¹ Texto grego: West (1987). Tradução minha. Ver ainda a edição bilingüe de Kovacs (2002).

⁹² Ver comentários de Willink (1989, pp. 125-6) e Kovacs (2002, p. 439, n. 10) ao pronome demonstrativo “isto” (*tóde*, v. 245), cujo referente seria um gesto afirmativo de Electra com sua mão.

⁹³ Sobre essa edição, ver Dickey (2007, pp. 31-4), que diz sobre os escólios a Eurípides: “(...) são de grande importância, mas difíceis de usar com segurança por causa da falta de uma edição confiável. Das dezenove tragédias sobreviventes de Eurípides, apenas nove preservaram escólios: uma larga quantia de anotações existe para a ‘tríade bizantina’, *Orestes*, *Hécuba* e *As fenícias* (...)”. Esses escólios, segundo Dickey (p. 32), remontam a Aristófanes de Bizâncio e à Biblioteca de Alexandria no período helenístico.

E o de Hesíodo, com sete versos, citado pelo escoliasta na seqüência⁹⁴:

| | |
|--|---|
| <p>τῆσι δὲ φιλομειδῆς Ἀφροδίτη ἤγάσθη προσιδούσα, κακῆ δὲ σφ' ἔμβαλε φήμη. Τιμάνδρην μὲν ἔπειτ' ἔχεμον προλιποῦς ἔβηθη, κεί ἴκετο δ' ἐς Φυλῆα φίλον μακάρεσσι θεοῖσιν ὥς δὲ Κλυταμένηστρην ἔπρολιποῦς Ἄγαμέμνονα δῖον Αἰγίσθω παρελέκτο καὶ εἶλετο χεῖρον ἄκοίτην ὥς δ' Ἑλένη ἤϊσχυε λέχος ξανθοῦ Μενελάου</p> | <p>(...) <i>mas a amante dos sorrisos, Afrodite, após vê-las, irou-se com elas, e lançou-lhes má fama. Então Timandra, tendo deixado Equemos, fugiu, e chegou a Fileu, caro aos venturosos deuses; assim Clitemnestra, tendo deixado o divino Agamêmnon, deitou-se com Egisto e tomou um sócio de leito pior; e assim Helena envergonhou o leito do loiro Menelau</i></p> |
|--|---|

Um comentário a um verso de uma tragédia clássica; uma paráfrase seguida da reprodução do Fr. 223 Dav. de Estesícoro a fim de explicar tal verso; com o mesmo propósito, a citação subsequente do Fr. 176 M-W de Hesíodo: o que nos revela esse rico contexto de preservação? O que dele podemos extrair para a leitura do fragmento de Estesícoro e como conjugá-la à passagem da tragédia e ao fragmento hesiódico?

1. Os versos 249-50 do Orestes, de Eurípidēs

Nos versos indicados, a violenta fala de Electra sobre a prole de Tíndaro se dá no momento em que ela anuncia a seu irmão a chegada de seus tios, Menelau e Helena, esta “*um grande mal*” (*kakòn (...) mégan*, v. 248), diz Orestes. Electra arremata sua fala com a frase que repito abaixo, na qual condena Helena, a quem ela e seu irmão planejarão, adiante na tragédia, matar: “*Notável como alvo de crítica é a raça de filhas que / Tíndaro gerou, e inglória na Hélade*”. (vv. 249-50). Note-se que o próprio Tíndaro ecoa esses versos (vv. 540-1): “*Eu, em todas as coisas, sou um homem venturoso, / exceto quanto às filhas: nisso não sou feliz*”⁹⁵.

Os termos empregados na afirmação da jovem Electra (vv. 249-50) são significativos. O primeiro, *epísēmon*, é palavra-chave, pois nos diz que sobre a “*raça*” (*gēnos*, v. 250) de filhas de Tíndaro foi aplicada uma “*marca*”; esta é negativa, pois está associada à “*crítica, censura*” (*psógos*). Além disso, essa “*raça de filhas*” (*gēnos thugatērōn*) recebe o qualificativo *duskleés* (v. 250), “*inglória*”; e o alcance desse adjetivo, cujo cerne é o *kléos* (κλέος, “*a glória do nome*”)⁹⁶, define-se largo no verso da tragédia, pois se espalha “*na Hélade*” (*an’ Helláda*).

⁹⁴ Tradução minha. Para o fragmento, ver também a edição bilingüe de Most (2007, Fr. 247), que não o insere no *Catálogo das mulheres*, mas em “*Outros fragmentos*”.

⁹⁵ ἐγὼ δὲ τᾶλλα μακάριος πέφυκ' ἀνὴρ, / πλήρ, εἰς θυγατέρας· τοῦτο δ' οὐκ εὐδαιμονῶ. Texto grego: West (1987). Tradução minha. Ver ainda a edição bilingüe de Kovacs (2002).

⁹⁶ Tratarei mais detidamente do conceito de *kléos* ao estudar o Fr. S 151 Dav. de Íbico, neste capítulo.

Nos versos 249-50 do *Orestes*, há duas ausências: de Leda, a mulher de Tíndaro, ou de qualquer outra referência a ela, recaindo a ênfase genealógica sobre o pai das moças; e de Afrodite. A primeira ausência talvez reflita um dado hierárquico e/ou uma relação mais direta entre Tíndaro e a fixação da fama de suas filhas; a segunda talvez seja demonstrativa da desnecessária menção explícita à deusa, implicada em princípio nas narrativas míticas sobretudo em torno de Helena.

Na fonte que comenta os versos 249-50 da tragédia de Eurípides, repete-se – nos excertos poéticos de Estesícoro e Hesíodo, citados pelo escoliasta a título de ilustração – a ausência de Leda, mas não a de Afrodite.

2. O Fr. 176 M-W de Hesíodo: Afrodite volta sua ira contra três irmãs

Há uma série de pontos comuns entre o Fr. 176 M-W do poema hexamétrico *Catálogo das mulheres* e os versos 249-50 da posterior tragédia eurípideana. Um deles, que logo se destaca, é a idéia da “*má fama*” (*kakēi (...) phēmēi*, v. 2) que pesa sobre Helena e suas irmãs e resulta da cólera divina, pois Afrodite a “*lançou*” (v. 2) sobre elas que, por isso, diz a lógica interna dos versos de Hesíodo, têm um comportamento comum marcado pelo abandono e traição de seus respectivos maridos. Timandra, “*tendo deixado*” (*prolipoūs*’, v. 3) Equemos, vai a Fileu, “*caro aos venturosos deuses*” (*phílon makáressi theoĩsin*, v. 4). Clitemnestra faz o mesmo ao “*divino*” (*dĩon*⁹⁷, v. 5) Agamêmnon – repete-se aqui o verbo *prolipoūs*’ – e mais: acolhe em seu leito Egisto (vv. 5-6). Helena, por fim, envergonha o leito do “*loiro*” (*ksanthoũ*, v. 7) Menelau.

Na enumeração desses atos, os irmãos Menelau e Agamêmnon, reis de Esparta e de Argos respectivamente, recebem adjetivos que enfatizam sua nobreza aristocrática e tornam ainda mais estupefatos os feitos de suas legítimas esposas. No caso de Timandra, isso se inverte, pois é Fileu, o homem por quem ela abandona o marido, que é positivamente qualificado. Estabelece-se, desse modo, um profundo contraste entre o amante de Timandra e o de Clitemnestra, Egisto, “*um companheiro de leito pior*” (v. 6) que Agamêmnon, o marido traído cuja esposa colocou no leito nupcial um amante vil junto ao qual literalmente se deitou (*paréleкто*, v. 6). Logo, a luz sobre o Atrida no

⁹⁷ Vivante (1982, p. 129) observa que epítetos como este e equivalentes (*diíphilos*, δίφιλος, “*caro aos deuses*”; *diotrephés*, διοτρεφής, “*nutrido pelos deuses*”; *diogenés*, διογενής, “*nascido dos deuses*”) marcam o parentesco existente entre deuses e heróis.

fragmento é mais sombria do que aquelas que iluminam Equemos – de quem nada se diz de específico –, e Menelau, cujo leito foi vitimado pelo comportamento de Helena.

Quanto aos atos das três irmãs, não há no Fr. 176 M-W de Hesíodo menção ao assassinato de Agamêmnon, nem ao rapto de Helena por Páris e fuga para Tróia – todos bem conhecidos desde a épica-homérica, pelo menos, como mostram, por exemplo, o canto I da *Odisséia* (32-43) e o canto III da *Iliada* (443-5). Ciente disso, o poeta beócio do *Catálogo das mulheres*, ao qual pertence o fragmento em pauta, se limita, até onde seu texto permite afirmar, a narrar o essencial para seus propósitos, decerto confiando na capacidade de sua audiência de preencher as lacunas, localizar os eventos aludidos – explicitamente ou não – e contextualizá-los. Para nós, essa tarefa não é difícil no que se refere a Helena e Clitemnestra, personagens recorrentes na poesia grega, mas é problemática quanto a Timandra⁹⁸. A primeira ocorrência de seu nome dá-se no bastante emendado Fr. 23(a) M-W do *Catálogo das mulheres*, de Hesíodo (vv. 7-10)⁹⁹:

| | |
|---|---|
| ἧ μὲν [Τυνδαρέου θαλερόν λέχοισ εἰσαναβάσσα Λήδη. ἔμπλοκάμος ἰκέλη φαέσσι]ι ἐλήνης γείνατ[ο Τιμάνδρην τε Κλυταιμής τρ]ην τε βοῶπι[ιν Φυλο[νόην θ' ἧ εἶδος ἐρήρις τ' ἀθαν]άττισι. | <i>Ela, subindo [ao leito vigoroso de Tíndaro] Leda, [de belas mechas, simil aos raios] da lua gero[fo]u Timandra e Clitemnest[ra de olhos bovinos e Filo[noé, a que em beleza disputou com as imo]rtais.</i> |
|---|---|

Nesse passo do *Catálogo*, cujo “princípio organizacional é genealógico, em termos das mães dos heróis, as quais se uniram a pais divinos”¹⁰⁰, Tíndaro e Leda são os pais de Timandra, Clitemnestra e Filonoé (vv. 9-10), sendo omitido o nome de Helena, pois, como na tradição épico-homérica, ela é filha de Leda e Zeus¹⁰¹.

Adiante no mesmo fragmento, o poeta diz que Filonoé foi tornada imortal por Ártemis, Clitemnestra desposou Agamêmnon e gerou as meninas Ifimedes (Ifigênia em outras tradições) – sacrificada a Ártemis pelos aqueus quando da partida para Tróia e imortalizada pela deusa – e Electra, e ao príncipe Orestes, que mata a mãe para vingar o assassinato de seu pai por ela perpetrado. Sobre Timandra, ele conta (vv. 31-5):

⁹⁸ Para as Tindaridas, seus irmãos e progenitores, bem como suas próprias famílias, ver Gantz (1996, vol. I, pp. 180-3, 318-28; 1996, vol. II, pp. 664-86).

⁹⁹ Traduções minhas. Para o fragmento, ver também a edição bilingüe de Most (2007, Fr. 19).

¹⁰⁰ Most (2006, p. 1), abrindo sua edição bilingüe de Hesíodo.

¹⁰¹ Ver Gantz (1996, vol. I, pp. 318-9), que recorda que um elemento complicador para tal conclusão pode ser um escólio a Píndaro (*Ode neméica* X), no qual se diz que Helena, no *Catálogo*, é filha de Zeus com uma Oceanida (Fr. 24 M-W); logo, Leda e Tíndaro seriam seus pais adotivos; mas esse cenário “parece duvidoso, dado o princípio genealógico (deuses e mulheres mortais) em que o *Catálogo* opera (...)”. O escoliasta, anota Gantz, pode ter se enganado e ter tido outro poema em mente, ou suas palavras podem ter sido adulteradas. Sobre a tradição épico-homérica e hesiódica em torno da gênese de Helena, Brillante (2002, p. 67) observa que, mesmo que seja filha de Zeus e Leda, foi na casa de Tíndaro que ela foi criada.

Τιμάνδρην δ' Ἐχέμιος θαλερῆν ποιήσατ' ἄκιοιτιν, *E Equemos fez de Timandra sua vigorosa esposa,*
 ὅς πάσης Τεγ[έης ἢ δ' Ἀρκάδιος] πολυμήλου, *ele que sobre toda Teg[eia e Arcádia] de muitas ovelhas,*
 ἀφνειὸς ἦνασ[σε, φίλος μακάρεσσι θεο[φ]σίιν· *reinava, próspero e caro aos venturosos deuses;*
 ἢ οἱ Λαόδοκον μ[εγαλήτορα ποιμέν]α λαῶν *ela gerou Laódoco, [de grande coração, pasto]r de homens,*
 γ[είνα]θ[ι] ὑποδμη[θεία διά] χρυσῆν Ἀφροδίτην *tendo sido subjugada graças à áurea Afrodite (...)*

Isso é tudo o que sabemos a respeito de Timandra, além do que nos conta o Fr. 176 M-W do *Catálogo*. Voltando, pois, a ele, uma pergunta se impõe a partir da leitura de seus dois primeiros versos: “(...) **mas a amante dos sorrisos, Afrodite / após vê-las, irou-se com elas, e lançou-lhes má fama**”. A ira de Afrodite, está claro, motiva os crimes de adultério praticados pelas três irmãs, Helena, Timandra e Clitemnestra – a primeira, no *Catálogo*, filha de Leda e Zeus, as duas outras, de Leda e Tíndaro. A pergunta é: por que, tendo visto as filhas de Tíndaro, Afrodite foi tomada pela cólera?

Dois detalhes relativos aos versos 1-2 do Fr. 176 M-W devem ser observados. O primeiro é a contraposição semântica entre o epíteto *philommeidês* (v. 1) de Afrodite e a forma verbal que indica o estado emocional da deusa, *ēgásthē* (v. 2, de *ágamai*, ἄγαμαι): a deidade a quem são caros os sorrisos aparece tomada pela ira ou, se preferirmos, por um misto de ira, inveja e ciúme. O segundo é que a natureza do crime comum às três esposas, o adultério, se coaduna muito bem ao que normalmente indica o uso de *philommeidês* para Afrodite: contextos eróticos¹⁰².

Como nos versos 249-50 do *Orestes* de Eurípides, no Fr. 176 M-W de Hesíodo recai sobre a reputação o mal que se cola aos nomes de Helena, Clitemnestra e Timandra. Mas, ao contrário do que se passa na tragédia, no fragmento a fonte da “*má fama*” (v. 2) é a cólera divina de Afrodite, deusa que sobre elas “lançou” (v. 2) tal fama como punição e/ou vingança. Mais especificamente, o verso 2 nos revela que Afrodite irou-se “*após vê-las*”, diz o particípio aoristo *prosidoũsa* (de *prosoráō*, προσοράω), que imprimem a idéia de anterioridade ao ato nomeado, “ver”, com relação ao ato seguinte, “*irar-se*”. Retomo a questão antes enunciada: por que a visão das três irmãs provoca em Afrodite a ira que, do ponto de vista do leque semântico de *ēgásthē* (v. 2), mistura-se à inveja e ao ciúme? Que razão a leva a assim voltar-se contra as moças?

Hesíodo nada revela nos versos remanescentes do fragmento e não mais faremos, se arriscarmos respostas à questão, do que especular. Desse modo, sem fechar o ângulo em uma resposta que não terá nem o mínimo de apoio textual necessário, podemos ao menos pensar em três eixos de resposta:

¹⁰² Ver estudo do epíteto de Boedeker (1974, pp. 20, 24-5, 33-4) e Ragusa (2005, pp. 278-82).

1. As moças são excessivamente belas e disso se orgulham em demasia – elas e/ou seus pais;
2. As moças, em sendo belas demais para mortais, tentam rivalizar com Afrodite, a deusa mais bela que, ao vê-las, se toma de ira, inveja, ciúme;
3. Os pais das moças desdenham da deusa de modo a enaltecer mais do que o adequado a beleza das filhas.

A beleza mortal, inescapável aos olhos divinos e muito menos aos da mais bela deusa do Olimpo, Afrodite, seria o elemento-chave desses três eixos. O problema, para nós, é que apenas uma das três irmãs se destaca acima de todas as mortais por tal atributo: Helena, cujo estatuto semi-divino – bem apropriado a quem desfila uma beleza tamanha que se torna terrível – está, inclusive, pressuposto em sua genealogia, pois em Hesíodo é filha da belíssima Leda e de Zeus.

Não há, portanto, como respondermos à indagação motivada pelos dois versos iniciais do Fr. 176 M-W de Hesíodo. De todo modo, vale a pena um breve desvio de rota – da Beócia para a Lacônia, da poesia para o culto – para outras considerações sobre a beleza, as três irmãs e Afrodite.

Um culto espartano a Afrodite, a Bela (Morphó)

Até este momento, a fim de tratar do Fr. 223 Dav. de Estesícoro, viajamos pela Atenas do século V a.C., com Eurípides; pelo mundo bizantino, com o escólio à tragédia *Orestes*; e pela Beócia do século VIII a.C., com Hesíodo. Antes de retornar à Magna Grécia dos séculos VII-VI a.C., com Estesícoro, passaremos pela Esparta arcaica. Em termos de geografia mítica, mantemos o mapa inicial: a saga troiana e uma de suas famílias mais importantes, a de Tíndaro.

Em *L'Aphrodite grecque*, Vinciane Pirenne-Delforge (1994, pp. 199-204) trata de um culto espartano a Afrodite em que seu epíteto é *Morphó*, “Bela”¹⁰³, e cuja fonte de informações é Pausânias (século II d.C.), que, em meio à descrição da Lacônia (III, XV, 10-1)¹⁰⁴, nos apresenta duas estátuas de Afrodite localizadas num “*templo antigo*” (ναὸς ἀρχαῖος) da deusa, situado numa pequena colina que é para nós, lembra a helenista (p. 199), difícil de identificar na geografia espartana. Sobre esse templo e a segunda estátua, Pausânias conta:

¹⁰³ Pirenne-Delforge (1994, p. 201) segue a etimologia mais segura para o termo segundo o dicionário de Chantraine (verbetes *morphé*, μορφή), que o entende como derivado de *morphé*, cujo significado é, sintetiza Pirenne-Delforge, “a forma no que ela tem de harmonioso, logo, a beleza”.

¹⁰⁴ Texto grego: Jones e Ormerod (2000). Traduções minhas.

ναῶν δὲ ὧν οἶδα μόνω τούτω καὶ ὑπερῶν ἄλλο ἐπωκοδόμηται **Μορφοῦς ἱερόν**. ἐπὶ κλησὶς μὲν δὴ τῆς Ἀφροδίτης ἐστὶν ἡ **Μορφώ**, κάθηται δὲ **καλύπτραν** τε ἔχουσα καὶ **πέδας** περὶ τοῖς ποσὶ· περιθεῖναι δὲ οἱ Τυνδάρεων τὰς πέδας φασὶν ἀφομοιοῦντα τοῖς δεσμοῖς **τὸ** ἐς τοὺς συνοικοῦντας τῶν γυναικῶν **βέβαιον**. τὸν γὰρ δὴ ἕτερον λόγον, ὡς τὴν θεὸν πέδαις **ἐτιμωρεῖτο** ὁ Τυνδάρεως, γενέσθαι ταῖς θυγατράσιν ἐξ Ἀφροδίτης ἡγούμενος **τὰ ὄνειδη**, τοῦτο οὐδὲ ἀρχὴν προσίεμαι· ἦν γὰρ δὴ παντάπασιν εὐθες **κέδρου** ποιησάμενον **ζώδιον** καὶ ὄνομα Ἀφροδίτην θέμενον ἐλπίζειν **ἀμύνεσθαι** τὴν θεόν.

Dos templos que conheço, somente neste há também um outro andar construído, o santuário da Bela [Morphó]. “Bela” [Morphó] é um epíteto de Afrodite, e ela [sua imagem] está sentada, portando um véu e correntes em torno dos pés. Conta-se que Tíndaro colocou as correntes comparando-as às travas da fidelidade das mulheres a seus cônjuges. O outro relato, de que Tíndaro se vingou da deusa com as correntes, pois de Afrodite veio o que levou suas filhas à desgraça, este nem por um momento admito; pois seria inteiramente tolo esperar castigar a deusa fazendo uma figurinha de cedro e nela colocando o nome “Afrodite”.

Importa notar, aqui, a dupla repetição do epíteto *Morphó*, frisando a beleza de Afrodite como o que a singulariza no culto; o “véu” (*kalúptran*), típico das noivas e signo da castidade¹⁰⁵; as correntes que aprisionam a deusa pelos pés e sua associação, nas explicações dados por Pausânias, à fidelidade conjugal, de um lado, e, de outro, à vingança de Tíndaro contra Afrodite pela vergonha que se abateu sobre as filhas. Cabe salientar, ainda com relação à descrição do viajante, o fato de que a imagem de Afrodite *Morphó* é uma “figurinha de cedro” (*kédrou ... zdódion*), ou seja, um pequeno *ksóanon* (ξόανον), estatueta de madeira artisticamente mais simples do que a estátua em mármore (*ágalma*, ἄγαλμα) e indicação segura da antiguidade do culto em questão¹⁰⁶.

O santuário a Afrodite *Morphó* é, pois, antigo – arcaico, decerto, sublinha Pirenne-Delforge (p. 199) – e apresenta uma representação iconográfica única da deusa, explicada por duas tradições míticas opostas, a segunda indigna de crédito, afirma Pausânias. De acordo com a primeira, a imagem de Afrodite, fixada por Tíndaro, deve ser entendida como símbolo da “fidelidade [bébaion] das mulheres a seus cônjuges”. Vale observar, na frase grega, que essa fidelidade tem como ponto de origem as mulheres, indica o genitivo *tôn gunaikôn* (“das mulheres”), e como destinação os maridos, diz a construção em que se associam a preposição *es* ao acusativo *toùs sunoikoũntas* (“a seus cônjuges”). Em outras palavras, a fidelidade matrimonial parte das mulheres para com os homens, e não o contrário.

¹⁰⁵ Ver Segal (1971, p. 50), em análise ao “véu” (*krédemnon*, κρήδεμνον) de Andrômaca, mencionado na *Iliada* (XXII, 470), o qual lhe foi dado por Afrodite, quando a moça era noiva de Heitor. Ver ainda Redfield (1982, pp. 157 e 196) e Ragusa (2006, pp. 51-2).

¹⁰⁶ Burkert (1993, pp. 193-4) enfatiza o caráter arcaico e cultural do *ksóanon*, distinto da *ágalma*, “obra de artistas bastante conhecidos” e belo presente ofertado aos deuses.

Preferida por Pausânias, essa explicação é positiva. Tíndaro cultua como “*Bela*” uma deusa fundamental para o casamento – que só se consuma plenamente com a união sexual, mas ao mesmo tempo perigosa para sua estabilidade –, pois o desejo sexual pode levar as esposas ao adultério. Em sua imagem, ele marca algo necessário à atração masculina que estimula as bodas – a beleza das virgens espartanas, inclusive de sua prole – e que deve ser – mas não será para suas filhas – característico do comportamento das esposas: a fidelidade conjugal. Para Helena, a incrível beleza terrível de que seu nome é sinônimo será, justamente, a pólvora cujo rastro levará ao adultério. Logo, a beleza acorrentada de Afrodite na velha estatueta recorda a beleza acorrentada de Helena no casamento com Menelau. Mas para ambas provam-se inúteis as correntes – o culto de Tíndaro a Afrodite e o modo como ele estabelece seus símbolos não será eficaz.

Já conforme a segunda explicação, desacreditada por Pausânias, as correntes simbolizam uma representação negativa de Afrodite, pois são tidas como um castigo a ela imposto por Tíndaro, uma vez que a partir da deusa – diz o genitivo *eks Aphroditēs* – deu-se a desgraça de suas filhas, imagens da “*vergonha*” (*oneidē*). Afinal, vêm de Afrodite a beleza, a sedução, a loucura erótica, o desejo sexual.

Considerando as duas explicações de Pausânias para o culto a Afrodite *Morphó*, Pirenne-Delforge (p. 201) lembra que um escólio ao poema de Licofronte (século IV a.C.), *Alexandra* (v. 449) – um monólogo dramático centrado na guerra de Tróia com cerca de 1400 versos preservados –, atribui a um legislador lacedemônio a realização do *ksóanon*, da estatueta de madeira, de Afrodite *Morphó* para simbolizar “a retidão das *parthénoi* [das “virgens”]” ou a obediência destas à deusa¹⁰⁷. Uma vez que em Esparta, “mais do que em outras partes, a puberdade das meninas era uma condição *sine qua non* da passagem ao estatuto de esposa, dada a estreita relação entre o casamento e a procriação”, Pirenne-Delforge conclui que o relato explicativo de Pausânias

“poderia fazer referência a uma estrita regulamentação da sexualidade das meninas, destinadas ao papel de esposas e mães. O domínio matrimonial evocado pela estatueta seria confirmado pelo contra-exemplo da adúltera Helena ao qual igualmente poderia remeter, no plano do *aition* [da causa, αἴτιον], a estatueta de *Morpho*”.

Quanto ao “*véu*” (*kalúptran*) mencionado por Pausânias, que recobre o rosto da estatueta de Afrodite, Pirenne-Delforge (p. 202) observa que este, “muito mais do que um motivo ctônico, seria igualmente uma referência à passagem de *parthénos* a esposa.

¹⁰⁷ Sobre os escólios a Licofronte, ver Dickey (2007, p. 65).

De fato, no casamento grego em geral, o ato de ‘retirar o véu’, ἀνακάλυψις [*anakálupsis*] da jovem casada, fazia parte integral da cerimônia nupcial¹⁰⁸. Ademais, salienta ela (p. 203), o véu “significaria talvez, portado por *Morpho*, a obscuridade e o desconhecimento dos cônjuges que caracterizam o encontro sexual”.

Por fim, no que concerne aos pés acorrentados de Afrodite *Morphó*, Pirenne-Delforge (pp. 203-4) ressalta a dificuldade de entender essa imagem que se repete na representação de outros deuses gregos, como Dioniso e Ártemis, por exemplo:

“(…) no que diz respeito às estátuas acorrentadas, na história, nos ritos, a explicação para elas não é nunca unívoca, nem tampouco simples. (...) a natureza das correntes impostas às representações divinas tinha, desde a época clássica, perdido seu significado e não eram senão objeto de justificações moralizantes e sempre redutoras.

A mitologia grega conhece alguns casos de deuses acorrentados: por exemplo, os Titãs vencidos por Zeus [Hesíodo, *Teogonia*, vv. 718-30], **Afrodite e Ares presos pelos elos inextricáveis do ferreiro divino Hefesto [Odisséia, VIII, 266-305]**; mas esses casos não são de ajuda nenhuma quando se trata de se transportar aos santuários”. (grifos meus).

Seja como for, a corrente nos dá a idéia da força, da imposição de alguém sobre algo ou outro alguém que deve ser contido. A beleza é um bem para as meninas, sobretudo àquelas já púberes, pois atrai os olhos desejosos de seus jovens futuros maridos; mas tal beleza as pode levar a desvios passíveis de punição, pois as torna capazes de suscitar o desejo em olhos que não os de seus maridos.

Assim, o acorrentar da beleza, desta que é uma das prerrogativas de Afrodite, na estatueta cultural da deusa que leva o epíteto de *Morphó*, é uma tentativa simbólica de Tíndaro, inserida no âmbito mítico-religioso, de controlar algo que é um bem e um mal, simultaneamente. E ninguém melhor do que a própria divindade e uma das personagens mais coladas à sua imagem, Helena, cuja presença se insinua fortemente no pano de fundo do relato de Pausânias, para corporificar essa visão ambígua da beleza feminina.

Vale lembrar, neste momento, que Helena, uma deusa proeminente e cultuada em Esparta¹⁰⁹, lá permanecia como a “esposa fiel de Menelau”, anota Carlo Brillante,

¹⁰⁸ Ver Carson (1990, pp. 160-4) para o véu e a cerimônia de sua retirada, também conhecida como *anakaluptéria* (ἀνακαλυπτήρια).

¹⁰⁹ Ver Cerri (1993, pp. 333-5) e Brillante (2002, p. 39), que nota que desde a *Odisséia* (IV) Esparta é a cidade de origem de Helena, pois é lá que a vemos junto a Menelau (p. 43). Todavia, a personagem épica difere da espartana por ser esta uma deusa; Pausânias (III, XIV-XV) fala de um de seus santuários, lembra Brillante (p. 43), que “se destinava às competições juvenis e às cerimônias de caráter iniciático das quais participavam jovens de ambos os sexos”. Esse elo de Helena com os jovens está marcado ainda na comédia *Lisístrata* (vv. 1314-5), de Aristófanes, em que Helena lidera o coro de meninas na dança: “*A guia é a Filha de Leto, / casta condutora de coros, muito bela*” (ἀγῆται δ' ἅ Λήδας παῖς / ἀγνά χορογῶς εὐπρεπέης.). Tradução: Duarte (2005), com base no texto grego: de Henderson (2002). Este diz, sobre o epíteto em negrito: “(...) não devemos pensar na esposa infiel do mito heróico, mas na deusa-íris do culto espartano” (p. 218). Brillante ressalta que havia cultos a Helena em várias cidades gregas, embora nenhum tão proeminente quanto os de Esparta (pp. 43-58).

em “Elena di Troia” (2002, p. 55). Ademais, na esfera religiosa, ela regia “a iniciação das meninas e a consagração da beleza delas no casamento”, observa Christiane Bron, em “Hélène sur les vases attiques” (1996, p. 298), vinculando-se, assim, à virgindade e iniciação sexual das *parthénoi*, à beleza feminina e ao casamento – tal qual a Afrodite *Morphó* de Esparta, a cujo culto retorno para uma palavra final.

Do ponto de vista mítico, enquanto a primeira explicação para esse culto dada em Pausânias subentende que os crimes da prole de moças de Tíndaro pertencem ao futuro, a segunda pressupõe que os crimes se concretizaram; daí a vingança do pai delas contra Afrodite. Mas Pausânias ridiculariza essa versão, pois seria mesmo impossível a um mortal se vingar de uma deusa. Mas em ambas as explicações há uma relação direta entre Tíndaro, o comportamento de suas filhas enquanto esposas e a deusa Afrodite. Na primeira, tal relação não deve permitir a concretização dos crimes que as Tindaridas potencialmente podem vir a cometer, e é pensando nisso que Tíndaro honra e cultua a deidade. Na segunda, tal relação já se firmou justamente pela concretização dos crimes que lançaram aos nomes das filhas de Tíndaro a vergonha.

Se recordarmos os versos do Fr. 176 M-W de Hesíodo, temos a prática dos crimes como resultado da ira de Afrodite que nela se instaura após ver as filhas de Tíndaro – Timandra, Clitemnestra e Helena. No Fr. 223 Dav. de Estesícoro, ao qual finalmente passo, os crimes realizados resultam, antes, de um crime do próprio Tíndaro contra Afrodite que, então, o punirá através de suas filhas. Nesse caso, o triângulo pai-prole feminina-deusa estabelecido nas versões para a estatueta cultural da Afrodite *Morphó* espartana, está bem amarrado. Vejamos, pois, os elementos que o estruturam.

- O Fr. 223 Dav. de Estesícoro: a ira punitiva de Afrodite contra Tíndaro e suas filhas

O Fr. 223 Dav., de autoria atribuída a Estesícoro na fonte, estrutura-se em quatro versos datílico-epítritos ou datílico-líricos e um (v. 3) “trímetro trocaico catalético”, anota Douglas E. Gerber, em sua antologia *Euterpe* (1970, p. 152):

| | |
|---|----------------------|
| 1 | —UU —UU— |
| 2 | — —UU —UU—U —UU—UU— |
| 3 | —U— —U—U —U— |
| 4 | U —UU—UU—U —UU—U—U |
| 5 | —UU—UU |

A primeira grande diferença entre os fragmentos de Estesícoro e de Hesíodo, ambos a ilustrar no escólio o verso 249 do *Orestes* de Eurípides, consiste na figura de Tíndaro como gerador da prole de meninas, logo, de Helena, tal qual na tragédia, mas não no Fr. 176 M-W hesiódico, que segue a genealogia épico-homérica na qual, anota Gantz (1996, vol. I, p. 318): “Nem Leda nem Tíndaro são mencionados na *Iliáda*, embora Helena nos diga que uma mesma mãe pariu Cástor, Polideuces e ela mesma¹¹⁰”; o pai de Helena na épica homérica é Zeus¹¹¹. Saliento que, na *Odisséia* (XI, 298-300), Tíndaro surge como pai apenas dos gêmeos Cástor e Polideuces, muito diferentemente do que se passa no precário Fr. 23(a) M-W do *Catálogo das mulheres*, já visto, em que ele é pai de Timandra, Clitemnestra e Filonoé (vv. 9-10), e mesmo do que vemos no Fr. 223 Dav. de Estesícoro, em que é pai de uma prole de filhas.

A segunda diferença importante entre os fragmentos de Estesícoro e de Hesíodo (176 M-W) é a ausência dos nomes das filhas de Tíndaro no primeiro. E a terceira é a alusão geral aos crimes das filhas de Tíndaro em Estesícoro, cujos maridos ou amantes sequer são nomeados. A síntese do poeta diz apenas que as “*meninas de Tíndaro*” (*Tundaréou kóras*, v. 3) são “*bígamas e também trígamas / e desertoras de maridos*” (*digámous te kai trigámous (...) / kai lipesánoras*¹¹², v. 5).

Ambas essas distinções entre os fragmentos do poeta magno-grego e do beócio são notáveis. Talvez no corpo maior do poema original do qual o fragmento de Estesícoro é remanescente os nomes das meninas, de seus crimes e de seus maridos e amantes tenham sido explicitados. Se não o foram, como é bem possível, as omissões se explicam, ao menos em parte, pela familiaridade pressuposta da audiência com o ciclo mítico troiano, o que desobriga o poeta de ser absolutamente preciso e detalhista em suas referências no Fr. 223 Dav., ou melhor, na peça lírico-narrativa à qual pertenceria.

¹¹⁰ Ver canto III (236-8), com o comentário de Kirk (2004, pp. 299-300), em que nota a ênfase dada por Helena ao fato de os gêmeos serem seus irmãos; e ele (p. 299) afirma: “O desenvolvimento da narrativa dos filhos de Leda e Tíndaro é complexo. Entre tais filhos, os dois irmãos eram conhecidos como Dióscuros apenas a partir do século V a.C. em diante, ou pelo menos é isso que indicam as evidências. (...) A tradição homérica certamente sabia que a própria Helena tinha sangue divino (...)”.

¹¹¹ Ver *Iliáda* III (199, 418, 426) e *Odisséia* (IV, 184, 219; XXIII, 218). Na *Iliáda*, ela é dita “*por Zeus gerada*” / “*filha de Zeus*”, duas traduções para a expressão formular *Diòs ekgēgauīa* (Διὸς ἐκγεγαυῖα, 199 e 418), e, com a possibilidade de mesma tradução, *kouṛē Diòs aigiókhoio* (κούρη Διὸς ἀιγιόχοιο, literalmente “*a moça de Zeus, o porta-égide*”, 426). Na *Odisséia*, em todos os cantos e versos indicados, temos a expressão formular *Diòs ekgēgauīa* (Διὸς ἐκγεγαυῖα), antes vista na *Iliáda*.

¹¹² O termo seria uma forma unicamente aqui atestada para o adjetivo no acusativo plural biforme *leipsándrous* (λειψάνδρους, de *leipsandros*, λείψανδρος). Ver Lavagnini (1953, p. 198, 1ª ed.: 1937) e Campbell (1998, p. 260, 1ª ed.: 1967).

Observe-se que também no *Orestes* (vv. 249-50) de Eurípides, os crimes de Helena e de suas irmãs são apenas aludidos pela censura e má fama associada aos seus nomes.

O que provoca os crimes praticados pelas moças? Qual a causa por trás deles? Eis aqui um ponto de contato entre o Fr. 176 M-W de Hesíodo e o Fr. 223 Dav. de Estesícoro, pois em ambos a ira de Afrodite é a mola propulsora das desgraças que se abatem sobre a prole de filhas de Tíndaro, cujos crimes são cometidos pelos desígnios da deusa e assumem caráter punitivo. Mas Estesícoro acrescenta, diferentemente de Hesíodo, uma causa precisa para a cólera divina (vv. 1-3):

| | |
|---|--|
| <i>ohúneka Tindáreos</i> | ... porque Tíndaro, |
| <i>rhézdōn pokà pāsi theoīs mónas láthet' ēpiodórou</i> | um dia, sacrificando aos deuses todos, só se esqueceu da |
| | <u>[generosa</u> |
| <i>Kípridos; (...)</i> | <i>Cípris; (...)</i> |

Tratemos da impiedade de Tíndaro, da caracterização de Afrodite e da lógica da punição divina, segundo a qual, pelo crime do pai, a deusa “fez” (*etíthei*, de *títēmi*, τίθημι) pagar as filhas (vv. 4-5).

O fragmento mostra Tíndaro *rhézdōn*¹¹³ (“sacrificando”) como ato de oferenda; *rhézdō*, vale lembrar, “é verbo freqüente em Homero e técnico no sentido sacrificial, seja ele usado em senso absoluto, como aqui [no Fr. 223 Dav.] (...), seja com um objeto (...)”¹¹⁴. Tal oferenda é destinada “aos deuses todos” – todos exceto Afrodite, a única deidade de quem Tíndaro “se esqueceu” (*láthet'*). Eis o crime de impiedade – *asébeia* (ἀσέβεια)¹¹⁵ – pelo qual o herói será indiretamente castigado, pois Afrodite, “enfurecida” (*kholōsaména*), irá se voltar não contra o pai, mas contra suas filhas, sobre as quais se abaterá o crime de adultério e o conseqüente abandono dos lares. As vítimas da deusa são, portanto, as mais frágeis, as filhas de Tíndaro no Fr. 223 Dav. já sujeitadas aos objetivos punitivos de uma Afrodite ofendida, a deusa cujas prerrogativas se centram na paixão erótica.

A punição de Afrodite a um mortal irreverente através de vítimas a ele ligadas, mas em princípio inocentes e meramente instrumentais, dificilmente não nos trará à memória a célebre punição vingativa da deusa dramatizada no *Hipólito* de Eurípides, tragédia encenada nas Grandes Dionisias atenienses de 428 a.C.. Nessa peça, o criminoso, do ponto de vista de Afrodite, é Hipólito; o instrumento para sua punição,

¹¹³ Participípio presente ativo, no nominativo masculino singular, de *rhézdō* (ρέζω).

¹¹⁴ Ver nota de Degani e Burzacchini (1977, p. 301). Para Homero, ver, por exemplo, *Iliada* II (400).

¹¹⁵ Ver Burkert (1993, pp. 520-4) para essa idéia.

Fedra; o mecanismo que serve de gatilho para a vingança, a paixão silenciosa desta por seu enteado, exatamente o jovem Hipólito. O prólogo (vv. 1-120), único momento em que a deusa fala em cena, não deixa dúvidas quanto a essa triangulação¹¹⁶:

| | |
|---|--|
| <p>τοὺς μὲν σέβοντας τὰ μὰ πρεσβεύω κράτη 5 σφάλλω δ' ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα. ἔνεστιν γὰρ δὴ κὰν θεῶν γένει τόδε τιμώμενοι χαίρουσιν ἀνθρώπων ὕπο. δείξω δὲ μύθων τῶνδ' ἀλήθειαν τάχα. ὁ γὰρ με Θερέως παῖς, Ἄμαζόνος τόκος, 10 Ἴππόλυτος, ἀγνοῦ Πιτθέως παιδεύματα, μόνος πολιτῶν τῆσδε γῆς Τροζηνίας λέγει κακίτην δαιμόνων περικέναι ἀναίνεται δὲ λέκτρα κού ψαύει γάμων, Φοίβου δ' ἀδελφῆν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην, 15 τιμᾶι, μεγίστην δαιμόνων ἡγούμενος, χλωρὰν δ' ἀν' ὕλην παρθένωι ξυλῶν ἀεὶ κιστὶν ταχέϊαις θήρας ἐξαιρεῖ χθονός, μεῖζω βροτῆας προσπεσῶν ὁμιλίας. τούτοισι μὲν νιν οὐ φθονῶ· τί γάρ με δεῖ; 20 ἅ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι Ἴππόλυτον ἐν τῆιδ' ἡμέραι· τὰ πολλὰ δὲ πάλαι προκόψας, οὐ πόνου πολλοῦ με δεῖ.</p> | <p>(...) <i>eu favoreço, se veneram meu poder, enquanto abato quem pensa em mim com soberba, pois é inerente também à raça dos deuses agradecer-se com honras prestadas por homens. Mostrarei logo a verdade destas palavras. O filho de Teseu, nascido da Amazona – Hipólito, que o casto Piteu instruiu –, é o único, entre os cidadãos desta Trezena, a dizer que, dos Numes, eu sou o pior; o leito ele recusa, evita o casamento. A irmã de Febo, Artemis, filha de Zeus, ele venera, e conta entre os maiores Numes. Unido à Virgem, sempre, na verde floresta, com ágeis cães extermina os animais selvagens, em convivência alta demais para um mortal. Disso não tenho ciúme – por que teria? mas pela falta contra mim vou me vingar de Hipólito, ainda hoje. Muito avancei neste projeto; resta-me pouco a fazer.</i></p> |
|---|--|

Os versos em negrito descrevem o modo como Afrodite claramente vê a relação entre homens e deuses, o erro de Hipólito em sua relação específica com ela, a punição vingativa que a ele chegará através de Fedra, instrumental no plano da deusa. A natureza da conduta irreverente do jovem filho de Teseu, que renega a união sexual e tudo o que a ela se liga, incluindo a deidade à qual cabe essa prerrogativa, define a natureza de sua punição, que resultará da paixão erótica de sua madrasta por ele (vv. 24-57). O erro de Hipólito não consiste apenas em rejeitar Afrodite e seu universo, mas em não lhe prestar a reverência devida a ela por ser uma deusa, enquanto a Ártemis, deusa virgem francamente oposta a Afrodite, todas as honrarias são ofertadas.

Afrodite diz exatamente isto em seu monólogo: Hipólito não apenas erra ao praticar a abstinência, afastando-se do que seria a conduta esperada de um jovem como ele, mas também – e talvez principalmente – ao converter essa escolha em motivo para atacar a própria deusa que rege o enlace sexual. Isso fica explícito nas palavras de Afrodite (vv. 13-22) e nas atitudes do próprio Hipólito, especialmente no prólogo, no momento em que dialoga com seu servo diante das portas do palácio de seu pai, Teseu – portas estas ante as quais estão postadas, lado a lado, duas estátuas, uma de Ártemis, outra de Afrodite. O servo (S.), espantado com a indiferença que Hipólito (H.) devota à imagem dessa deusa, enquanto traz àquela adornos em oferenda, indaga (vv. 99-113):

¹¹⁶ Para texto grego do *Hipólito*, cito sempre a edição de Barrett (1992) e a tradução de Fontes (2007) nela baseada. Ver também as traduções da tragédia de Bruna (1968) e Oliveira (1979).

| | |
|---|---|
| Θε. πῶς οὖν σὺ σεμνήν δαίμον' οὐ προσενέπεις; | S. <i>E por que tu não invocas um Nume augusto?</i> |
| Ἴπ. τίν' εὐλαβοῦ δὲ μή τι σου σφαλῆι στόμα. | H. <i>Qual? Cuidado: que tua língua não te perca.</i> |
| Θε. τήνδ' ἢ πύλαισι σάις ἐφέσθηκεν Κύπρις. | S. <i>Esta, que às tuas portas se levanta – Cípris.</i> |
| Ἴπ. πρόσωθεν αὐτὴν ἀγνὸς ὦν ἀσπάζομαι. | H. <i>É de longe – sendo eu casto – que a saúdo e acolho.</i> |
| Θε. σεμνή γε μέντοι κάπτισημος ἐν βροτοῖς. | S. <i>Mas é augusta, de renome entre os mortais.</i> |
| Ἴπ. ἄλλοισιν ἄλλος θεῶν τε κἀνθρώπων μέλει. | H. <i>Homens e deuses, cada um escolhe os seus.</i> |
| Θε. εὐδαιμονοίης, νοῦν ἔχων ὅσον σε δεῖ. | S. <i>Tem boa sorte – com o necessário bom senso!</i> |
| Ἴπ. οὐδεὶς μ' ἀρέσκει νυκτὶ θαυμαστὸς θεῶν. | H. <i>Não me agradam os deuses louvados à noite.</i> |
| Θε. τιμαῖσιν, ὦ παῖ, δαιμόνων χρήσθαι χρεῶν. | S. <i>Louvores, ó filho, aos Numes são devidos.</i> |
| Ἴπ. χωρεῖτ', ὄπαδοί, καὶ παρελθόντες δόμους cίτων μέλεσθε· τερπνὸν ἐκ κυναγίας τράπεζα πλήρης· καὶ καταπήχειν χρεῶν ἵππους ὅπως ἂν ἄρμασι ζεύξασ ὑπο βορᾶς κορεθεῖς γυμνάσω τὰ πρόσφορα. τὴν τὴν δὲ Κύπριν πόλλ' ἐγὼ χαίρειν λέγω. | H. <i>Ide, ó companheiros, e entrando no palácio, cuidai da refeição: após a caça, agrada mesa farta. Cumpre almoçar também os corcéis, para que, saciados e presos aos carros, eu possa apropriadamente exercitá-los. E quanto à tua Cípris, eu lhe dou meu bom-dia.</i> |

O servo demonstra-se pio e sábio; por isso, adverte seu senhor; já este ignora voluntariamente os bons conselhos que lhe são dados e o alerta essencial, encerrando a conversa com o servo com a nota marcada do desprezo a Cípris. Esse erro custará caro ao jovem soberbo. Isso porque, como bem lembra Walter Burkert, em *Religião grega na época clássica e arcaica* (1993, pp. 421-2, grifos meus), o politeísmo significa

“que vários deuses são adorados não só no mesmo local e ao mesmo tempo, mas também pela mesma comunidade, pelo mesmo indivíduo. É o seu conjunto que constitui o mundo dos deuses. Por muito que um deus se preocupe com a sua ‘honra’, ele não disputa com nenhum dos outros a sua existência, pois eles são todos ‘seres eternos’. **Não existe nenhum deus ‘cuiusmodi’ como na crença judaico-cristã. Fatal é apenas o caso em que um deles é ignorado**”.

É exatamente isso que declara Afrodite (vv. 20-2) no *Hipólito*, após enumerar os insultos que recebe do herói e as honras sem conta que este oferece a Ártemis. E a mesma idéia subjaz ao Fr. 223 Dav., de Estesícoro, em que o crime de omissão ímpia de Tíndaro é agravado pelo contraste instaurado nos versos pelo epíteto atribuído a Cípris – denominação para a deusa quase tão freqüente quanto o nome “Afrodite” desde a *Iliada*. Refiro-me a *ēpiodōrou* (v. 2), genitivo singular do adjetivo biforme *ēpiodōros* (ἠπιόδορος) – “generoso, afetuoso, prodigioso em presentes” –, que antes dessa ocorrência aparece apenas uma vez, na *Iliada* (VI, 251), para uma figura inteiramente oposta a Afrodite: Hécuba, a rainha de Tróia, a “*mãe todo-amorosa*” (ἠπιόδορος (...) μήτηρ). No passo indicado, ela vem ao encontro de seu filho Heitor; este havia deixado a luta contra os gregos por um instante, a fim de solicitar-lhe sacrifícios a Atena, de chamar de volta à luta Páris e de rever a esposa e o bebê, Andrômaca e Astiánax.

Ao caracterizar Hécuba como *ēpiodōros mētēr* nesse contexto, o poeta pode ter escolhido o termo “para fazer soar a nota condolente”¹¹⁷ dos encontros de Heitor com

¹¹⁷ Kirk (2005, p. 194), em comentário ao verso da *Iliada*.

seus familiares em Tróia, os quais só o terão novamente entre si já morto. Considerando tal ocorrência do epíteto *ēpiódōros* e retornando a Estesícoro, o contraste entre a impiedade e irreverência de Tíndaro e a imagem de Afrodite parece se acentuar ainda mais. Dificilmente se pode aceitar, então, uma avaliação como a de Antonio Aloni, em *Lirici greci* (1994, p. 99, n. 66), para quem o epíteto, que “significa literalmente ‘que dá docemente, amavelmente’”, não passa de típico ornamento, “inteiramente independente do contexto – Afrodite é tudo menos amável e doce –, que exprime uma característica genérica ou geral da deusa”. Essa visão de *ēpiodórou* (v. 2) é, no mínimo, equivocada. Mais do que adorno, o epíteto reforça o contraste entre a omissão de Tíndaro para com uma deusa que saberá retribuir tal impiedade com uma punição na qual generosamente, mas não para benefício delas, dá às Tindaridas mais de um marido, alimentando de modo abundante a má reputação que lhes cabe.

Um problema de leitura do fragmento é a impossibilidade de sabermos o que precederia a frase explicativa aberta com “*porque*”¹¹⁸. Outro é que a não especificação dos crimes e dos referentes dos adjetivos dos versos 4-5 deixam abertas as portas para as tradições não raro múltiplas em torno das filhas de Tíndaro, especialmente de Helena, aqui decerto implicada. Pensemos nas Tindaridas.

Considerando que o escoliasta cita o Fr. 176 M-W junto ao de Estesícoro, as filhas de Tíndaro no Fr. 223 Dav. devem ser Timandra, Clitemnestra e Helena – Filonoé, nomeada como filha de Tíndaro e Leda no Fr. 23 M-W de Hesíodo, jamais cometeu crimes. Timandra, na versão hesiódica do Fr. 176 M-W, é bígama, pois deixou Equemos por Fileu. Uma vez que nada mais sabemos a seu respeito, caberia a ela, em princípio, a concretização dos dois crimes de que fala o fragmento de Estesícoro: o adultério e o abandono do marido. Já Clitemnestra cometeu adultério com Egisto; a ele aliada, matou Agamêmnon, seu marido legítimo. Depois, passou a dividir o trono e o palácio reais com o amante. Quanto a Helena – “*mulher de muitos homens*” (*poluánoros (...) gunaikós*, v. 62), diz o coro no *Agamêmnon*, de Ésquilo¹¹⁹ –, servem-lhe os adjetivos bígama¹²⁰ e/ou trígama, e desertora de marido.

¹¹⁸ Ver comentário de Degani e Burzacchini (1977, p. 301).

¹¹⁹ πολυάνορος (...) γυναικός. Para as traduções e textos gregos da tragédia: Torrano (2004a, 2004b, 2004c), que adotou a edição de J. D. Denniston e D. L. Page, *Aeschylus. Agamêmnon* (Clarendon Press, 1957). Ver a tradução mais sintética de Vieira (2007) para *poluánoros* (“*multipartilhada*”) e o comentário em Fraenkel (1982b, p. 40).

¹²⁰ Bron (1996, p. 298) nota que, na iconografia arcaica, há duas únicas imagens de procissão nupcial em que a noiva é Helena: numa, ela está junto a Menelau; noutra, a Páris. Tais procissões são “raramente mencionadas pelas fontes literárias; essa ausência coloca em relevo a originalidade do pintor e a sua vontade de privilegiar o caráter matrimonial de Helena”. Uma das raras passagens literárias que talvez aluda à procissão das bodas de Menelau e Helena é o Fr. 187 Dav., que veremos no capítulo 6, quando do estudo do Fr. 286 Dav. de Íbico.

1. *Helena: bigama, trígama e desertora de marido*

Na *Iliada* (canto III) – vimos no estudo dos fragmentos do *Saque de Tróia* de Estesícoro –, Helena é aquela que deixou Menelau por Páris; seus crimes são adultério e bigamia, dos quais advêm, sobretudo para Tróia, o luto e a desgraça gerados pela guerra cuja causa é justamente a bela Helena, embora o poema de Homero enfatize, mais do que a culpa desta, a ofensa de Páris àquele que foi seu anfitrião em Esparta, o Atrida Menelau, como bem observa Brillante (2002, p. 90).

Na *Odisséia*, Helena surge aos nossos olhos em circunstâncias bem distintas daquelas dos versos iliádicos: ela não é mais a estrangeira no palácio de Príamo, a esposa de Páris, mas, sim, a espartana em sua terra e esposa legítima em seu lar, junto a Menelau. Inevitavelmente, a fuga com o príncipe troiano é lembrada de modo recorrente na *Odisséia*. Um outro episódio, porém, não é jamais claramente referido, mas parece implícito num verso duas vezes repetido no poema (IV, 276; VIII, 517) e suspeito de interpolação desde Aristarco, o editor de Homero na Biblioteca, em tempos helenísticos. Trata-se do casamento de Helena, já viúva de Páris, com o irmão deste, Deífobo, casamento este que configura, além do adultério e bigamia relativos à dupla Menelau-Páris, a trigamia¹²¹. Posteriormente, na *Pequena Iliada*, de Lesques, repete-se, agora de modo explícito, essa tripla sucessão de maridos, de acordo com o resumo de Próclo¹²².

Numa outra tradição, da qual Deífobo está ausente, a trigamia de Helena deve-se aos relatos segundo os quais a bela, antes de desposar Menelau e fugir em adultério com Páris, é raptada pelo herói ateniense Teseu¹²³. Isso é contado por Pausânias (II-“Corinto”, XXII, 6-7), que acrescenta que dele Helena teria gerado Ifigênia, filha que ela deu à sua irmã Clitemnestra para que a criasse. Um pouco antes, também Plutarco, na *Vida de Teseu* (XXXI, 1), aborda o rapto de Helena ainda menina por Teseu, dando como versão mais segura do evento, entre as versões existentes, aquela em que os jovens amigos Teseu e Perítoos vão a Esparta e raptam a menina Helena que dançava no

¹²¹ Para a *Odisséia*, ver os comentários de West (p. 211) e Hainsworth (p. 381) in Heubeck *et alii* (1990) e as notas de Milanezi nas edições de Bérard (2002a, p. 139, n. 42; 2002b, p. 41, n. 65).

¹²² Ver edição de West (2003, pp. 120-3) dos poemas do ciclo épico.

¹²³ Ver comentários de Smyth (1963, Fr. V, p. 264, 1ª ed: 1900), Colonna (1963, p. 212), Bowra (1963, pp. 251-2) e Degani e Burzacchini (1977, p. 302), que preferem essa tradição lembrada por Campbell (1991, p. 157, n. 1), em sua edição bilíngüe. Para Janni (1970, p. 133), Estesícoro é o primeiro a falar no rapto de Helena por Teseu. Segundo Bron (1996, p. 300, n. 12), tal rapto é “raramente representado nos vasos áticos (...)”, talvez porque, como diz Brillante (2002, p. 55), pertença às tradições locais espartanas, ao contrário do rapto de Helena por Páris, que “pertence ao mito panhelênico”. Em Atenas, da qual Teseu é rei lendário, seu papel nos raptos de Helena é amenizado, nota Brillante (p. 57).

templo de Ártemis Órtia. Em seguida, eles fogem com ela, sendo por isso de imediato perseguidos. Tendo Teseu e Perítoos decidido na sorte quem ficaria com Helena – “*virgem ainda imatura para as bodas*”¹²⁴ –, o vencedor Teseu a leva para Áfidna, onde a guarda em absoluto segredo com a ajuda de sua mãe e de um outro amigo. De lá, parte para cumprir a promessa de auxiliar Perítoos a buscar uma esposa a ser raptada. Mas, nesse meio tempo, os Dióscuros, irmãos de Helena, resgatam-na, destruindo ferozmente a cidade onde Teseu a havia escondido.

Por fim, há uma outra tradição em torno de Menelau-Helena-Páris, em cujas versões ou não há a fuga (in)voluntária da bela com o troiano e o conseqüente abandono da família, ou tal fuga só os leva ao Egito, não sendo ela, mas seu *eídōlon* (εἶδωλον) – seu “invólucro, simulacro, fantasma” – quem vai para Tróia na nau de Páris, *eídōlon* este que o egípcio Proteu teria fabricado, após aprisionar Helena, ou que os deuses teriam enviado a Tróia, enquanto ela permanecia no Egito, hóspede-protégida de Proteu.

Essas versões dessa outra tradição encontram-se muito possivelmente em Hesíodo e Estesícoro, e decerto em Heródoto e em Eurípides, sobretudo na *Helena*, encenada na Atenas de 412 a.C.. Em *Immortal Helen* (1975b, p. 4), West observa que o enredo dessa tragédia é “largamente invenção” de Eurípides, mas que a versão segundo a qual “Helena foi para o Egito em vez de Tróia e foi substituída por um *fac-símile* dela mesma não foi inventada por Eurípides. Foi contada muito antes por Estesícoro, para não mencionar um incerto testemunho antigo de que a idéia do ‘fantasma’ remonte a Hesíodo”. No caso de Hesíodo, importa considerar o Fr. 358 M-W; no de Heródoto, o livro II de suas *Histórias das guerras contra os persas*. Quanto a Estesícoro, não há um fragmento preciso a ser pensado, mas, sim, tudo aquilo que diz respeito a dois de seus poemas mais estudados pelos helenistas e mais debatidos: *Helena* e *Palinódia(s)*¹²⁵.

No problemático Fr. 358 M-W, um testemunho duvidoso, temos um escólio ao verso 822 da *Alexandra*, de Licofronte, no qual se menciona o *phásma* (φάσμα, “fantasma”) de Helena: “*Hesíodo primeiro introduziu o eídōlon [falando] sobre Helena*” (πρῶτος Ἡσίοδος περὶ τῆς Ἑλένης τὸ εἶδωλον παρήγαγε). Sendo incerta essa evidência, para a qual inexistente um texto hesiódico comprobatório, Norman Austin, em *Helen of Troy and her shameless phantom* (1994, p. 110), prefere ver em Estesícoro o

¹²⁴ παρθένον οὐπω ὥραν ἔχουσαν. Texto grego: Perrin (1998).

¹²⁵ Bassi (1993, p. 59) chega a afirmar, sobre a(s) *Palinódia(s)*, especificamente, que seria mais adequado falar na sua história do que no(s) próprio(s) poema(s), uma vez que dele(s) temos mais testemunhos antigos do que fragmentos. Algo similar vale para *Helena*. Essa abundância de *testimonia* e carência de versos explicam, ao menos parcialmente, nossa dificuldade de entender o que seriam esses dois poemas.

primeiro poeta a usar o tema do *eidōlon* de Helena, possivelmente originário de uma tradição espartana ou a ela ligada, que consiste num “artifício racionalista” para purgar o mito de “seus elementos ofensivos” (p. 111)¹²⁶.

Séculos depois, em Heródoto (II, 112-6), acompanhamos o relato de sacerdotes egípcios segundo o qual Helena esteve na terra deles junto a Proteu, rei egípcio, pois a nau de Páris, em que viajava, foi para lá desviada por ventos fortes de uma tempestade. Proteu, sabendo que o troiano enganara seu anfitrião roubando-lhe a esposa e os bens, manda a seus homens que o prendam e tragam a sua presença. Páris é então severamente censurado pela infração às leis da hospitalidade, ameaçado com a morte e enfim expulso do Egito sem o espólio que dolosamente tirara a Menelau.

Feita essa narrativa do que ouviu dos sacerdotes egípcios, Heródoto (116) observa que “*Homero conhecia esse relato*” (“Ὅμηρος τὸν λόγον τοῦτον πηθέσθαι), mas não o usou por não ser “*adequado à sua epopéia*” (ἐξ τὴν ἐποποιίην εὐπρεπῆς) como a outra versão de que se vale¹²⁷. A despeito do fato de que Páris e os troianos juravam aos gregos não estar em posse de Helena e dos tesouros que com ela o príncipe havia roubado da casa espartana de Menelau, os gregos não acreditaram neles, prosseguem os sacerdotes no relato reportado por Heródoto (118-20). Somente após a queda de Tróia os gregos percebem que seus inimigos não lhes mentiam, nem lhes faziam zombarias, mas diziam a verdade; logo, de pronto enviaram ao Egito Menelau, para que fosse a Proteu e resgatasse Helena que ali permanecera a salvo de tudo.

É à história ouvida dos sacerdotes que Heródoto (120) dá crédito, e não à épico-homérica que põe Helena em Tróia, pois, diz ele, os troianos a teriam devolvido aos gregos e jamais arriscariam suas vidas e de suas famílias e co-habitantes, e a existência de sua própria cidade – tudo apenas para que Páris Alexandre tivesse Helena como sua.

Claro está que não se fala em Heródoto na fuga do *eidōlon* de Helena com Páris rumo a Tróia, mas, para Pietro Leone, em “La Palinodia di Stesicoro” (1964/68, p. 15),

¹²⁶ Também Fredricksmeier (1996, p. 109, n. 49) é cético quanto à introdução do *eidōlon* por Hesíodo, a qual atribui a Estesícoro. Diferentemente, Bertini (1970, p. 82), Cataudella (1972, p. 89), Podlecki (1984a, p. 160), Gentili (1990a, pp. 126 e 274, n. 26, 1ª ed. orig.: 1985), Segal (1990a, p. 191) e Brillante (2002, p. 133), por exemplo, que acreditam, ainda que com ressalvas, no *eidōlon* hesiódico, o qual Estesícoro retoma. Para Brillante, Eurípides, em sua *Helena*, teria Hesíodo e Estesícoro como influências. Farina (1968, pp. 11 e 25-30) crê na ligação Estesícoro-Eurípides, a qual Davison (1968, p. 215), entre outros, considera bastante provável. Já para Momigliano (1932, p. 118), é duvidoso que Estesícoro falasse de Proteu ou do Egito, sendo a versão do *eidōlon* fruto de uma “fase posterior’ racionalista”. Similarmente, Austin (1994, p. 96). Na edição do *POx* 2506 (fr. 26, col. i), Page (1963, p. 36) critica a rejeição a essa fonte que coloca a Helena estesícoréia “com Proteu no Egito, enquanto seu fantasma foi para Tróia”. Bowra (1963, p. 248), Gentili (p. 274, n. 26) e Brillante (p. 135) aceitam Proteu em Estesícoro. Ver ainda sobre Estesícoro e Eurípides o comentário geral de Podlecki (1971, pp. 318-21).

¹²⁷ Texto grego: Godley (1999). Tradução minha. Ver comentário de How e Wells (1991, pp. 222-4).

tal fuga está pressuposta na narrativa, algo todavia inverificável¹²⁸. Tal narrativa, observa West (1975b, p. 4), é “uma versão racionalizada daquela dada em Estesícoro”, cabendo notar, porém, ressalta ele, que tanto na *Odisséia* (III, 299-312; IV, 81-9, 125-32, 351-86, 618-9) quanto no sumário de Próclo aos *Retornos*¹²⁹, poema do *ciclo épico*, fala-se da estada de Helena no Egito, o que indicaria a existência de uma tradição persistente que “não tem uma conexão orgânica com a saga de Tróia (...)”.

Na *Helena* de Estesícoro, os Frs. 187-191 Dav. trazem a procissão de bodas de Menelau e Helena (187); Tíndaro a estabelecer um pacto de respeito mútuo entre os heróis que cortejavam Helena e o juramento de união contra quem a roubasse do marido escolhido (190); Helena como mãe de Ifigênia, gerada de Teseu e dada depois a Clitemnestra (191). Somente nos Frs. 187 e 190 Dav. temos versos do poeta. Não se evidencia aqui a luz negativa e difamatória que sobre Helena Estesícoro lança a ponto de obter dela, como castigo, a cegueira. Mas o mito em seu redor estaria próximo da tradição épico-homérica, em que ela foge com Páris para Tróia, abandonando o marido e a filha e caindo em adultério. Mesmo nos poemas homéricos, porém, Helena não é vista negativamente senão por si mesma, pois, observa Margaret Graver, em “Dog-Helen and Homeric insult” (1995, p. 41), ela “faz o que nenhuma outra personagem faz em Homero: ela insulta a si mesma” em “linguagem pesada na autodepreciação” por ninguém mais empregada¹³⁰. Curiosamente, anota Graver (p. 53), essa Helena homérica continua a ser “adorável, inteligente, magnética, profundamente preocupada com sua

¹²⁸ Para Zagagi (1985, pp. 67-8), é “um tanto espantoso” que Heródoto não tenha mencionado o *eidōlon* ou mesmo citado Estesícoro, o que pode ser explicado pela ignorância desse tema.

¹²⁹ Para o sumário, ver a edição de West (2003, pp. 154-7) dos poemas do ciclo épico.

¹³⁰ Graver (1995, p. 41) estuda dois termos pejorativos mais insistentemente usados por Helena para si mesma: *kúion* (κύων, “cadela”) e *kunōpis* (κυνῶπις, “cara de cadela”). Woodbury (1967, p. 166) observa que Helena, em Homero, é a causa da guerra, mas à exceção de dois passos (*Iliada* XIX, 325; *Odisséia* XIV, 68-9), “é apenas a própria Helena que condena seu ato”; sua abdução é vista antes como “obra dos deuses, e especialmente de Afrodite” (*Il.* III, 399-420; *Od.* IV, 261-4; XIV, 235-6; XXIII, 218-22). Ver ainda Zagagi (1985, pp. 63-4 e 70), Ebbott (1999, pp. 3-20) e Roisman (2006, pp. 1-36), cujas observações sobre a Helena homérica são semelhantes às de Graver e Woodbury. Worman (1997, p. 157) enfatiza a ambigüidade da personagem e de suas ações resultantes da tríade *érōs*, *peithō* e *bía* – respectivamente a “paixão erótica” (ἔρως), a “persuasão” (πείθω), e a “força” (βία). E Groten (1968, p. 38) anota: “No retrato homérico de Helena, não existe um único ponto de vista consistente sobre suas ações”; ora os outros a responsabilizam por tudo, como o porquero Eumeu (*Od.* XIV, 68-71), ora fazem o contrário, como Príamo (*Il.* III, 162-6). Esse cenário ilustra bem o que Lesky (1995, pp. 92-3, 1ª ed.: 1957), considerando a relação homens e deuses em Homero, define como o completo entrelaçamento dos planos humano e divino na épica homérica, “e esta conexão é tão íntima que toda a separação baseada em critérios lógicos destruiria a unidade desta imagem do mundo. (...) A ação divina e a vontade humana que sempre estão intimamente associadas à essência das figuras, apresentam-se-nos como duas esferas que se completam mutuamente, mas que também podem chegar a contrapor-se. Em geral, é tal a maneira como ambas intervêm no desenvolvimento e no resultado final, que não é lícito isolar uma delas”.

casa e sua família (...)”¹³¹. Bem diferente seria a Helena estesicoréia do poema que leva seu nome, como, predominantemente, o foram as da lírica e da tragédia gregas¹³².

Na(s) *Palinódia(s)* – mais provavelmente um conjunto de dois poemas do que um único poema¹³³ –, os fragmentos compõem o quadro da “reelaboração completa do relato tradicional”, nota Pierre Voelke, em “Beauté d’Hélène et rituels féminins dans l’*Hélène* d’Euripide” (1996, p. 281). Nela, o sinal da imagem de Helena é invertido, passando de negativo a positivo, num movimento explicado nas anedotas antigas como a tentativa de Estesícoro de reverter a cegueira punitiva vinda de Helena pelos dizeres difamatórios do poeta no poema *Helena*¹³⁴. Isso porque, sublinha Voelke, “a heroína teria permanecido no Egito, sob a proteção de Proteu, enquanto Páris prosseguiu em sua viagem levando consigo um simulacro (εἰδῶλον) [*eidōlon*] de sua nova esposa”¹³⁵.

¹³¹ Groten (1968, p. 35) nota que essa Helena homérica se afigura como “dominada pela tristeza diante do curso tomado pelos eventos”, cheia de “sentimentos insuportáveis de vergonha em seu medo de ter perdido a estima e o respeito tanto dos gregos quanto dos troianos”. Para West (1975b, p. 3), Homero é “o verdadeiro apoiador e benfeitor” de Helena, este modelo perfeito da beleza “cujo crime é perdoado”. Em Estesícoro (Fr. 201 Dav., *Saque de Tróia*) e Íbico (Fr. 296 Dav.), aparentemente, a beleza de Helena impede sua punição pelos gregos; ver Clement (1958, pp. 47-73), Hedreen (1996, pp. 152-86) e Worman (1997, p. 161) para seu reencontro com Menelau.

¹³² Ver Graver (1995, p. 53), Brillante (2002, p. 110).

¹³³ No *POx* 2506 (fr. 26, col. i), do século II d.C., um comentário à lírica grega editado por Page (1963, pp. 10-37), fala-se nas “duas *palinódias*” (δύο τὰ (...) παλινωδία) de Estesícoro, mas desde a primeira referência a tal título os antigos dizem “a *Palinódia*”, um único poema. A riqueza de detalhes do comentário, todavia, que trata inclusive do conteúdo das duas *Palinódias* e dá o v.1 de uma delas (Fr. 193 Dav.), obriga-nos a revisar a questão. Para Page (p. 36), “não estamos em condições de desacreditar ou mesmo contestar seu testemunho”; “parece mais razoável concluir que havia duas *Palinódias*, das quais uma era mais obviamente uma Abjuração da Difamação, mais diretamente ligada a ela, e especialmente digna do nome, ‘a *Palinódia*’ (...)”. Farina (1968, pp. 20-1) vai em direção oposta, preferindo pensar não em duas, mas numa só *Palinódia* em duas partes ou livros; similarmente, Sisti (1965, p. 301), Woodbury (1967, p. 157), Arrighetti (1994, p. 9, n. 2), Austin (1994, p. 96) e Luccioni (1997, p. 625). Bertini (1970, p. 86) toma a *Helena* e a *Palinódia* como títulos de um mesmo poema dividido em vituperação e abjuração; antes da publicação do comentário, Bowra (1961, p. 112) pensava assim, mas depois aceitou a existência de duas *Palinódias* (1963, p. 245), como fizeram Doria (1963, pp. 84-5), Podlecki (1971, pp. 321-7; 1984a, p. 160), Cataudella (1972, p. 91), Devereux (1973, p. 208), Rossi (1983, p. 25), Massimilla (1990, p. 370), Segal (1990a, p. 191), Cerri (1993, p. 330), Graver (1995, p. 55) e Brillante (2002, p. 134). Para revisão crítica das fontes sobre a(s) *Palinódia(s)*: Davies (1982c, pp. 7-16) e Cingano (1982, pp. 21-33). Similarmente a Page, Cingano (p. 31) crê que a citação no singular da *Palinódia* revela o fato de que esta era “a *palinódia* por excelência, a mais famosa das duas, a única a absolver plenamente Estesícoro da acusação de impiedade”.

¹³⁴ Para mais sobre a tradição controversa da cegueira: Davison (1968, pp. 204-9), Sider (1989, pp. 424-30) e Beecroft (2006, p. 47-69). Davison (p. 209) afirma que as evidências “não nos permitem ter certeza se a história da cegueira de Estesícoro e de sua cura representa uma experiência real do poeta, ou é simplesmente invenção diplomática para explicar a inconsistência de sua nova versão com a imagem de Helena que antes desenhara (...)”; ou ainda se estaria ligada à preocupação do poeta com a opinião de Esparta. Para a motivação política da retratação, ver Bowra (1934b, pp. 116-9; 1961, pp. 110-2), Leone (1964/68, pp. 24-8), Podlecki (1971, pp. 313-8; 1984a, p. 160), West (1971a, pp. 303-4), Devereux (1973, p. 208), Gentili (1978, pp. 393-4; 1990a, pp. 126-7, 1ª ed. orig.: 1985), Skutsch (1987, p. 188), Massimilla (1990, p. 371-2), Segal (1990a, p. 191), e Cerri (1993, pp. 331-45).

¹³⁵ Brillante (2002, p. 133) aceita o *eidōlon* em Hesíodo; logo, Eurípides, em sua *Helena*, o teria e a Estesícoro como influências. Farina (1950, pp. 11 e 25-30) crê na ligação Estesícoro-Eurípides, a qual Davison (1968, p. 215) considera bastante provável. Já para Momigliano (1932, p. 118), é duvidoso que Estesícoro falasse de Proteu ou do Egito, sendo a versão do *eidōlon* fruto de uma “fase posterior” racionalista”. Similarmente, Austin (1994, p. 96). Page (1963, p. 36) critica a rejeição à fonte que coloca a Helena estesicoréia “com Proteu no Egito, enquanto seu fantasma foi para Tróia”. Bowra (1963, p. 248), Gentili (1990a, p. 274, n. 26, 1ª ed. orig.: 1985) e Brillante (2002, p. 135) aceitam Proteu em Estesícoro. Sobre o poeta e a tragédia: Podlecki (1971, pp. 318-21).

No Fr. 193 Dav. da(s) *Palinódia(s)*, cuja fonte é o *POx* 2506 (fr. 26, col. i), do século II d.C. e publicado por Page, em *The Oxyrhincus papyri, part XXIX* (1963, pp. 10-37), temos um comentário anônimo aos líricos gregos. Sobre Estesícoro, diz o comentador que numa das *Palinódias* “*criticava Homero, que pôs Helena em Tróia e não o seu simulacro [eídōlon]*” (μέμ-/φεται τὸν Ὅμηρον, ὅτι τὴν Ἑ-/λένην ἐποίησεν ἐν Τροίαι/ καὶ οὐ τὸ εἶδωλον αὐτῆς); “*na outra, censurava Hesíodo*” (ἐν τε τῆ|] ἑτέραι τὸν Ἡσιόδον/ μέμ[φεται] por razão não declarada no texto e para nós desconhecida¹³⁶.

A autoridade de que se vale o comentador é o filósofo aristotélico da virada dos séculos IV-III a.C., Camaleão, autor de uma obra intitulada *Sobre Estesícoro* (Περὶ Στήσιχόρου), segundo relata Ateneu (XIV. 620c), que a ela se refere. Camaleão, afirma o comentador do papiro, “*diz que Estesícoro fez ir a Tróia o simulacro [eídōlon], mas Helena permaneceu ao lado de Proteu*” (αὐτὸς δὲ φησ[ιν] ὅτι Στήσιχορος/ τὸ μὲν εἶδωλον δωλο]ν ἔλθει]ν ἐς/ Τροίαν τὴν Ἑ-/λένην π[αρά]/ τῷ Πρωτῆ καταμῆναι), no Egito¹³⁷.

Um dos dois únicos fragmentos que restaram da(s) *Palinódia(s)*, e o mais célebre deles, é o 192 Dav., preservado no *Fedro* (243a), de Platão (séculos V-IV a.C.):

οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος,
οὐδ' ἔβασ ἐν νηυσὶν εὐσελέμοιοι
οὐδ' ἴκεο πέργαρα Τροίας

Não é verdade essa história:
não andaste nas naus de belos bancos,
nem chegaste à cidadela de Tróia...

A primeira frase coloca a versão trabalhada por Estesícoro em confronto com o relato tradicional épico-homérico¹³⁸; e nela a expressão “*essa história*” (*lógos hoũtos*) pode se referir especificamente ao poema *Helena*, do próprio poeta¹³⁹, ou a Hesíodo, ou ainda à tradição épico-homérica mais difundida sobre a heroína e seu rapto por Páris, opção preferida por Alexander J. Beecroft, em ““This is not a true story”” (2006, p. 51), para quem a narrativa dessa tradição “*existe numa espécie de realidade virtual invocada à audiência pelo poder da dêixis*”, ou seja, pelo pronome demonstrativo *ohũtos*. Com ele, prossegue o helenista, o narrador do Fr. 192 Dav. “*está estabelecendo uma conexão para os seus ouvintes por meio de seu conhecimento compartilhado deste logos*” que é a

¹³⁶ Para Davison (1968, p. 224), o erro de Hesíodo, aos olhos de Estesícoro, pode ter sido o de fazer Helena deixar o leito de Menelau e ter subido na nau com Páris até o Egito. Já Leone (1964/68, p. 17) sugere que a crítica estesticoréia a Hesíodo diria respeito ao tratamento que este dá ao *eídōlon* de Helena.

¹³⁷ Ver West (1982, pp. 6-10) sobre Proteu, Estesícoro e a(s) *Palinódia(s)*.

¹³⁸ Essa é a percepção de Momigliano (1932, p. 118). Para Segal (1990a, p. 191), na(s) *Palinódia(s)* vemos as “*mais ousadas inovações*” para o mito de Helena.

¹³⁹ Farina (1968, p. 19). Para Bertini (1970, p. 87), sendo *Helena* e *Palinódia* um único poema, o pronome faria referência à difamação no momento da retratação. Mas Gentili (1990a, p. 275, n. 26, 1ª ed. orig.: 1985) critica essa visão “*em que duas versões diferentes do mesmo evento sucediam, diretamente, uma à outra*”.

tradição do mito que remonta a Homero; desse modo, conclui Beecroft (p. 55), a narrativa rejeitada pela(s) *Palinódia(s)* é “a narrativa pan-helênica *por excelência* (...)”.

Assim, tal qual na tradição em que se assenta(m), a(s) *Palinódia(s)* traz(em), sobretudo pelo recurso do *eidōlon*, uma Helena isenta de responsabilidade pela guerra e pela infidelidade conjugal, de tal sorte que Estesícoro recupera sua visão, apaziguando a ira divina. West (1975b, p. 7) sugere que, se essa tradição é aceita por Helena, deusa proeminente sobretudo em Esparta, então sua origem deve ser espartana¹⁴⁰. O helenista lembra ainda que Estesícoro pode ter entrado em contato com o relato de Helena no Egito, tanto na Magna Grécia quanto na própria Esparta, que talvez tenha visitado¹⁴¹.

2. De volta ao Fr. 223 Dav. de Estesícoro

É impossível sabermos qual tradição Estesícoro está seguindo no caso de Helena, mas é seguro dizer que, primeiramente, o fragmento se vincula à tradição épico-homérica, em que Helena abandona seu marido e comete adultério. Os versos preservados não fazem sentido se pensados na tradição em que se associam a Helena, em versões variadas, a viagem ao Egito e a estada com Proteu, o *eidōlon* enviado com Páris a Tróia, a permanência o tempo todo em Esparta.

Ademais, a bigamia e, talvez, a trigamia referidas no fragmento de Estesícoro podem se relacionar tanto a Helena quanto a Clitemnestra, se desta personagem recordarmos a fala de um texto bastante posterior, na qual conta ter tido por primeiro marido não Agamêmnon, mas certo Tântalo. Refiro-me à tragédia *Ifigênia em Áulis* (vv. 1149-52), de Eurípides, em versos ditos por Clitemnestra que revelam: o Atrida matou

¹⁴⁰ Nagy (1994, pp. 419-23) crê que o poeta pode não estar exatamente inovando no(s) poemas(s) de retratação, mas se valendo de uma tradição local siciliana, e não espartana. Para Cingano (1982, pp. 323), ele pode ter isentado Helena tanto de ter saído de Esparta com Páris, quanto do crime de adultério; desse modo, na segunda *Palinódia* – que o helenista imagina apresentada a uma platéia dórica que cultuava Helena –, o poeta teria se reabilitado inteiramente junto à deusa. Na primeira, ele teria apenas refutado a tradição homérica da ida de Helena a Tróia, mas ela seria ainda adúltera, pois foi com Páris até o Egito, de onde apenas seu *eidōlon* seguiu com o troiano. Na segunda *Palinódia*, diz Bowra (1963, p. 250) Helena pode, como na tragédia homônima de Eurípides (*Helena*, vv. 44-6), ter sido transportada por Hermes numa nuvem à terra de Proteu, e não viajado com Páris na nau. Ver ainda Doria (1963, p. 86-8), Sisti (1965, p. 308) e Gentili (1990a, p. 274, n. 26, 1ª ed. orig.: 1985), para quem essa *Palinódia*, com a completa abjuração e reabilitação de Helena, seria a “palinódia por excelência”; daí as referências ao poema pelos antigos no singular. Mas há quem questione a visão de uma completa absolvição da heroína em Estesícoro: ver Fredricksmeier (1996, pp. 113-5), que, portanto, entende que a ira de Helena para com o poeta magno-grego se deveria não ao adultério, mas à acusação de ser ela a causa primordial e única da guerra de Tróia. Para considerações gerais sobre Estesícoro e a *Palinódia(s)*, ver também Pratt (1996, pp. 132-6).

¹⁴¹ Ver o capítulo 2 (p. 45, n. 35).

Tântalo e os filhos que com este ela havia gerado, tendo, então, casado com ela à força. Logo, seu crime teria sido praticado para que tomasse para si a Tindarida¹⁴².

No Fr. 223 Dav., de Estesícoro, os crimes das Tindaridas constituem a punição de Afrodite devido à *asébeia*, à impiedade, de Tíndaro; como diz Netta Zagagi, em “Helen of Troy” (1985, p. 75), o fragmento se filia à “crença religiosa antiga” de que os filhos pagam pelos crimes de seus pais. O poeta confere, portanto, à ira da deusa uma motivação específica, relativa às relações homens-deuses na esfera mítico-religiosa; não se trata pura e simplesmente de ciúme de Afrodite pela beleza das filhas de Tíndaro, como parece ser o caso no Fr. 176 M-W de Hesíodo, em que tal ciúme se agravaria pela jactância das moças e de seus progenitores. Mas não sabemos quais os gatilhos precisos, ligados às Tindaridas, capazes de levar ao adultério e ao abandono dos seus maridos.

Lançando os olhos à poesia grega arcaica e clássica, podemos dizer, quanto a Clitemnestra, que sua bigamia – a trigamia não é tradicionalmente associada à personagem – se deve a razões externas a ela própria, sobretudo ao desejo de vingança contra Agamêmnon que havia sacrificado uma de suas filhas, Ifigênia. Quanto a Helena, aquela que é a mais colada à imagem da própria Afrodite, sua bigamia e trigamia se devem a uma motivação central que consiste numa qualidade física da personagem: sua “beleza divina”, que dela “fez um grande prêmio”, mas “também uma possessão incerta para qualquer homem que a conquistasse para si”, afirma Leonard Woodbury, em “Helen and the *Palinode*” (1967, p. 167). Por fim, quanto a Timandra, tudo nos escapa.

3. O Fr. 223 Dav. no corpus de Estesícoro

Como foi dito no início do estudo do Fr. 223 Dav., este é de posição incerta no *corpus* de Estesícoro. Entre as possibilidades mais comumente aventadas pelos helenistas para o poema ao qual o fragmento pertenceria, estão o *Saque de Tróia*¹⁴³, a *Orésteia*¹⁴⁴, a *Helena*¹⁴⁵ – esta a opção preferida por muitos – e a *Palinódia(s)*¹⁴⁶ – a

¹⁴² Ver Gantz (1996, vol. II, pp. 549-50) acerca dessa versão.

¹⁴³ Ver Schneidewin (1838, Fr. 9), Detienne (1956, p. 139), Campbell (1998, p. 260, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 152) e Aloni (1994, p. 99, n. 65).

¹⁴⁴ Ver Colonna (1963, p. 211, 1ª ed.: 1954), Campbell (1998, p. 260, 1ª ed.: 1967; e 1991, p. 157, n. 1), Gerber (1970, p. 152), Aloni (1994, p. 99, n. 65).

¹⁴⁵ Ver Bergk (1914, Fr. 26, 1ª ed.: 1882), Smyth (1963, Fr. V, p. 38, 1ª ed.: 1900), Bowra (1934b, p. 116; 1961, p. 108-11; 1963, p. 249), Lavagnini (1953, p. 198, 1ª ed.: 1937), Colonna (1963, p. 211, 1ª ed.: 1954), Campbell (1998, p. 260, 1ª ed.: 1967; e 1991, p. 157, n. 1), Farina (1968, p. 15), Davison (1968, pp. 198-9), Gerber (1970, p. 152), Cataudella (1972, p. 89), Lloyd-Jones (1980, p. 18), Podlecki (1984a, p. 160), Massimilla (1990, p. 375), Segal (1990a, p. 191), Cerri (1993, p. 334), Aloni (1994, p. 99, n. 65), Austin (1994, p. 94).

¹⁴⁶ Ver a edição bilingüe de Campbell (1991, p. 157, n. 1), que aventa essa possibilidade.

escolha menos favorecida. Qualquer uma dessas possíveis vinculações traz implicações interpretativas importantes para o fragmento. Vejamos.

Bowra (1961, p. 111), que está entre os que atribuem o Fr. 223 Dav. ao poema *Helena* –que narraria detalhadamente o mito, “desde o início fatal, quando Tíndaro esqueceu de sacrificar a Afrodite (...) até a chegada de Helena em Tróia” (p. 108) –, aponta como justificativa para sua opção o fato de que o poema e o fragmento trazem ambos “julgamentos morais” não antes vistos em Homero; daí o porquê do castigo dado por Helena, cultuada como deusa em sua Esparta, a Estesícoro, tornado cego pela ira divina provocada por seus versos de vituperação, posteriormente aplacada por versos de retratação com os quais o poeta recuperou a visão. No fragmento, especificamente, diz Bowra, temos uma imagem de Helena que, no cenário espartano, constituiria “uma grande ofensa”, e que, completa Bruno Gentili, em *Poetry and its public in ancient Greece* (1990a, p. 126, 1ª ed. orig.: 1985), se aproxima da “tradição épica de uma Helena adúltera que abandona seu marido e sua família para seguir com Páris (...)”.

Similarmente, Mancuso (1912, p. 190), em estudo muito anterior aos de Bowra e Gentili, percebia no Fr. 223 Dav. uma visão negativa de Helena, mas observava que “os versos de Estesícoro podem ter mais um ar de desculpa do que de acusação” com relação à heroína, mas “em realidade não eram nem uma coisa, nem outra”, mas, “acima de tudo, um canto ‘em torno de Helena’ (...)”. Também para Eleonora Cavallini, em *Presenza di Saffo e Alceo nella poesia greca fino ad Aristofane* (1986, pp. 19-21), o Fr. 223 Dav. nos traz uma imagem negativa de Helena¹⁴⁷, à semelhança do que vemos em dois outros bem conhecidos fragmentos da mélica grega arcaica sobre o mito, 42 e 283 Voigt, de Alceu, mas à diferença do que se passa noutro célere fragmento, este de Safo, o Fr. 16 Voigt – textos estes que veremos adiante, no estudo do Fr. S 151 Dav., de Íbico.

A qual poema pertenceria o Fr. 223 Dav. de Estesícoro é a pergunta a se repetir. É bem possível que à *Helena*, o canto de vitupério; muito improvável que à(s) *Palinódia(s)*, canto(s) de retratação, pois embora a responsabilidade de Tíndaro no destino de suas filhas seja explicitada e embora Helena não seja nomeada, ela é de todo modo referida como bígama ou trígama e desertora do lar. Mas é impossível decidir com base em nossas evidências, já que, como bem observa Antonio Farina, em *Studi stesicorei* (1968, p. 14), Estesícoro pode ter criticado Helena na *Orestéia* e ainda no *Saque de Tróia*, aos quais pode, em princípio, pertencer o nosso Fr. 223 Dav..

¹⁴⁷ Igualmente Cingano (1982, p. 32, n. 47).

- *A performance dos três fragmentos de Estesícoro: nota final*

A seleção dos fragmentos de Estesícoro nos quais se encontra Afrodite resultou num pequeno *corpus* de três textos que têm em comum um ponto fundamental: todos trabalham a tradição mítica em torno da guerra de Tróia – dois no canto de sua destruição, os Frs. S 104 e S 105 Dav. do *Saque de Tróia*; um, o Fr. 223 Dav. (*Inc. loc.*) possivelmente no canto centrado no ataque à bela mulher indissociável do nome da cidade de Príamo, *Helena*, que contaria eventos relativos às causas da guerra.

Nos dois primeiros, é difícil apreender a imagem de Afrodite, dada a precariedade dos fragmentos; no terceiro, sua exigüidade não nos permite avançar largamente no comentário. De todo modo, vemos no primeiro talvez a deusa associada a uma fala de Helena sobre o abandono de sua filha, Hermíone; no segundo, Afrodite, Apolo e Ártemis abandonam a cidade que sempre haviam protegido, pois sua queda e ruína são iminentes e vêm – literal e metaforicamente – a cavalo; no terceiro, a “*generosa Cípris*” (vv. 1-2) pune a impiedade de Tíndaro que apenas a ela esquecerá de sacrificar, voltando sua ira não ao pai, mas às filhas dele, das quais faz “*bígamas e também trígamas e desertoras de maridos*” (vv. 4-5).

O tom narrativo marca os três fragmentos, bem como a clara posição do mito que não é em Estesícoro mais um elemento de seus cantos, mas é seu tema central. Nos textos do *Saque de Tróia*, esses dois pontos se vislumbram com dificuldade, mas se evidenciam quando tomados conjuntamente com os demais fragmentos do poema; algo similar valeria para o Fr. 223 Dav., se certeza tivéssemos de sua pertinência ao *Helena*.

Quanto à *performance*, diga-se ainda, os fragmentos aqui analisados não permitem dizer nada de minimamente sólido além disto: eles pertencem a poemas provavelmente extensos a serem apresentados por canto coral ou à maneira citaródica – conforme a discussão feita nesta tese¹⁴⁸ – diante de uma audiência num festival público-religioso. Talvez pudéssemos avançar nessa discussão concernente à *performance* se fossem outros os fragmentos do *corpus* deste estudo; é impossível fazer isso a partir daqueles aqui contemplados, infelizmente demasiado precários e reduzidos, e um deles, inclusive, de lugar indefinido na produção estesicoréia.

¹⁴⁸ Ver capítulo 2 (pp. 44-54).

III. Íbico, Fr. S 151 Dav.: Afrodite, Tróia e Samos na “Ode a Polícrates”

Com Íbico de Régio, chegamos a um dos fragmentos mélicos mais conhecidos: a “Ode a Polícrates” (S 151 Dav.), o maior do *corpus* do poeta. Nele de novo se associam Afrodite e Tróia, mas não mais, veremos aqui, numa poesia como a de Estesícoro, centrada no mundo do mito, num tempo imemorial, na voz de um narrador distanciado.

- O Fr. S 151 Dav. e sua fonte papirácea

O Fr. S 151 Dav. tem no *POx* 1790 (frs. 1-3), do século II a.C., sua fonte de transmissão direta, publicada por Bernard P. Grenfell e Arthur S. Hunt – seu editor –, em *The Oxyrhynchus papyri, part XV* (1922, pp. 73-84)¹⁴⁹. Quase cinquenta anos após a *editio princeps*, John P. Barron, em “Ibycus” (1969, pp. 119-49), reeditou o papiro.

A atribuição da autoria do fragmento a Íbico não se dá no papiro, mas foi estabelecida por Hunt (p. 73) com base em “evidências internas” textuais: a linguagem, o dialeto dórico, o metro, o conteúdo e a referência a Polícrates (v. 47). Essa personagem, afirma Hunt (p. 74), “dificilmente pode ser outra que não o famoso tirano da ilha de Samos, que se tornou patrono das artes e a cuja corte foram Anacreonte e Íbico, de acordo com um dado comumente aceito de uma confusa nota do *Suda*”¹⁵⁰.

A exclusão de Anacreonte, em se tratando da autoria do texto, explica Hunt, fundamenta-se no dialeto épico-jônico com uma pátina dórica e alguns eolismos¹⁵¹ não característico desse poeta, mas “de todo adequado a Íbico”; no metro em “seqüências datílicas freqüentes nos fragmentos existentes de Íbico e Estesícoro”, porém não no *corpus* de Anacreonte; e na temática mítica agudamente contrastante com tudo o que se conhece deste, à diferença da poesia de Íbico. Barron (p. 119) subscreve a esse poeta a atribuição da autoria do fragmento, a qual era já em geral aceita¹⁵². Cito a canção:

¹⁴⁹ Um outro rolo (*POx* 2081 (f), século I a.C.), editado por Hunt (1927, pp. 80-1), traz fragmentos demasiado precários da ode, que completam duas de suas palavras. Ver Barron (1969, pp. 138-43).

¹⁵⁰ Da nota do *Suda* no verbete dedicado a Íbico (I 80) tratarei adiante.

¹⁵¹ Ver Page (1951, pp. 162-4), Sisti (1967, pp. 68-70) e Felsenthal (1980, pp. 98-124) para o dialeto da ode. Barron (1969, p. 124) anota: “A linguagem do poema é fundamentalmente épica, com uma camada superficial de dórico que consiste, principalmente, na preservação ou substituição do α [a, “a”] no lugar do η [ē, “e”] e na imposição de acentos dóricos, juntamente com um punhado de eolismos secundários”.

¹⁵² Para mais sobre o assunto, ver às pp. 132-3 outros indícios favoráveis mais a Íbico que a qualquer outro poeta: sua relação com Samos e Polícrates (v. 47); o trabalho com o universo mítico de Sícion, ao qual pertenceria o filho de Hílis referido no v. 41, Zeuxipo. Ver ainda Barron (1984, pp. 13-4).

| | | |
|---|---|---|
| ...]αι Δαρδανίδα Πριάμοιο μέ- γ' ἄς]τυ περικλεές ὄλβιον ἠνάρογ Ἄργ]οθεν ὀρνησμένοι Ζη]γὸς μεγάλοιο βουλαῖς Ξα]νθᾶς Ἑλένας περι εἶδει δη]ριν πολύμυνον ἔχ]οντες πό]λεμον κατὰ [δ]ακρ[υ]όεντα, Πέρ]γαμον δ' ἀνέ]βα ταλαπείριον ἄ]τα χρυ]σοθεϊραν δ[ι]ᾶ Κύπριδα· | | ant. ...]... do Dardânida Priamo a gran- de c]idade, de vasta fama e feliz, destruíram, de Ar]gos impelidos pe]llos desígnios de Zeus, poderoso, 5, ep. pe]la beleza da loira Helena, a lu]ta multi-hineada su]portando em gu]erra [l]acr[im]osa; e a r]uína escal[o]u a desgraçad[a] [Pér]gamo, g]raças à [aur]icomada Cípris. |
| νῦ]ν δέ μοι οὔτε ξειναπάτ[α]ν Π]άριον ..] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[σφ]υρον ὑμ]νήν Κασσάνδραν Πρι]άμοιό τε παῖδας ἄλλου[σ] Τρο]ίας θ' ὑπιπύλοιο ἀλώσ[ι]μο]ν ἄμ]αρ ἀνώμυμον, οὐδεπ[ι] ἠρ]ῶων ἀρετὰν ὑπ]εράφανον οὔς τε κοίλα[ι] νᾶ]ες πολυγόμοφοι ἐλεύσα[ν] Τρο]ίαι κακόν, ἥρωας ἐς θ[λ]οῦς· τῶν] μὲν κρείων Ἀγαμέμνων ἄρ]χε Πλεισθηνίδας βασιλ[ε]ύς ἀγός ἀνδρῶν Ἄτ]ρέος ἐς θ[λοῦ] π[ι]άις ἔγγ[ο]νος. | 10, estr. Ag]ora, a mim, nem o engana-anfitri[ã]o, P[ári]s, ...], nem a de finos tor[no]zel[os], Cassandra, (é) desejável [ca]ntar, e de Pri]amo os outro[s] filhos ant. e de Tró]ia de altas portas da capt[ur]a 15 o di]a indizível, nem (?) ...[dos he]róis a excelência ep. su]prema, aqueles que as cava[s] naus] de muitos rebites trouxera[m] a Tró]ia como mal – heróis no[b]res, 20 os que] o senhor Agamê[mnon comandou – o Plist[eni]da, r[ei] e líder de homens, de no[b]re] Atreu o [f]filho na[s]cido. | |
| καὶ τὰ μὲν ἄν] Μοῖσαι σεσοφ[ι]μέναι εὖ Ἑλ]ικωνίδ[ε]ς ἐμβαίειν +λόγω[ι], θνατ[ὸ]ς δ' οὔ κ]ειν ἄνηρ διε]ρὸς τὰ ἕκαστα εἶποι, ναῶν ὄ]σσος ἀρι]θμὸς ἀπ' Αὐλίδος Αἰγαῖ]ον διὰ [πό]ντον ἀπ' Ἄργεος ἠλ]ύθο[ν] ἐς Τροίαν ἰπ]ποτρόφο[ν], ἐν δ]ὲ φώτες χ]αλκᾶς π[ι]δες, υἱ]ες Ἀχα[ι]ῶν· τῶν] μὲν προφ]ερέστατος αἰ]χμηαῖ]. πόδ]ιας ὦ]κός Ἀχιλλεύς καὶ μέ]γας Τ]ελαμῶνιος ἄλκιμος Αἴ]ας]...[.....]λο[ι].] υρος· | estr. Mesmo essas coisas [as] Musas habil[i]dosas heliconiad[es] bem poderiam perfazer f]em narrativa, 25 mas um m[o]rtal†, u[m] homem vivo, não poderia dizê-las cada uma – ant. de naus o g[ra]nde num]ero que de Áulis, através do [ma]r Egeu, de Argos rumara[m] para Tró]ia, 30 nutriz de cavalo[s], e nela[s] os mortais ep. de b]rônzeos esc[udos], os filh]os dos aqu[e]us. D]eles o mais de[st]acado à frente, com a l[a]nça, ...]... o de age[is] p]és, Aquiles, e o g[ra]nde T]elam]ônio, vale[n]te Á]jax, 35 ...]... (...) ...; | |
| κάλλι]στος ἀπ' Ἄργεος Κυάν]ιππ[ο]ς ἐς Ἴλιον]]...]...]α χρυσός τροφ[ο]ς Ἕ]λλας ἐγήνατο, τῶι δ' ἄ]ρα Τρωῖλον ὥσ]ε χρυσός ὄρει- χά]λκωι τρίς ἀπεφθο[ν] ἦδη Τρῶ]ες Δ[ι]α]ναοί τ' ἐρό[ι]σσαν μορ]φὰν μάλ' εἰσκον ὅμοιον. 45 τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰέν καὶ σύ, Πολύκ]ρατες, κλέος ἀφθιτον ἐξ]εῖς ὥς κατ' ἀοιδ]ὰν καὶ ἐμὸν κλέος. ⊗ | estr. ...?... o mai]s belo vindo de Argos, ...?... Cian]i]p]o, para Ílion,]...]... 40, ant. ...?...?...]... de áurea guirlan]da, Hílis gerou-o, a quem Tróilo – tal qual ouro a ori- calço três vezes refinad[o] – troianos e d[â]naos supunham simil, [s]obretudo pela am[á]vel forma. ep. Para eles, há uma parte na beleza sempre; 45 e também tu, Polícrates, glória imperecível terás, pela canção e minha glória. | |

O fragmento tem métrica sobretudo datílica; há discordâncias pontuais quanto à interpretação das frases rítmicas (*cola*) organizadas na estrutura triádica estrofe-antístrofe-epodo, típica da mélica coral. Falta-nos da ode, no mínimo, uma estrofe

inicial, pois seus primeiros versos compõem uma antístrofe. Eis seu esquema métrico, segundo Barron (1969, p. 125)¹⁵³:

| | | |
|------------|--|--|
| Estrofe | $\begin{array}{l} \text{---UU} \mid \text{---UU---UU} \mid \\ \text{---UU---UU} \mid \text{---UU---UU} \mid \\ \text{---UU---UU} \mid \text{---} \mid \\ \text{UU---UU---U} \mid \text{---} \mid \end{array}$ | [v. 24: ---UU---UU \mid ---UU \mid] |
| Antístrofe | $\begin{array}{l} \text{---} \mid \text{---UU---UU---UU} \mid \\ \text{---UU---UU} \mid \text{---UU---UU} \mid \\ \text{---UU---UU} \mid \text{---} \mid \\ \text{---UU---U} \mid \text{---} \mid \end{array}$ | [v. 40?: --- \mid ---UU---UU [v. 28: ---UU \mid ---UU \mid] [v. 17: UU---UU---U \mid --- \mid] |
| Epodo | $\begin{array}{l} \text{---} \mid \text{UU---UU---} \mid \\ \text{---} \mid \text{UU---UU---} \mid \\ \text{---} \mid \text{UU---UU---} \mid \\ \text{---UU---} \mid \text{UU---UU} \mid \text{---} \mid \\ \text{---UU---} \mid \text{UU---UU} \parallel \end{array}$ | [v. 7: UU--- \mid UU---UU---U \mid] [v. 20: --- \mid ---UU--- \mid] |

O texto do fragmento assim escandido é fluente, o “estilo simples, e há repetidas reminiscências homéricas em sua fraseologia”, observa Hunt (1922, p. 74): “Enquanto o efeito geral é agradável o bastante, o que fica do poema dificilmente pode justificar a reivindicação algo arrogante da passagem de encerramento [vv. 46-8], na qual o poeta sugere que sua fama poética rivalizará com a de seu patrono em outros campos”. Quase cinquenta anos após a descoberta do papiro com o Fr. S 151 Dav., Campbell dispara, em *Greek lyric poetry* (1998, p. 306, 1ª ed.: 1967):

“[o poema] é tão insípido quando colocado ao lado de outros poemas escritos em Samos (286, 287, 288) que devemos considerar Íbico ou como infeliz em seu papel de bajulador da corte ou concluir que o poema pertence à sua escola, e não a ele. O poema deve ter sido preservado sob seu nome, pois de outro modo dificilmente teria sobrevivido ao século I a.C.”¹⁵⁴

E adiante, afirma ele (p. 307) que o poema, a despeito de umas poucas partes interessantes, mas obscuras, se distingue pela imitação convencional de Homero, pelo acúmulo de epítetos e pela “linguagem inepta e desleixada” que não passa de tediosa.

Considerando Hunt e Campbell, interessa notar dois pontos concernentes à recepção do fragmento: a ênfase em sua linguagem clara e plena de um evidente sabor épico-homérico; e a negatividade como constante na avaliação crítica da ode, por vezes, como em Hunt, precedida de palavras positivas num tom quase condescendente para com o poeta. Essa atitude se repete mais ou menos explicitamente na fortuna crítica ao fragmento e não raro beira a franca má vontade e impaciência, como em Campbell. Daí

¹⁵³ Para mais sobre a métrica: Hunt (1922, p. 74), Vitale (1922, pp. 137-9), Page (1951, pp. 161-2), Colonna (1963, p. 214, 1ª ed.: 1954), Sisti (1967, pp. 68-70), Campbell (1998, p. 63, 1ª ed.: 1967) e Gerber (1970, pp. 208-9), Gostoli (1979, pp. 93-9), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 268).

¹⁵⁴ Os três outros poemas referidos constam do *corpus* desta tese; deles nos capítulos seguintes.

a necessidade desta tese – porque pretende contemplar este e os demais fragmentos de seu *corpus* rigorosa e imparcialmente – se manter atento a tal atitude subjacente, quando não declarada, em algumas das visões formuladas sobre a canção de Íbico.

Ressalto, desde já, que um dos estudos mais duros na avaliação do fragmento é o longo artigo de Page, “Ibycus’ poem in honour of Polycrates” (1951, pp. 158-72), escrito trinta anos após a publicação do *POx* 1790, ainda mostrando desconforto com a atribuição de autoria (pp. 167-8) que aceita na década seguinte, inserindo a ode no *corpus* do poeta na edição *Poetae melici Graeci* (1962, Fr. 282 P). Sua avaliação geral do fragmento se abre por uma frase eloqüente da disposição de Page (1951, p. 165): “Talvez nada seja mais surpreendente do que a pobreza de sua qualidade”¹⁵⁵.

De todo modo, segundo dizia Barron (1969, p. 119) quase duas décadas depois de publicado o artigo de Page acima mencionado, era exíguo o número de admiradores do fragmento de Íbico, atacado principalmente pelas “deselegâncias de expressão que, após serem examinadas, acabam por constituírem meras restaurações ou mesmo ‘correções’ do texto, algumas delas demonstradamente incorretas”. Eis o porquê de sua revisão da edição de Hunt (1922, pp. 73-84) do papiro, a qual foi fundamental para as edições posteriores da “Ode a Polícrates”, como a mais atualizada edição de Page, (1974, Fr. S 151) e a recente e hoje muito utilizada de Davies (1991), aqui adotada.

1. Zeus, Helena e Afrodite: beleza feminina e ação divina (1ª triade)

| | | |
|--|----------------------------|---|
| ...]αι Δαρδανίδα Πριάμοιο μέ- γ' ἄς]τυ περικλεές ὄλβιον ἠνάρογ Ἀργ]οθεν ὄρνημένοι <u>Ζη]γός μεγαλοιο βουλαῖς</u> <u>Ξα]νθᾶς Ἑλένας περὶ εἶδει</u> δῆ]ριν πολύμνον ἔχ]ο]ντες πό]λεμον κατὰ [δ]ακρ[υό]εντα, Πέρ]γαμον δ' ἀνέ]βα ταλαπείρ]ο]ν ἄ]τα χρ]υ]σοέθειραν δι]τ]ὰ Κύπριδα· | ant. 5, ep. | ...]... do <u>Dardânida</u> <u>Príamo a gran-</u> <u>de c]idade, de vasta fama e feliz, destruíram,</u> <u>de Ar]gos impelidos</u> <u>pellos desígnios de Zeus, poderoso,</u> <u>pe]lla beleza da loira Helena,</u> <u>a lu]ta multi-hineada su[p]ortando</u> <u>em gu]erra [l]acr[im]osa;</u> <u>e a r]uína escal[o]ju a desgraçad[a] [Pér]gamo,</u> <u>g]raças à laur]icomada Cípris.</u> |
|--|----------------------------|---|

Na abertura da ode, entram em cena Príamo (v. 1), Tróia (vv. 2 e 8), Zeus (v. 4), Helena (v. 5) e Afrodite (v. 9) – todos caracterizados por epítetos acima sublinhados, cuja profusão não escapa aos críticos da ode¹⁵⁶, como Franco Sisti, em “L’ode a Policrate” (1967, pp. 70-4). Mas este, embora censure sua adjetivação “abundante, excessiva”, ao menos reconhece ser este de um traço estilístico de seu fazer poético;

¹⁵⁵ Para a crítica a avaliações negativas como as de Page e Sisti (1967, 59-79), ver Wellein (1959/60, pp. 40-1), Simonini (1979, pp. 285-6), Woodbury (1985, pp. 194-7) e Bonanno (2004, pp. 70-3).

¹⁵⁶ Ver Page (1951, pp. 165-6), Lesky (1995, p. 213, 1ª ed.: 1957), Campbell (1998, p. 307, 1ª ed.: 1967).

afinal, em suas canções, Íbico com freqüência insere o substantivo entre no mínimo dois adjetivos, tal qual no Fr. S 151 Dav. (vv. 1-2, 14-5, 17-8, 20-1, 25-6) e nos outros fragmentos que serão objeto dos próximos capítulos desta tese.

Os desígnios de Zeus

Nos versos 1-9, somos reportados à dupla instrumentação pela qual Zeus faz cumprir sua vontade: o rapto de Helena, do qual participa ativamente Afrodite (v. 9), e a conseqüente ida dos aqueus “*de Argos*” (v. 3) à cidade do rei “*Dardânida*” (v. 1) Príamo, Tróia, referente de três epítetos destacados nos versos 1-2. Nos versos 4-5, os negritos ressaltam a disposição paralela das palavras que nomeiam as molas propulsoras da expedição grega contra Tróia; e a posição em quiasmo dos epítetos de Zeus e Helena arremata a trama trançada pelos fios da vontade do deus e de sua perfeição por meio de dois eventos – o rapto de Helena e a guerra – estreitamente relacionados.

O epíteto de Zeus (v. 4) marca o poder de sua vontade, e a referência a esta no contexto mítico da narrativa troiana recorda o proêmio da *Iliada* (I)¹⁵⁷:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
 οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἄχαιοῖς ἄλγεᾶ ἔθηκε
 πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
 ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεύχε κύνεσσιν
 οἰωνοῖσὶ τε πᾶσι, **Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,** 5
 ἔξ οὔ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἄτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ Διὸς Ἀχιλλεύς.

*A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles,
 o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas
 trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades
 de valentes, de heróis, espólio para os cães,
 pasto de aves rapaces: fez-se a lei de Zeus;
 desde que por primeiro a discórdia apartou
 o Atreide, chefe dos homens, e o divino Aquiles.*

Diòs d' eteleíeto boulé – “*fez-se a lei de Zeus*” (v. 5), canta a *Iliada*; *Zēnòs megáloio boulaĩs*¹⁵⁸ – “*pelos desígnios de Zeus, poderoso*” (v. 4), canta a o Fr. S 151 Dav.. Em ambos os casos, a vontade de Zeus associa-se explicitamente ao fim de Tróia.

No verso do poema homérico, talvez esteja implícita a promessa de Zeus a Tétis: favorecer os troianos na guerra e fazer sofrer os gregos para que sintam a falta de Aquiles, afastado da luta pela discórdia com Agamêmnon (495-530). Ou a trama que nos dá a conhecer um poema posterior do ciclo épico, os *Cantos cíprios* (Fr. 1): Zeus, vendo a terra demasiado povoada e, por isso, pesada além do suportável, “*apiedou-se*” (ἐλέησε, v. 3) e, “*em sua mente cerrada*” (ἐν πυκινᾷς πραπίδεσσιν, v. 3), decidiu aliviá-la movendo “*o grande conflito da guerra iliaca*” (πολέμου μεγάλην ἔριν Ἰλιακοῖο, v. 5)

¹⁵⁷ Ver o comentário a esses versos de Kirk (2004, pp. 51-3).

¹⁵⁸ Muito similar a essa frase é a que se lê na *Iliada* (XII, 241), para a qual vale praticamente a mesma tradução: *megáloio Diòs boulaĩ* (μεγάλοιο Διὸς (...) βουλαῖ).

para gerar numerosas mortes; assim, em Tróia, “*heróis eram mortos, e fez-se a lei de Zeus*” (ἥρωες κτείνονται, Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή), diz o final do verso 7, a repetir frase da *Iliada* (I, 5), indicam os negritos¹⁵⁹. Em Íbico, qualquer uma dessas duas opções – a segunda, mais provavelmente, anota Barron (1969, p. 133) – pode estar subjacente à causa central da guerra troiana: os “*desígnios de Zeus, poderoso*” (v. 4).

A beleza de Helena

Se o rapto de Helena faz parte dos planos de Zeus, o elemento que motiva tal episódio e o justifica, canta a “Ode a Polícrates”, é a beleza da “*loira Helena*” (v. 5). Esse epíteto, *ksanthôs*, por si só já nos remete à bela imagem de Helena – capaz de levar os homens a uma guerra de proporções épicas –, e isso se reforça pela expressão *peri eidei*, “*pela beleza*” – pela forma física da heroína. Mas tal epíteto não lhe é atribuído nos poemas homéricos; neles, heróis e divindades o recebem, tal qual o “*loiro*” (*ksanthós*) Menelau, marido legítimo de Helena¹⁶⁰. Diferentemente, na tradição posterior a Homero e anterior a Íbico, há pelo menos duas ocorrências em que o epíteto qualifica Helena: no Fr. 23 Voigt de Safo – pela primeira vez, sublinha Gerber (1970, p. 210) –, quando da comparação entre um “*tu*” e a heroína¹⁶¹; e no Fr. 103 Dav. do *Saque de Tróia* de Estesícoro, em contexto para nós obscuro¹⁶². Em nenhum outro lugar do *corpus* da literatura grega o epíteto é atribuído para Helena, sublinha José B. Torres Guerra, em “*Rubia Helena*” (1998, p. 54).

O adjetivo *ksanthós*, embora se insira junto a outros epítetos no espectro que vai de vermelho a amarelo, anota Eleanor Irwin, em *Colour terms in Greek poetry* (1974, p. 201), é mais usualmente traduzido por “*loiro*” quando atribuído a pessoas, afirma a estudiosa (p. 57), e descreve uma parte implícita de seus corpos físicos: os cabelos¹⁶³. No caso das ocorrências de *ksanth-* para Helena em Estesícoro e Íbico, porém, Campbell (1991, pp. 113 e 220) traduz “*ruiva Helena*” (“*auburn Helen*”)¹⁶⁴; já no caso de Safo, o mesmo helenista, em *Greek lyric I* (1994, p. 73, 1ª ed.: 1982), traduz “*Helena*

¹⁵⁹ Para o texto grego dos *Cantos ciprios*: edição bilingüe de West (2003). Tradução minha. O Fr. 1 é justamente um escólio à *Iliada* (I, 5) e à frase repetida. Para comentário: Mayer (1996, pp. 1-15).

¹⁶⁰ Ver, por exemplo, *Iliada* III (284) e *Odisséia* I (285), e os comentários de Sisti (1967, pp. 70-1) e Torres Guerra (1998, p. 54).

¹⁶¹ O fragmento sáfico foi transmitido pelo POx 1231 (fr. 14), do século II d.C..

¹⁶² O fragmento de Estesícoro está preservado no POx 2619 (fr. 14), dos séculos II-III d.C..

¹⁶³ Ver ainda pp. 90-1, sobre a ocorrência de *ksanthós* para Odisseu na *Odisséia* (XIII, 399).

¹⁶⁴ Também West (1994b, p. 96).

de *áureo cabelo*” (“*golden-haired Helena*”) ¹⁶⁵, explicitando a referência aos cabelos implícita no epíteto *ksanth-* e optando pela cor mais comumente associada ao epíteto e à imagem do valioso e belo ouro: o amarelo, o dourado. Essa hesitação de Campbell ¹⁶⁶, que dá ao mesmo epíteto associado à mesma personagem duas traduções distintas, ilustra a conhecida dificuldade dos modernos diante dos termos gregos para cores ¹⁶⁷.

Tendo em vista essas considerações e o fato de que nada há na “Ode a Polícrates” de Íbico que estimule uma solução diferenciada, adotei para *ksanthãs Helénas* (v. 5) a tradução mais freqüente, “*loira Helena*” ¹⁶⁸. Outros dados que pesaram favoravelmente a essa decisão são estes: o marido legítimo de Helena, Menelau, é *ksanthós* na épica homérica; a maior parte dos deuses é loira, sublinha Irwin (1974, p. 135), e Helena, cuja beleza ultrapassa a medida humana, é uma deusa nos cultos de Esparta e semideusa em boa parte da tradição mítico-poética grega desde Homero. Mais: a expressão “*loira Helena*”, embora não-homérica, descreve, para marcar-lhe a beleza, os cabelos da heroína, tal qual, segundo Laura Simonini, em “Il Fr. 282 P. di Ibico” (1979, p. 287), a maioria dos epítetos homéricos a ela atribuídos, entre os quais estão *eúkomos*, sete vezes na *Iliada*, e *kallíkomos*, uma na *Odisséia* ¹⁶⁹.

Por fim, ao caracterizar a beleza de Helena com um adjetivo que nomeia a cor dourada, Íbico nos remete, de um lado, ao metal mais precioso e incorruptível, o ouro (*khrusós*, χρυσός), e, de outro, ao fato de que apenas uma deusa estreitamente ligada a Helena, ao erotismo e à beleza física, recebe o epíteto “*áurea*” (*khruseé*, χρυσεή) ¹⁷⁰ na poesia grega antiga. Esta é Afrodite, que, na “Ode a Polícrates”, é chamada *khrusoétheiran* (“*auricomada*”), epíteto que sublinha a sua beleza apontando para as mesmas cor e parte do corpo ressaltadas em Helena por meio de *ksanthãs*.

Vale notar, portanto, que é estreita a proximidade Helena-Afrodite na canção de Íbico, não apenas porque a desgraça de Tróia é uma trama na qual ambas estão

¹⁶⁵ Igualmente Page (2001, p. 139, 1ª ed.: 1955).

¹⁶⁶ Fowler (1992, p. 121) também hesita entre o amarelo e o ruivo, optando pela tradução “*tawny hair*”, “*cabelo fulvo*”, ou seja, amarelo tostado, acastanhado, alaranjado, ou castanho avermelhado, ocre.

¹⁶⁷ Para essa dificuldade, ver Irwin (1974, pp. 3-30) e Maxwell-Stuart (1981, pp. 1-11). Ambos criticam a visão comum e equivocada de que tal dificuldade revela que “a sensibilidade grega à cor era, se não exatamente deficiente, no mínimo inferior à nossa”, na síntese de na síntese de Maxwell-Stuart (p. 1).

¹⁶⁸ Sigo Vitale (1922, p. 137), Edmonds (1958, p. 115, 1ª ed.: 1924), Mosino (1994, p. 33, 1ª ed.: 1966), Gentili (1978, p. 394), Simonini (1979, p. 287), Adrados (1980, p. 235), Most (1982, p. 86), Péron (1982, p. 35), Rissman (1983, p. 40), Mulroy (1995, p. 105), De Martino e Vox (1996a, p. 297), Cavallini (1997, p. 33), Segal (1998, p. 72), Torres Guerra (1998, pp. 53-6), Bonanno (2004, p. 70), Lourenço (2006, p. 48), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 376).

¹⁶⁹ εὐκομος: III, 329; VII, 355; VIII, 82; IX, 339; XI, 369 e 505; XIII, 766; καλλίκομος: XV, 58.

¹⁷⁰ Para a “*áurea Afrodite*”, ver Boedeker (1974, pp. 22-9) e Ragusa (2005, pp. 179-85).

diretamente envolvidas, mas também pela afinidade dos epítetos para qualificar a aparência física de cada uma e, ainda, pela disposição paralela destes nos versos 5 e 9 da ode – o primeiro e o último do epodo que fecha a 1ª tríade:

ksanthās [“loira”] *Helénas perì eídei*
khrusoétheiran [“auricomada”]¹⁷¹ *dià Kúprida*

Como na épica homérica, Helena pode ser considerada uma *causa belli*¹⁷² – “causa da guerra”, na expressão latina por muitos usada –, mas, como tal, está vinculada a uma causa prevalecte da qual acaba por ser instrumento: a vontade de Zeus (v. 4). Do mesmo modo a expedição dos aqueus a Tróia e a derrocada da cidade. Mas se o rapto de Helena acontece sob os auspícios de Afrodite, então também a deusa é, simultaneamente, causa da guerra e instrumento de Zeus na ode de Íbico: por causa dela, “a ruína escalou a desgraçada Pérgamo” (v. 8).

Em “Note a Ibico” (1970/72, p. 81), Vinicio Tammaro nota que os versos 8-9 da ode de Íbico recordam um trecho da *Iliada* (XXIV) pouco lembrado pelos estudiosos na leitura da “Ode a Polícrates”. Nele, Cassandra avista o carro que para Tróia traz, do acampamento aqueu, o arauto, Príamo¹⁷³:

ἀλλ’ ἄρα Κασσάνδρη, ἰκέλη χρυσήν Ἀφροδίτη, (...) *só Cassandra,*
Πέργαμον εἰσαναβᾶσα φίλον πατέρ’ εἰσενόησεν 700 *simil à áurea Afrodite, viu, do alto de Pérgamo,*
ἔσταότ’ ἐν δίφρῳ, κήρυκά τε ἀστυβοώτην *o pai, de pé, na biga, e o arauto voz-da-pólis.*

Do alto de Tróia – chamada “Pérgamo” como na ode de Íbico (v. 8) –, a princesa Cassandra – bela como Afrodite, diz o símile (699) – vê o prenúncio final da iminente queda da cidade, pois no carro vem, para finalmente receber as devidas honras fúnebres, o corpo inerte, ultrajado e insepulto de seu irmão Heitor, o pilar dos troianos. Em Íbico, a “ruína” (*áta*, v. 8) advinda da guerra “lacrimosa” (*dakruóenta*, v. 7), escala Tróia, a “desgraçada” (*talapeírion*, v. 8) – epíteto em Homero atribuído somente a pessoas, anota Gerber (1970, p. 210). A sonoridade repetida na sílaba final dos termos gregos *dakruóenta* e *áta* e sua colocação paralela em seus respectivos versos 7-8, dos quais são as palavras finais, reforçam a ligação guerra-ruína cantada na 1ª tríade.

Nos versos da *Iliada* supracitados, é notável ainda a presença de Afrodite enquanto índice de beleza – beleza esta signo da catástrofe, pois embora a deusa tenha favorecido Tróia ao longo da guerra, ela igualmente contribuiu para seu destino ao

¹⁷¹ Epíteto usado para deusa apenas nessa ode; só tardiamente ele reaparecerá, anota Sisti (1967, p. 71).

¹⁷² Ver Roisman (2006, pp. 1-36).

¹⁷³ Ver o comentário aos versos de Richardson (1996, pp. 348-9).

proteger Páris e propiciar o rapto de Helena que desencadeou a guerra desejada por Zeus. Na “Ode a Polícrates”, a ligação entre a beleza, a queda de Tróia e a deusa é evidenciada pela preposição *diá* (v. 9).

Afrodite e a ruína (átē) de Tróia

A ligação ruína-Afrodite, fixada nos versos 8-9 do Fr. S 151 Dav. de Íbico, é realçada pela sintaxe, pela semântica e pela disposição paralela de seus termos finais, *Pérgamon d' anéba talapeírion áta / khrusoétheiran diá Kúprida* (“a ruína escalou a desgraçada Pérgamo / graças à auricomada Cípris”). Isso porque *áta* (dórico de *átē*, ἄτη) é o sujeito da forma verbal *anéba*¹⁷⁴; e o acusativo *Kúprida* somado à preposição *diá* define a causalidade da ação: a ruína se concretiza graças a Afrodite. Ressalte-se que o verso 9 – em que se associam a deusa, a cor áurea e a preposição *diá* conjugada ao acusativo – recorda uma fórmula repetida na *Teogonia* de Hesíodo, que primeiro ocorre na narrativa da luta entre Zeus e o monstro Tifeu¹⁷⁵:

| | |
|---|---|
| <p>[Αὐτὰρ ἐπεὶ Τιτῆνας ἀπ' οὐρανοῦ ἐξέλασε Ζεὺς, 820 ὀπλότατον τέκε παῖδα Τυφωέα Γαῖα πελώρη Ταρτάρου ἐν φιλότῃ διὰ χρυσεῖν Ἀφροδίτην</p> | <p><i>E quando Zeus expulsou do céu os Titãs, Terra prodigiosa pariu com ótimas armas Tifeu, amada por Tártaro graças à áurea Afrodite.</i></p> |
|---|---|

Deusa da sexualidade na poesia e na religião gregas, Afrodite tem em sua esfera também a concepção¹⁷⁶: eis o que afirma a construção formular acima destacada (*en philótēti (...) diá khruṣēn Aphrodītēn*)¹⁷⁷. Em Íbico, é claro, não se trata de concepção – mesmo porque a união sexual de Helena e Páris, ilegítima, é estéril –, mas do encontro de corpos irresistivelmente atraídos de modo recíproco ou unilateral, encontro este regido por Afrodite e inserido no âmbito de suas prerrogativas essenciais, tal qual aquele entre o príncipe troiano e a heroína grega, que gera a queda de Tróia.

Observe-se, finalmente, que no verso 8 da 1ª tríade da ode de Íbico (“a ruína [áta] escalou a desgraçada Pérgamo”), temos a metonímia ruína/áta-aqueus, pois estes concretizaram a destruição de Tróia. Isso dito, porém, cabe observar que os versos 1-9, que estabelecem a causa e os instrumentos da guerra, fazem com que a frase do verso 8

¹⁷⁴ Indicativo aoristo ativo dórico de *anabainō* (ἀναβαίνω)

¹⁷⁵ Para a *Teogonia*, de Hesíodo: tradução de Torrano (2003) e texto grego adotado em seu volume bilíngüe – Friedrich Solmsen, *Hesiodi Theogonia Opera et dies Scutum* (Clarendon Press, 1966), edição na qual o v. 820 inicia uma longa interpolação, algo de que West (1988a, pp. 379-83) discorda.

¹⁷⁶ Ver Pirenne-Delforge (1994, p. 419-28).

¹⁷⁷ Todos os outros versos em que ocorre essa expressão formular (vv. 960-1, 980, 1005 e 1014) são, como o v. 820, suspeitos de interpolação; ver West (1988a, pp. 383 e 397-8) e Northrup (1983, pp. 7-13).

permanença, afirma Simonini (1979, p. 290), com “uma margem de ambigüidade na definição do valor pessoal do fato” que é o fim de Tróia.

Tratemos, agora, da *átē*, dessa noção grega tão complexa e de difícil tradução. No primeiro item deste capítulo, passamos por um trecho da *Iliada* (XXIV, 28-30) em que o termo *átē* aparece no sentido ativo; nela se diz que a desgraça de Tróia resulta “*da loucura [átēs] de Alexandre*” (28), pois escolhe Afrodite e a “*luxúria lutuosa*” (30) no julgamento das três deusas. Em passo anterior do mesmo poema (VI, 344-58), Helena enuncia, falando a Heitor, o desgosto consigo mesma e com Páris, a percepção da influência divina nos eventos que a cercam e a consciência de que a guerra de Tróia será preservada como tema de canção¹⁷⁸:

| | |
|--|--|
| <p>« δᾶερ ἔμεϊο κυνὸς κακομηχάνου ὀκρυσέσσης, ὥς μ' ὄφελ' ἦματι τῶ ὅτι με πρῶτον τέκε μήτηρ 345 οἴχεσθαι προφέρουσα κακῆ ἀνέμοιο θύελλα εἰς ὄρος ἢ εἰς κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης ἔνθα με κύμ' ἀπώερσε πάρος τάδε ἔργα γενέσθαι. αὐτὰρ ἐπεὶ τάδε γ' ὦδε θεοὶ κακὰ τεκμήραντο, ἀνδρὸς ἐπειτ' ὠφελλον ἀμείνονος εἶναι ἄκοιτις, 350</p> <p>ὃς ἤδη νέμεσίν τε καὶ αἴσχεα πόλλ' ἀνθρώπων. τούτῳ δ' οὔτ' ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω ἔσσονται· τῶ καὶ μιν ἐπαυρήσεσθαι οἴω. ἀλλ' ἄγε νῦν εἰσελθε καὶ ἔξεο τῶδ' ἐπὶ δίφρῳ, δᾶερ, ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν 355 εἶνεκ' ἔμεϊο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἕνεκ' ἄτης, οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μῆρον, ὥς καὶ ὀπίσσω ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἔσσομένοισι. »</p> | <p>(...): “<i>Meu cunhado – cunhado desta cadela má, de mente maliciosa, odienta. Quando vi a luz, melhor teria sido que um vendaval me arremessasse ao topo de um monte ou para o mar de polissonas ondas, que tragassem antes disso tudo. Os deuses não quiseram. Que eu fosse então esposa [de homem de mais brio, que soubesse de vingança e ofensas. Este não é e não será jamais de firme tempera, e há de colher os frutos disso, em breve, temo. Mas entra e senta-te, cunhado. Tens o coração num círculo de mágoas, por causa desta cadela que eu sou e do louco Páris, a quem Zeus fado sinistro impôs, para que, ambos, sejamos tema dos vates vindouros</i>”.</p> |
|--|--|

Nos versos 355-7, Helena fala de si pejorativamente, responsabilizando-se, junto a Páris e a Zeus, pela aflição de um Heitor que sabe ser muito difícil a situação de Tróia. Ao apontar para Alexandre, ela usa a expressão que se repete do mesmo modo no último canto da *Iliada* (XXIV, 28), *Aleksándrou hének' átēs*¹⁷⁹, e que literalmente diz: “*por causa da átē de Alexandre*”, de sua “*loucura, obsessão*”¹⁸⁰.

Depois, na *Odisséia* (IV, 260-2), em trecho visto no primeiro item, Helena diz que seu peito desejava por retornar a Esparta,

| | |
|---|--|
| <p>« (...) ἄτην δὲ μετέστενον, ἦν Ἀφροδίτη δῶχ', ὅτε μ' ἦγαγε κείσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης, παῖδά τ' ἐμὴν νοσφισσαμένη θάλαμόν τε πόσιω τε</p> | <p>“(...) lastimando a loucura que por Afrodite me fora dada, ao levar-me da pátria querida para Ílio, abandonando a filhinha, o meu leito de núpcias e o [esposo, (...)”</p> |
|---|--|

¹⁷⁸ Ver o comentário a esses versos de Kirk (2005, pp. 205-7).

¹⁷⁹ Ver Doyle (1984, p. 15) e Kirk (2004, p. 277) para a discussão uma incerta terceira ocorrência dessa expressão na *Iliada* (III, 100) e o texto aceito em Mazon (2002b).

¹⁸⁰ Doyle (1984, p. 15) prefere “*obsessão*”.

Afrodite enviou a *átē* a Helena ao fazê-la deixar tudo e ir para Tróia junto a Páris, que não é acima mencionado. Novamente, e pela boca da mesma heroína, a destruição de Ílion está ligada às suas ações – pois Helena não está se isentando de responsabilidade, mas alegando “que agiu sob a influência da paixão dominadora”¹⁸¹ –, de Páris e de Afrodite, e tais ações se relacionam à *átē*, “desvio mental imposto de modo supernatural, loucura, obsessão”¹⁸². Em *Os gregos e o irracional* (1988, pp. 11-2), estudando a noção de *átē* na *Iliada*, Eric R. Dodds observa:

“Encontra-se em certo número de passagens em que se atribui à *atê* uma conduta imprudente e inexplicável, ou que é descrita pelo verbo da mesma raiz, *aasasthai*, sem qualquer referência explícita à intervenção divina. Mas *atê*, em Homero, não é, só por si, um agente pessoal (...) De qualquer modo, a palavra, na *Iliada*, não significa um desastre objetivo [significará, depois, na *Odisséia* (X, 68; XII, 372; XXI, 302), diz o helenista], como sucede, geralmente, na tragédia. A *atê* é sempre, ou quase sempre, um estado de espírito – um obscurecimento ou confusão temporária da consciência normal. De facto, é uma loucura parcial e temporária; e, como qualquer loucura, é atribuída não a causas fisiológicas ou psicológicas, mas a uma potência ‘demoníaca’ externa. Na *Odisséia* [XI, 61; XXI, 297ss.] diz-se realmente que um consumo excessivo de vinho origina *atê*; a implicação, contudo, não é provavelmente a de que a *atê* pode ser produzida ‘naturalmente’, mas a de que o vinho tem algo de sobrenatural ou demoníaco. Excepto este caso especial, as potências que produzem a *atê*, quando especificadas, parecem ser sempre sobrenaturais (...)

Se os passarmos em revista, observamos que a *atê* não é, necessariamente, nem um sinónimo, nem um resultado de perversidade”¹⁸³.

Pouco à frente, Dodds (p. 14) prossegue:

“Perguntar se as personagens de Homero são deterministas ou crêem no livre-arbítrio seria um anacronismo fantástico: essa questão nunca se lhe pôs e, se fosse posta, seria muito difícil fazê-los entender o seu significado. O que eles reconhecem é a diferença entre acções normais e acções realizadas num estado de *atê*. Este último tipo pode ser delineado ou pela *moira* [o quinhão de cada um] ou pela vontade de um deus, de acordo com o ponto de vista, subjectivo ou objectivo, sob o qual encaram o assunto”¹⁸⁴.

No *Hino homérico V, a Afrodite*, ocorre a vingança de Zeus contra a deusa pelo exercício inconseqüente de suas prerrogativas, de que resultam a mistura no leito entre imortais e mortais e a concepção de filhos assim gerados. Tal vingança consiste em fazer com que a própria Afrodite se apaixone pelo mortal Anquises, gerando dele um filho, Enéias. Envergonhada por se ver nessa situação e impedida de prosseguir com suas tramas eróticas, ela reconhece: “*bem grande foi a insensatez que me tomou*

¹⁸¹ West in Heubeck *et alii* (1990, p. 210).

¹⁸² West in Heubeck *et alii* (1990, p. 210). Doyle (1984, p. 14) prefere “obsessão” para o termo também nesse passo. Haveria mais uma ocorrência de *átē* na *Odisséia* (XXIII, 223), ligada a Helena e a seus atos, mas Bérard (2002c) suspeita que o verso seja uma interpolação, bem como o conjunto em que se insere (218-4), como pensava já Aristarco, em Alexandria. Ver Heubeck in Russo *et alii* (1992, pp. 336-7).

¹⁸³ Dodds critica o verbete do LSJ. Para outras críticas: Wyatt (1982, pp. 247-9) e Doyle (1984, pp. 18-9).

¹⁸⁴ Para mais sobre a *átē* em Homero, ver Wyatt (1982, pp. 249-76) e Doyle (1984, pp. 7-22).

[*aásthēn*],/ *dolorosa e grave (...)*” (vv. 253-4)¹⁸⁵. A própria deusa, que na *Odisséia* (IV, 260-4), segundo Helena, envia a *átē* que influencia os atos da heroína, e que antes, na *Iliada* (VI, 355-7), está implicada na *átē* de Páris, conforme indica uma fala de Helena – essa deusa é, no *Hino*, vítima da *átē*, diz a forma verbal *aásthēn*¹⁸⁶; e tal ação da *átē*, conforme fica subentendido, vem de Zeus e de seu plano vingativo contra Afrodite¹⁸⁷.

Como observa Suzanne Saïd, em *La faute tragique* (1978, p. 32), a *átē* é “essa mistura de desgraça, de culpa e erro que os deuses enviam aos homens”:

“(…) depois do desastre, a vítima da *átē* não compreende como ela pôde agir de modo tão funesto. Não obstante, a *átē* aparece freqüentemente em Homero como um fenômeno de ordem psíquica (...). Mas o espírito humano nunca é apresentado como o agente espontâneo da *átē*; ele é, antes, sua sede ou mesmo sua presa passiva”. (p. 79).

E Saïd (p. 80) bem ressalta, adiante, que “o homem não comete jamais a *átē*. (...) Na maioria das vezes, cola-se o homem à *átē* (...)”. Depois de Homero, prossegue a helenista (p. 84), “a *átē* permanece sendo uma mistura de desgraça e erro que o homem continua, ordinariamente, a atribuir a causas exteriores a ele”.

A noção de *átē* está, portanto, intimamente associada à influência externa de proveniência divina nas ações humanas e não é em absoluto estranha ao universo erótico de Afrodite. Sua carga é sempre negativa: da *átē* não decorrem feitos benéficos, mas destrutivos para quem está sob sua influência e, quando é o caso, para os que são afetados pelas ações deste. Como traduzir essa palavra que nomeia tal noção?

Richard E. Doyle Jr., em *ATH* (1984, p. 7), observa que, para os usos do termo nos poemas homéricos, há três palavras de “conotação ligeiramente distinta” com que se pode traduzi-lo: “cegueira, loucura, obsessão” – a primeira delas constituindo o sentido mais freqüente. A escolha depende do contexto. Mas há ainda um emprego de *átē* “completamente diferente dos demais”, o qual se dá na *Odisséia* (XII, 372) e “significa ‘ruína’” – “um desastre objetivo”, como diz Dodds (1988, p. 11). No referido verso, vemos a reação de Odisseu ao descobrir que seus companheiros de viagem, a despeito de suas advertências, haviam matado as vacas de Hélio; em prece a Zeus, o herói diz:

« Ζεῦ πάτερ ἦδ' ἄλλοι μάρκαρες θεοὶ αἰὲν ἔόντες “Zeus poderoso e vós outros, ó deuses eternos e beatos!
 ἦ με μάλ' εἰς ἄτην κοιμήσασθε νηλεῖ ὕπνου Foi para minha desgraça que sono cruel me mandastes.
 οἱ δ' ἔταροι μέγα ἔργον ἐμὴτίσαντο μένοντες. » Na minha ausência os meus sócios um crime monstruoso fizeram”.

¹⁸⁵ μάλα πολλὸν *άάσθη*,/ σχετίλιον οὐκ ὀνοταστόν (...). Texto grego: Allen *et alii* (1980). Tradução minha.

¹⁸⁶ Trata-se de um indicativo aoristo passivo, 1ª pessoa do singular, de *aáo* (ἀάω).

¹⁸⁷ Ver Saïd (1978, pp. 87-8).

Aqui, *átē*, que engloba as idéias de causa e conseqüência, significa “ruína, desgraça” e pode ser entendida segundo a proposta de Dodds¹⁸⁸. Ademais, “esse desastre, consistentemente com os outros significados de ἄτη, é o resultado da intervenção direta dos deuses”, conclui Doyle (1984, p. 18), pois de Zeus vem o “*sono cruel*” que impediu Odisseu de vigiar, alerta, seus homens.

Ao longo dos tempos, de Homero em diante, a noção e os usos de *átē* foram se modificando, e camadas de significado lhe foram sendo acrescentadas, observa Doyle (p. 23). Como, então, compreender seu emprego no verso 8 do Fr. S 151 Dav. de Íbico, posterior em quase duzentos anos aos poemas homéricos? Doyle (p. 28) responde:

“Não pode haver dúvida de que o sentido de ἄτη nesse contexto é ‘ruína’: isso é o que caiu sobre Tróia. Novamente, um agente demoníaco é responsável, desta vez, Afrodite. A mudança, todavia, do uso homérico é significativa. Pois em Homero, quando Afrodite é responsável pela ἄτη, ἄτη significa ‘obsessão’. Íbico mantém Afrodite como a causa da ἄτη, mas muda o sentido da ἄτη que ela produz”.

De fato, não é erótica a *átē* relacionada sintática e semanticamente à deusa nos versos 8-9 do poeta regino. Antes, a *átē*, sujeito da frase, é a destruição da cidade – a “ruína”, na tradução pela qual optei¹⁸⁹ – que se concretizou “por causa de, graças a” (*diá*). O passo de Íbico, portanto, em termos do sentido de *átē*, aproxima-se do último uso homérico de que tratei (*Odisséia* XII, 372). Indiretamente, porém, vale dizer que na construção da 1ª tríade, cuja estrofe de abertura não se conservou no papiro do Fr. S 151 Dav., o poeta liga a vontade de Zeus (v. 4) à beleza da Helena (v. 5) e à *átē* que escala Tróia graças a Afrodite, na medida em que tal esse conjunto resulta na destruição de Tróia, pois originaram a guerra que para lá impeliu os aqueus (vv. 1-7); e estes são, metonicamente, a própria *átē*, pois selam a ruína de Ílion ao transpor-lhe os muros.

Cantada a concretização de tal ruína, passamos à 2ª tríade do fragmento em que, por um método negativo repetidamente empregado, o tema da saga troiana é preterido.

¹⁸⁸ Igualmente Doyle (1984, p. 18) e Heubeck in Heubeck e Hoekstra (1992, pp. 138-9).

¹⁸⁹ Sigo Vitale (1922, p. 137), Page (1951, p. 160), Bowra (1961, p. 253), Mosino (1994, p. 33, 1ª ed.: 1966), Adrados (1980, p. 235), Péron (1982, p. 35), Most (1982, p. 86), Campbell (1991, p. 221), Fowler (1992, p. 121), Bing e Cohen (1993, p. 83), West (1994b, p. 96), Mulroy (1995, p. 105), Miller (1996, p. 95), Cavallini (1997, p. 33), Bonanno (2004, p. 70), Lourenço (2006, p. 48), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 376). Já Hunt (1922, p. 80) e Edmonds (1958, p. 115, 1ª ed.: 1924) preferem “vingança”; Colonna (1963, p. 215, 1ª ed.: 1954), a deusa *Átē*; Gentili (1978, p. 395), “pena e castigo”; De Martino e Vox (1996a, p. 297), “castigo”.

2. A destruição de Tróia e a canção em andamento (2ª triade)

| | | | |
|-----------------------------|------------------------|-----------|---|
| <u>νῦν</u> δέ μοι οὔτε | Ξειναπάτ[α]ν Π[άρι]ν | 10, estr. | <u>Ag</u> lora, a mim, nem o engana-anfitri[ã]o, P[ári]s, |
| ..] ἐπιθύμιον οὔτε | τανί[σφ]υρον | | ...], nem a de finos tor[no]zel[os], Cassandra, |
| <u>ὕμνῃ</u> ν Κασσάνδραν | | | (é)] <u>desejável</u> [ca]ntar, |
| Πριάμοιό τε | παίδασ ἄλλου[σ] | | e de Pri[amo] os outro[s] filhos |
| Τροίας θ' ὑπιπύλοιο | ἀλώσι[μο]ν | ant. | e de Tróia de altas portas da capt[ur]a |
| ἄμ[α]ρ ἀνώνυμον, οὔδε | π[ί]ν | 15 | o di[a] indizível, nem (?) ...[|
| ἡρώων ἀρετᾶν | | | dos he[r]óis a excelência |
| <u>ὑπ</u> εράφανον οὔς τε | κοίλα[ι] | | <u>su</u> prema, aqueles que as cava[s] |
| νᾶεσ] πολυγόμεφοι | ἐλεύσα[ν] | ep. | naus] de muitos rebites trouxera[m] |
| Τροίαι κακόν, ἥρωας | ἐσθ[λο]ύς· | | a Tróia como mal – heróis no[b]res, |
| τῶν] μὲν κρείων Ἀγαμέ[μ]νων | | 20 | os que] o senhor Agamê[mnon |
| ἄρχε Πλεισθ[ε]ίδασ | βασιλ[ε]ύς ἀγός ἀνδρῶν | | comandou – o Plist[eni]da, r[ei] e líder de homens, |
| Ἄτρεός ἐσθ[λο]ῦ π[ί]ναις | ἔκγ[ο]ινος. | | de no[b]re] Atreu o [f]ilho na[s]cido. |

As três primeiras palavras sublinhadas do verso 10 (*nūn dé moi*), interrompendo “bruscamente a singular narração” dos versos precedentes, ressalta Simonini (1979, p. 288), abrem uma nova fase na canção, parecendo indicar a virada para a atualidade e, talvez, o encerramento da narrativa de episódios relativos à guerra e destruição de Tróia de que teria se ocupado o poeta até o último verso da 1ª triade preservada. Segue-se a essa alteração do passado mítico ao presente de seus versos a primeira preterição da ode, anunciada na negação dos versos 10-2: “*agora, a mim, nem (...) /, nem (...) é desejável cantar*” (*nūn dé moi (...) / epithúmion*¹⁹⁰ *oúte (...) / humnēn*).

Vendo nessa recusa uma *praeteritio*, a maioria dos helenistas que volta os olhos à ode de Íbico entende que nela ocorre o uso desse artifício oratório nomeado pelo termo latino, que consiste nisto: “o poeta menciona aquilo que ele declara que não dirá ou não poderá dizer”, sintetiza Gerber (1970, p. 209)¹⁹¹. Tal recurso, prossegue o estudioso, “é comum em catálogos, mas usualmente não é tão estendido como aqui”, na “Ode a Polícrates”, em que o poeta inaugura na 2ª triade um catálogo de negativas repisadas pela *persona* (vv. 10, 15, 25-6). Hunt (1922, p. 74) observa:

“Após ter falado da destruição trazida à cidade de Príamo pela bela Helena, o poeta nega qualquer intenção de celebrar os vários atores daquele grande drama, um tema mais adequado à arte das Musas do que à mera habilidade humana [vv. 23-35]. Por esse método negativo ele planeja lançar brevemente os olhos sobre as figuras centrais e os vários incidentes da história”. (grifos meus).

É indubitável que a 2ª triade abre uma seqüência de preterições, muito embora possa ser anacrônico e não inteiramente adequado o uso do termo latino *praeteritio*.

¹⁹⁰ Para o termo, que é original, ver o dicionário etimológico de Chantraine e Bonanno (2004, p. 77).

¹⁹¹ Muitos dos que pensam em *praeteritio* e usam esse termo serão apontados na discussão, mas já aqui indico Page (1951, p. 165) Gianotti (1973, p. 403), Nannini (1982, p. 75, n. 19), Péron (1982, pp. 47-8), Podlecki (1984a, p. 194), Campbell (1998, p. 307, 1ª ed.: 1967), Stracca (1981, p. 150), Miller (1996, pp. 96-7), MacLachlan (1997, p. 193). Para mais sobre o conceito, ver Bonanno (2004, pp. 82-6).

Este poderia ser substituído, mas não de modo pleno e rigoroso, pela palavra grega dicionarizada em nossa língua “aposiopese”; isso porque o verso 10 instaura uma interrupção intencional de algo que vinha sendo cantando – a narrativa troiana –, à qual se segue não um silêncio, como seria esperado, mas uma negativa em que o poeta declara que calará o que diria se continuasse no mesmo tema. Somadas as imprecisões de um lado e de outro, preferirei nomear “preterição” as negativas cantadas do verso 10 em diante. Qual é a primeira delas?

Após tratar de Helena e Cípris, Íbico passa a Páris, triangulando as três personagens que estão na base da guerra de Tróia. O epíteto não-homérico do troiano, *kseinápátan* (v. 10), é dado ao mesmo referente primeiro no Fr. 283 Voigt, de Alceu¹⁹²:

κ' Ἀλένας ἐν στήθεσιν [ἐ]πτιόαισε
 θυμον Ἀργείας, Τροίω δ' [ἐ]π' ἀνδρὶ
 ἐκμάνεα ξεῖναπτάων πὶ πόντον
 ἔσπετο νᾶϊ, 6

παῖδά τ' ἐν δόμοισι λίποισ[
 κᾶνδρος εὐστρώπων [λ]έχος .[
 πείθ' ἔρωκ' ἠὲ θυμόν' Ἀήδας]
 παῖδα Δ[ί]οις τε 10

[—]
]πιε..μανι[
 κ]ασιγνήτων πόλεας .[
]έχει Τρώων πεδίωκ' δάμνεντας
 ἐννεκα κήνας· 14

πόλλα δ' ἄρματ' ἐν κονίαισι[
]εν, πόλλοι δ' ἔλικωπέ[
]οι..[]βοντο φόνω δ.[

*... e de Helena, a Argiva, no peito agitou
 o coração, e pelo troiano homem –
 o enganana-anfitrião – enlouquecida, seguiu
 sobre o mar na nau,*

*ā criança na ca[s]a abandonand[o]
 e do marido o [l]eito de bela coberça ...[
 persuadiu com a paixão o peit[o] de Leda]
 fil]ha de Ze[u]s e ...*

[—]
]... ...[
 d]os irmãos muitos ...[
]... na planície dos troianos do[m]ando
 por causa daquela;

*e mu]ltos carros na poeira ...
]..., e muitos rútilo[s] ...
]... ... carnificina ...[*

Nesse fragmento, do qual se perderam o início e o término, não resta dúvida quanto ao sinal negativo com que não apenas Páris, mas também Helena, são retratados por Alceu; os atos da heroína se produzem pela loucura erótica por um “engana-anfitrião” (*ks[e.]napáta*<*i*>, v. 5) – Páris, seguramente –, e disso decorre o abandono de sua criança e de seu marido. Ela é, por isso, a causa (v. 14) de muitas mortes, às quais os lacunares versos 12-7 aludem inequivocamente. O mesmo se verifica no conhecido Fr. 42 Voigt do poeta lésbio, em que dos troianos se diz¹⁹³: “*mas eles pereceram por causa de Helena / e também a cidade deles*” (vv. 15-6).

¹⁹² Para comentários a esse texto: Page (2001, pp. 275-8, 1ª ed.: 1955), Cavallini (1986, p. 20), Graver (1995, p. 55), Fredricksmeyer (1996, pp. 105-8), Segal (1998, pp. 68-72), Brillante (2002, p. 108), que sublinha o tom moralizante de Alceu.

¹⁹³ *οἱ δ' ἀπώλουντ' ἀμφ' Ἐλένας / καὶ πόλις αὐτῶν*. Tradução minha. A fonte do fragmento é o *POx* 1233 (século II d.C.). Para comentários à canção: Page (2001, pp. 278-81, 1ª ed.: 1955), Campbell (1998, pp. 291-2, 1ª ed.: 1967), Davies (1986, pp. 257-62), Cavallini (1986, p. 20), Graver (1995, p. 55), Fredricksmeyer (1996, pp. 100-4), Segal (1998, pp. 68-72), Brillante (2002, p. 108).

Assim, além do uso do mesmo epíteto *kseinapátēs* (ξειναπάτης) para Páris, as canções de Alceu e Íbico coincidem na visão de Helena: em ambos os poetas, ela é a causadora da guerra de Tróia e, à diferença do que faz o narrador de cada um dos poemas homéricos, as vozes dos fragmentos a responsabilizam textualmente. Ademais, não se coloca, em Alceu, a questão da influência divina de Afrodite, ao contrário do que se passa em Homero e Íbico.

Ao lembrar o fragmento de Alceu por causa de seu olhar indubitavelmente negativo sobre Helena, é impossível não citar de Safo o contrastante Fr. 16 Voigt:

- ⊗ Οἱ μὲν ἵππῶν στρότον, οἱ δὲ πέδων, *U]ns, renque de cavalos, outros, de soldados, outros, de naus, dizem ser sobre a terra neg[r]a a coisa mais bela, mas eu (digo): o que quer que se ame.*
 οἱ δὲ νάων φαῖς ἐπὶ γὰν μέλαι[ν]αν
 ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄ-
 τω τις ἔραται 4
 [—]
 πᾶ]γχυ δ' εὖμαρες κύνητον πόησαι
 π]άντι τ[ο]ῦτ', ἃ γὰρ πόλυ περ κέθριζα
 κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
 τὸν [ἀρ]ιστον 8
 [—]
 καλλ[ί]ποι]ς' ἔβα 'ς Τροίαν πλέοι]σα
 κωύδ[ε] πᾶ]ιδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
 πᾶ]μπαν ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν
 [—]
In]teiramente fácil tornar compreensível a t]odos i]s]so, pois a que muito superou em beleza os [hom]ens, Helena, [o] marido, o [mais no]bre, tendo defixa]do, foi para Tróia navegan]do, até mesm]o da filha e dos queridos p[ar]a]s de t]odo] esquecida, mas desencaminhou-a

[vv. 12-4: ilegíveis]

- ..] με νῦν Ἄνακτορί]α]ς ὀνέμναι-
 c' οὐ] παρεόϊας, 16
 [—]
 τᾶ]ς κ]ε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
 κάμαρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
 ἦ τὰ Λύδων ἄρματα κᾶν ὄπλοισι
 πεδομ]άχεντας. 20
 [—]
J](...) agora traz-me Anactór]ia à l]embran-ça, a] que está ausente, S]eu adorável caminhar quisera ver, e o brilho luminoso de seu rosto, a ver dos lídios as carruagens e a armada infan]taria.

Muito discutem os helenistas se a imagem de Helena nessa canção é positiva, neutra ou negativa, e qual é sua função¹⁹⁴. Não cabe aqui adentrar esse território, uma vez que o fragmento não é objeto deste estudo, mas vale frisar algo pertinente a estas páginas e que se revela nos versos acima e, em especial, naqueles em negrito – algo que Erhard C. Fredricksmeyer, em sua tese *The many faces of Helen in archaic and classical Greek poetry* (1996, p. 99), assim sintetiza:

“(…) a primeira estrofe sugere uma avaliação positiva do amor e, desse modo, encaminha uma avaliação positiva também para Helena. Alguns estudiosos têm argumentado exatamente isso. Não obstante, a descrição de Helena se concentra em aspectos negativos de seu comportamento”.

¹⁹⁴ Ver os estudos de Page (2001, pp. 52-7, 1ª ed.: 1955), Most (1981, pp. 11-17), Cavallini (1986, p. 19), Race (1989, pp. 16-33), Fredricksmeyer (1996, pp. 88-9; 2001, pp. 75-86), Rosenmeyer (1997, pp. 123-49), Segal (1998, pp. 63-78), Tempesta (1999, pp. 7-14).

Logo, em Safo, Helena é ambígua – noção que lhe cabe à perfeição; pode não haver aqui uma condenação explicitamente declarada de Helena – cujos atos talvez estejam sob influência divina (v. 11) –, como nos fragmentos citados de Alceu e na “Ode a Polícrates” de Íbico. Mas o olhar que recai sobre a personagem lhe ressalta contornos positivos e negativos muito característicos da personagem desde os poemas homéricos, de um lado, e da visão sáfica da paixão erótica, de outro – afinal, foi Safo quem primeiro cunhou para a paixão o adjetivo *glukúpikron*, “doce-amarga”, ressalta Anne Carson, em *Eros, the bittersweet* (1998, p. 3)¹⁹⁵.

Retornemos ao epíteto de Páris em Íbico, *kseinapátan*, que será ao herói ainda uma vez atribuído posteriormente, na tragédia *As troianas* (v. 866), de Eurípides, numa fala de Menelau – o marido ultrajado e anfitrião enganado por seu hóspede. Tal qualificativo evoca a visão negativa de Alceu acerca do troiano e de Helena. E nele a ênfase recai justamente sobre este ponto: Páris, *ksénos* (“estrangeiro, hóspede”, ξένος) em Esparta, na casa de Menelau, enganou seu anfitrião e, desse modo, violou as leis da hospitalidade ou *ksenía* (ξενία), um dos pilares mais prezados da ética heróica.

Essas *ksenía* antecedem a introdução da moeda na Grécia (meados do século VI a.C.), lembra Carson, em *Economy of the unlost* (2002, p. 10), que se deu primeiramente nas cidades continentais de Corinto e Atenas, mas que “não substituiu simplesmente as estruturas pré-monetárias da vida econômica” (p. 11): “Antes, nelas ela se inseriu desigual e gradualmente ao longo de vários séculos, desfrutando, nesse meio tempo, de uma coexistência estranha com sistemas anacrônicos de trocas, cujas atividades na realidade contradiziam a lógica monetária em pontos importantes”.

As *ksenía* não pertencem, pois, ao mundo da moeda, mas dos sistemas de trocas que todas as sociedades, antes da invenção do dinheiro, desenvolveram para organizar seus cotidianos econômicos. Tais sistemas, anota Carson, se assentam comumente “nos presentes e na troca de presentes”. Na Grécia,

“Historiadores têm mostrado como uma ideologia aristocrática de troca de presentes, conspícua nos poemas homéricos e evidenciada também nos vestígios arqueológicos do mundo homérico, continuou a animar as sociedades gregas arcaicas e clássicas do século VIII ao IV a.C., coexistindo tenazmente com o avanço do dinheiro e da troca de mercadorias”.

Um exemplo dos mais importantes e duradouros da referida ideologia é justamente o conjunto das *ksenía*, instituição que “permeia as interações

¹⁹⁵ Fr. 130 Voigt, citado em Heféstion (VII, 7). Ver as traduções de Ragusa (2005, p. 445) e Fontes (2003, p. 407) para o fragmento.

socioeconômicas dos períodos homérico, arcaico e clássico”, diz Carson (p. 13), e tem, em sua base, o princípio da reciprocidade e “sua pretensão de perpetuidade, que parecem ter tecido uma estrutura de alianças pessoais que sustentava o mundo antigo”.

Émile Benveniste, em *O vocabulário das instituições indo-européias I* (1995a, p. 94), ressalta que as *ksenias* ligam os homens “por um pacto que implica obrigações precisas, que se estendem também aos descendentes”; e tal ligação “comporta a troca de dádivas entre os contratantes que declaram sua intenção de vincular seus descendentes por meio desse pacto”. Nesse sistema, portanto, não há lucro, nem mercado, nem mercadoria, nem tampouco aumento de patrimônio; a questão não é se beneficiar na troca, mas “colocar-se em dívida”, afirma Carson (2002, p. 13), e propiciar a sustentação do *status quo*.

No mundo mítico-homérico de Tróia em que Íbico insere seus versos – e mesmo naquele em que vive o poeta –, as *ksenía* são caras aos homens e protegidas por Zeus que, por isso, é *kseínios* (ξείνιος)¹⁹⁶. Burkert (1993, p. 262) declara: “De modo particular, Zeus vigia as relações que vinculam pessoas que não se conheciam antes: hóspedes, pessoas que suplicam por proteção, jurados (...). Atena e Hera odeiam Tróia, porque Páris as ofendeu. Zeus decidiu a queda de Tróia, porque Páris violou o direito da hospitalidade”. O crime de Páris não é um episódio banal de rapto de uma bela mulher e dos tesouros de seu marido. Isso porque o criminoso é o hóspede/estrangeiro e sua vítima, o anfitrião. Este sublinha essas posições quando na *Iliada* (III, 354), em prece a Zeus antes de travar um duelo com Páris, pede ao deus que lhe conceda matar seu oponente para que sirva de exemplo a quem ultraja seu *kseinodókon* (“anfitrião”, ξεινοδόκον). Séculos depois, o coro do *Agamêmnon* de Ésquilo cantará (vv. 399-402)¹⁹⁷:

οἶος καὶ Πάρις ἐλθῶν
 ἐς δόμον τὸν Ἀτρειδᾶν
 ἦσχυνε **ξενίαν τράπε-**
ζαν κλοπαῖσι γυναικός.

*Assim também Páris:
 no palácio dos Atridas,
 aviltou a **mesa hóspeda** [ksenían trápezdan]
 com rapto de mulher.*

¹⁹⁶ A primeira ocorrência do epíteto associado a Zeus se verifica na *Iliada* (XIII, 624-5), ressalta Janko (2003, p. 124), em comentário ao poema. Depois, ocorre na *Odisséia* IX (271) e XIV (284), em que a questão da hospitalidade é tema central, dada a condição de Odisseu, estrangeiro/hóspede/viajante por terras estranhas, em demorado regresso a Ítaca, seu lar. Uma das cenas de *ksenía* mais eloqüentes e célebres da épica homérica é o encontro, em pleno campo de batalha, dos inimigos Diomedes e Glauco na *Iliada* (VI, 119-236), que, ao reconhecerem os laços hereditários de hospitalidade que ligam suas famílias desde seus pais, não entram em luta, mas trocam suas armas; ver comentário aos versos de Kirk (2005, pp. 170-91).

¹⁹⁷ Ver a tradução de Vieira (2007) para a expressão em negrito, “*mesa receptiva*”, e o comentário de Fraenkel (1982b, pp. 209-10) aos versos.

Voltemos à 2ª tríade, retomando os versos de abertura. No início do verso 11, perdeu-se “alguma forma do verbo ‘ser’ [*eĩmi*, εἶμι], provavelmente ἔστ’ [*ést’*, *é*]”, diz Gerber (1970, p. 210); daí sua inclusão em minha tradução, mas no verso 12, em que lemos, no original grego, *humnēn*, o infinitivo presente dórico do verbo central da frase (“cantar, celebrar”) e, mais amplamente, de toda a tríade e da preterição nela formulada: *humnéō* (ὑμνέω)¹⁹⁸.

Ao declarar o que não deseja cantar, a voz do fragmento enumera personagens específicos da trama em Tróia: *kseinapátan* Páris (v. 10); a princesa troiana, profetiza e sacerdotisa da deusa Atena, Cassandra “*de finos tornozelos*”, diz o epíteto épico-homérico *tanísphuron* (v. 12); e, de modo mais abrangente, “*os outros filhos*” de Príamo (v. 13). Se a figura de Páris evoca inevitavelmente a de Helena e, com isso, o tema da beleza geradora de destruição cantado na 1ª tríade da ode, também a figura de Cassandra nos remete a tal tema, embora de modo algo distinto, uma vez que sua beleza não é uma mola propulsora da catástrofe troiana. Não obstante, Cassandra, na *Iliada* (XXIV, 699), em “aparição breve, mas memorável”¹⁹⁹, é descrita como “*símil à áurea Afrodite*”, diz o verso épico que objetiva nitidamente marcar a beleza da virgem, já antes enfatizada (XIII, 336), no momento em que do alto dos muros de Pérgamo ela contempla a aproximação do cadáver de Heitor, destruído como o serão em breve a própria cidade e a vida de seus habitantes. Ligam-se, assim, beleza e catástrofe. Não é casual, portanto, a referência a Cassandra no fragmento.

Na 2ª tríade, a 1ª pessoa do singular (“*a mim*”, *moi*, v. 10) declara ainda não desejar hinear “*de Tróia de altas portas da captura / o dia indizível (...)*” (vv. 14-5). Os dois adjetivos de “*dia*” – substantivo no original colocado entre eles nos versos em *enjambement* (*halósimon* / *ãmar anónumon*) – estão conectados, pois ambos qualificam o dia da queda de Tróia, exercem a mesma função sintática na frase e produzem assonância do ômicron (*o*) nas sílabas finais e do ômega (*ō*) nas segundas, bem como a aliteração do alfa nas sílabas iniciais e das consoantes *mu* / *nu* (*m* / *n*) nas últimas de cada um. Note-se que o adjetivo *anónumon* pode significar “anônimo, sem nome”, como na *Odisséia* (VIII, 552), ou “inominável, indizível”, com ênfase no jogo criado

¹⁹⁸ Tal inclusão se verifica constantemente nas traduções do fragmento; ver, entre outras, Campbell (1991, p. 221) – que no texto grego insere o indicativo imperfeito *ēn* (*‘era’*), 3ª pessoa do singular, de *eĩmi* –, Fowler (1992, p. 121), Mulroy (1995, p. 105). Com variação vocabular, mas mantendo o mesmo sentido, ver as traduções de Bing e Cohen (1993, p. 84), West (1994b, p. 96).

¹⁹⁹ Richardson (1996, p. 348), lembrando que a mesma descrição é usada ainda uma vez, na *Iliada* (XIX, 282), em contexto similar, pois qualifica a jovem Briseida – espólio de guerra de Aquiles dele retirado por Agamêmnon – no momento em que contempla o cadáver de Pátroclo e lamenta sua morte.

pelo não dizer dizendo: o dia da captura é indizível porque é uma catástrofe intraduzível em palavras²⁰⁰. Outra tradução para o adjetivo, que creio menos eloqüente no contexto da ode na qual é repisada desde o início a catástrofe troiana, é “*inglorioso*”, pois, como anota Simonini (1979, p. 289), a queda de Tróia foi selada ambigüamente; a helenista decerto pensa no artifício doloso – e não num combate heróico – sem o qual os gregos jamais tomariam a cidade: o episódio do cavalo de pau²⁰¹.

No final do verso 15, “*nem (?) ...*” é a tradução para a truncada palavra *oudep[*, na qual há uma negação (*ou*) sucedida pelo *e* (épsilon) e, talvez, como indica o ponto subscrito, pelo *p* (pi). Resta notar que a sílaba negativa *ou* é longa e que a ele devem se seguir duas sílabas breves formando um dátilo e perfazendo a métrica do verso (—uu—uu | —uu—uu) que é o segundo da antístrofe da 2ª triade da ode.

Alguém ou algo teria sido incluído na lista de temas preteridos que vem sendo elencada desde o verso 10 – algo mais, provavelmente, relacionado de alguma maneira à “*excelência / suprema*” (vv. 16-7) “*dos heróis*” (v. 16) que em naus foram a Tróia, significando um “*mal*” (*kakón*, v. 19) à cidade, na construção que retoma o verso 8, observa Simonini (1979, p. 290). Esses “*heróis nobres*” (*hērōas esthloús*, v. 19), reforça a expressão elogiosa, tiveram um comandante:

(...) κρείων Ἀγαμέμνων
(...) Πλεισθ[ενί]δας βασιλ[εύ]ς ἀγὸς ἀνδρῶν
Ἄτρεός ἐς[θλοῦ] π[ί]αίς ἔκγ[ο]ινος.

20 (...) o senhor Agamê[mnon
(...) Plist[eni]da, r[e]i e líder de homens,
de no[bre] Atreu o [f]ilho na[s]cido.

No verso 20, Íbico se vale de uma combinação formular epíteto-nome (*kreiōn Agamémnōn*) que na épica homérica aparece sempre nas mesmas ordem e posição no verso – ao final, desde sua primeira ocorrência (*Iliada* I, 130). Tal combinação nos diz que Agamêmnon era o chefe soberano em Tróia. No verso 21, o raro patronímico “*Plistenida*” lhe é conferido; no 22, ele é dito filho do nobre Atreu. Resulta dessa dupla de versos uma dupla genealogia expressa conjuntamente, o que não se registra nos poemas homéricos, sublinha Gerber (1970, p. 211). Barron (1969, p. 128) observa:

“A relação de Plístenes, Atreu e Agamêmnon era obscura mesmo na Antigüidade. Para Homero, Agamêmnon era o filho de Atreu (por ex., *Iliada* IX. 131) e Plístenes não é sequer mencionado. Em Hesíodo, no *Catálogo das mulheres*, Agamêmnon e Menelau eram ditos filhos de Plístenes,

²⁰⁰ Sigo Edmonds (1958, p. 117, 1ª ed.: 1924), Campbell (1991, p. 221), Bing e Cohen (1993, p. 84), Mulroy (1995, p. 106). Page (1951, pp. 160 e 166), Mosino (1994, p. 33, 1ª ed.: 1966), Fowler (1992, p. 121), Miller (1996, p. 95), Lourenço (2006, p. 48), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 376): “*inominável*”; West (1994b, p. 96): “*agourento*”.

²⁰¹ Lavagnini (1953, p. 207, 1ª ed.: 1937) sugere essa tradução, “porque Ílio perece sem glória pelo engano do cavalo”. Colonna (1963, p. 215, 1ª ed.: 1954) segue essa opção – expressamente concordando com tal leitura – e também Gentili (1978, p. 395) e Bonanno (2004, p. 70).

o filho de Atreu (Fr. 194-5 M-W; cf. ‘Apolodoro’, *Biblioteca* III, 2, 2). De acordo com essa tradição, Plístenes morreu jovem, deixando seus filhos para serem criados por Atreu (...). Íbico aqui fica ao lado de Homero. Ele pode até ter aludido à controvérsia. (...). Íbico, então, afirma que Agamêmnon não era adotado, mas o filho legítimo de Atreu²⁰².

O modo como Íbico informa, em dois versos, uma dupla genealogia, demonstra, para Bowra (1961, p. 254), a indiferença deliberada, adequada ao contexto de preterição. Mas é proposital a expressão dessa genealogia, como também o é, reconhece Bowra, a escolha de epítetos que, em três versos, põem em relevo a figura soberana de Agamêmnon – “*rei* [basileús] e *líder* [agòs] de homens”, arrematam os dois epítetos do verso 21, que marcam seu *status* hierárquico ante o contingente aqueu em Tróia²⁰³.

É com a visão do rei Atrida que entramos na 3ª triade da ode, espaço de outra preterição feita em versos de semelhança inescapável à *Iliada* e seu canto II.

3. O poeta, as Musas e a narrativa épico-heróica (3ª triade)

| | | |
|--|--|--|
| καὶ τὰ μὲν ἄν Μοῖσαι σεσοφί[c]μέναι εὖ Ἑλικῶνιδ[ε]ς ἐμβαίειν ἠλόγω[ι], θνατ[ὸ]ς δ' οὐ κ[ε]ν ἀνήρ διερὸς τὰ ἕκαστα εἶποι, ναῶν ὄ[σ]σος ἀριθμὸς ἀπ' Αὐλίδος Αἰγαίου διὰ [π]όντον ἀπ' Ἄργεος ἠλύθο[ν] ἐς Τροία[ν] ἰπποτρόφο[ν], ἐν δ' ἔφωτες χαλκὰς πιδες, υἱ[ε]ς Ἀχα[ι]ῶν τῶν μὲν προφ[ε]ρέτατος ἀ[ι]χμᾶι]. πόδι[α]ς ὠκὺς Ἀχιλλεύς καὶ μέγας Τ[ε]λαμῶνιος ἄλκιμος Αἴας]...[.....]λο[ι]. υρος· | estr. 25 ant. 30 ep. 35 | <i>Mesmo essas coisas [as] Musas habil[i]dosas heliconiad[es] bem poderiam perfazer [em narrativa, mas um m[o]rtal†, u[m] homem vivo, não poderia dizê-las cada uma – de naus o g[ra]nde num]ero que de Áulis, através do [ma]r Egeu, de Argos rumara[m para Tróia], nutriz de cavalo[s], e nela[s] os mortais de b[r]ônzeos esc[ud]os, os filh[os] dos aqu[e]us. Djeles o mais de[st]acado à frente, com a l[a]nça, ...]... o de age[is p]és, Aquiles, e o gr[an]de T[elam]ônio, vale[n]te Ájax, ...]... (...) ...;</i> |
|--|--|--|

Como afirma Barron (1969, p. 128), as “reais dificuldades” textuais da ode se iniciam aqui. Além das emendas, das suplementações e das letras duvidosas sinalizadas pelos pontos subscritos, vem entre cruces a expressão *lógōi* / *thnatòs* (“em narrativa, / um mortal”, vv. 24-5) devido ao que seria uma redundância nos versos 25-6 (“um mortal [thnatós, v. 25], um **homem vivo** [dieròs, v. 26]”) e a problemas relativos à métrica dos versos cujo entendimento leva Barron a argumentar pela aceitação plena apenas da primeira palavra (*lógōi*), pois vê a segunda (*thnatòs*) como muito suspeita e

²⁰² Em nota a essa fala (p. 145, n. 33), Barron recorda que Estesícoro (Fr. 219 Dav.) chama Orestes de Plístenida e provavelmente também Menelau (Fr. 209 Dav.), respectivamente o filho e o irmão de Agamêmnon, mas não é possível saber a que tradição ele se filia. Ver ainda as observações de Sisti (1967, p. 72) e Campbell (1991, p. 223, n. 2).

²⁰³ O primeiro, *basileús*, é termo micênico e homérico: ver Benveniste (1995b, pp. 23-32). O segundo, *ágos*, é recorrente nos poemas homéricos.

mesmo “corrupta”²⁰⁴. Diferentemente, Gentili, em “Metodi di lettura” (1967, pp. 177-8), defende a manutenção de *thnatós* mesmo diante de *dierós* com base numa sobreposição similar dos termos – percebida já por Sisti (1967, pp. 72-3) – numa linha da *Odisséia* (VI, 201) que diz, literalmente, “*Nunca nasceu nenhum homem mortal [anêr (...)] brotòs], que espere alcançar longa [dieròs] vida*”²⁰⁵.

Abre-se na estrofe desta 3ª triade uma nova preterição, desta vez não somente do tema da guerra de Tróia, como está claro na 2ª triade, mas, mais do que isso, da poesia épica, que canta essa matéria heróica e está sob a inspiração das Musas, ressalta Gerber (1970, p. 211). É notável que essa preterição veste-se com as vestes do gênero poético preterido, especificamente da *Iliada* (II, 484-93), com a qual é evidente a proximidade da linguagem da 3ª triade da ode de Íbico. Cito os versos homéricos, em que uma invocação às Musas precede o catálogo das naus e aqueus que foram a Tróia²⁰⁶:

Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι -
 ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε, πάρεστε τε, ἴστε τε πάντα,
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν -
 οἱ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν
 πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
 οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἴην,
 φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δὲ μοι ἦτορ ἐνείη,
 εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι, Διὸς αἰγιόχοιο
 θυγατέρες, μνησαίεθ' ὅσα ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον
 ἀρχοῦς αὐτῶν ἐρέω νῆας τε προπιάσας.

Ó Musas, me dizei, moradoras do Olimpo, Divinas, todo-presentes, todo-sapientes (nós, nada mais sabendo, só a fama ouvimos), quais eram, hegemônicos, guiando os Dânaos, os príncipes e os chefes. O total de nomes da multidão, nem tendo dez bocas, dez línguas, voz inquebrável, peito brônzeo, eu saberia dizer, se as Musas, filhas de Zeus porta-escudo, olímpicas, não derem à memória ajuda, renomeando-me os nomes. Só direi o número das naus e os navarcas que assediaram Tróia.

Para Barron (1969, p. 134), Íbico se vale de uma técnica destinada a atrair a atenção da audiência para a *Iliada* em geral e para a passagem acima em particular, de modo a enfatizar “o elemento náutico além do plano do significado das palavras”.

Na 3ª triade do Fr. S 151 Dav. ressoam reminiscências de Hesíodo. Veja-se o proêmio da *Teogonia* (vv. 1-115), com o hino às Musas, e o passo sobre a navegação n’*Os trabalhos e os dias* (vv. 647-62), que cito abaixo²⁰⁷, em que Hesíodo lembra a partida da frota grega de Áulis rumo a Tróia:

²⁰⁴ Hunt (1922, p. 82) afirmava o oposto. West (1975a, p. 307) reitera sua declaração em estudo (1966, p. 152) seguido por Barron (1969, p. 128): trocar *thnatós* por *autós* (pronome, 3ª pessoa do singular).

²⁰⁵ οὐκ ἔσθ' οὗτος ἀνὴρ διερός βροτὸς οὐδὲ γένηται. Do mesmo modo que Gentili, Gerber (1970, pp. 211-2) e White (1992, p. 92) criticam a posição de West (1966, p. 152; 1975a, p. 307). Para o adjetivo *dierós* no v. 25 da ode de Íbico (“vivo”) e no verso citado de Homero, ver Bonanno (1978/79, p. 145; 2004, pp. 76-7), Woodbury (1985, p. 197, n. 10), Nannini (1988, pp. 59-60) e Cavallini (1997, p. 116). Para Homero, ver ainda comentário de Hainsworth in Heubeck *et alii* (1990, p. 308).

²⁰⁶ Ver o comentário a esses versos de Kirk (2004, pp. 166-8).

²⁰⁷ Tradução minha. Texto grego: edição de West (1982b); ver comentário aos vv. 647-62 (pp. 318-23). Sobre a desconfiança que paira sobre esses versos de que constituam uma interpolação, Barron (1969, p. 147, n. 63) observa: “O reconhecimento dessas linhas como uma fonte para Íbico prova, ao menos, que elas constavam do texto de Hesíodo por volta de meados do século VI a.C.”.

εὐτ' ἂν ἐπ' ἐμπορίην τρέψας ἀεσίφρονα θυμόν
 βούλιηαι χρέα τε προφυγείν καὶ λιμόν ἀτερπέα,
 δείξω δὴ τοὶ μέτρα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης,
 οὔτε τι ναυτιλίας **σεσοφισμένος** οὔτε τι νηῶν·
 οὐ γάρ πώ ποτε νηί γ' ἐπέπλων εὐρέα πόντον,
 εἰ μὴ ἐς Εὐβοίαν ἐξ Αἰλίδος, ἧ ποτ' Ἀχαιοὶ
μείναντες χειμῶνα πολὺν σὺν λαὸν ἄγειραν
Ἑλλάδος ἐξ ἱερῆς Τροίην ἐς καλλιγύναϊκα.
 ἔνθα δ' ἐγὼν ἐπὶ ἄεθλα δαίφρονος Ἀμφιδάμαντος
 Χαλκίδα τ' εἰς ἐπέρηρα· τὰ δὲ προπεπραδμένα πολλὰ
 ἄθλ' ἔθεσαν παῖδες μεγαλήτορος· ἔνθα μέ φημι
 ὕμνω νικήσαντα φέρειν τρίποδ' ὠτῶεντα.
 τὸν μὲν ἐγὼ **Μούσης Ἑλικωνιάδεσσ'** ἀνέθηκα,
 ἔνθα με τὸ πρῶτον λιγυρῆς ἐπέβησαν ἀοιδῆς.
τόσσόν τοι νηῶν γε πεπερήματι πολυγύμφων
ἀλλὰ καὶ ὥς ἐρέω Ζηνὸς νόον αἰγιόχοιο
Μούσαι γάρ μ' ἔδιδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον αἶδειν.

*Se ao comércio tendo voltado teu tolo peito,
 pensas fugir às dividas e à fome desagradável
 eu te mostrarei as medidas do mar multissonante
 não sendo instruído na navegação nem nas naus;
 pois nunca naveguei numa nau pelo amplo mar,
 exceto à Eubéia vindo de Aílís, onde os aqueus um dia,
 permanecendo no inverno, reuniram muitos homens
 da Hélade para ir à sacra Tróia pela bela mulher.
 Lá, para os jogos do valoroso Anfídamonte eu
 atravessei à Cálcida; muitos profetizados
 prêmios fixaram os filhos do de grande-coração; lá, digo,
 carreguei, um tripode de alças, após vencer com um hino.
 Este eu dediquei às **Musas Helicôníades**, onde me
 puseram primeiro na trilha da canção clarissonante.
Tanto a ti sou experiente nas naus de muitos pinos;
mas mesmo assim direi a mente de Zeus portu-égide;
pois as Musas me ensinaram a cantar um hino inefável.*

Barron (1969, p. 134) anota: “Por que Íbico se dá ao trabalho de recordar esse segundo contexto épico? (...) para prover ao poeta a oportunidade de aludir à sua própria habilidade”, como faz Hesíodo; e com o trecho acima, Íbico “estabelece sua própria reputação enquanto poeta mais discretamente diante de sua audiência. Ele também é um campeão”²⁰⁸. Em “Ibycus” (1984, p. 14), Barron avalia desse modo as reminiscências entre os versos de Homero e Hesíodo já citados e a 3ª tríade de Íbico:

“Alusões desse tipo pressupõem um alto grau de familiaridade com a literatura mais antiga – um grau mais alto do que facilmente consideramos aceitável. Mas a Grécia do século VI a.C., em termos de literatura, deve ter sido uma sociedade de cultura predominantemente oral. É somente com a disponibilidade de livros que a memória atrofia; e o domínio de Homero e Hesíodo no *curriculum* educacional assegurou a Íbico uma audiência que perceberia alusões como estas [à *Iliada* e a *Os trabalhos e os dias*]. (...). O uso de múltiplas palavras-pistas que recordam contextos inteiros não é peculiar ao poema endereçado a Polícrates; é um traço do trabalho de Íbico identificável em pelo menos três outros poemas nominalmente atribuídos a ele e num outro que é certamente seu [Frs. 317(a), S 229, 288, 289 Dav.]”²⁰⁹.

Em *The nature of early greek lyric* (1987, pp. 36-7), Robert L. Fowler observa, sobre a semelhança entre a invocação às Musas a abrir o catálogo das naus e dos nomes na *Iliada* e a 3ª tríade da “Ode a Polícrates”: “Esse poema é o primeiro exemplo certo que encontramos em que a passagem imitada [nos vv. 23-35] precisa ser lembrada pela audiência a fim de ser entendida a razão para a imitação (...)”. O mesmo se poderia pensar, prossegue ele, da “imitação provável” de Hesíodo²¹⁰, a qual, todavia, diferentemente do que se passa com a *Iliada*, “depende de palavras isoladas [vv. 650, 659, 661], e não de uma similaridade de contexto” (p. 37).

²⁰⁸ Similarmente pensa MacLachlan (1997, pp. 193-4).

²⁰⁹ Barron (1984, pp. 15-24) comenta cada um dos fragmentos. Tratarei do 288 Dav. no próximo capítulo.

²¹⁰ MacLachlan (1997, p. 193) observa: “A probabilidade de que Íbico esteja recordando a passagem hesiódica é aumentada pelo fato de que suas Musas são também do Hélicon”.

Se de fato ocorre tal imitação, então a ode de Íbico nos mostra uma “crescente precisão e sofisticação na arte da composição lírica”, conclui Fowler (1987, p. 37), um dos indícios de que a lírica arcaica adentra uma fase de transição que se acentua no período tardo-arcaico. Mas o termo escolhido pelo helenista, “imitação”, e a visão que apresenta sobre as semelhanças entre a 3ª tríade da “Ode a Polícrates” e dos poemas de Homero e Hesíodo parecem algo inapropriados a um contexto de composição e circulação da lírica marcado pela oralidade ainda predominante, e não pela escrita.

Voltemos às Musas e aos versos 23-6 de Íbico. O primeiro helenista a defender a idéia polêmica de que estamos aqui diante de uma instância de *recusatio* similar à da *Ode I, VI*, de Horácio, poeta da Roma de Augusto²¹¹, é Sisti (1967, p. 77-9); esse nome latino define, diz ele, um tipo de canção em que

“o poeta, desculpando-se ao destinatário da ode por não ser capaz de manejar certo gênero de poesia, reivindica a própria liberdade de inspiração: a uma parte negativa (a refutação do poeta de cantar determinados temas) se segue uma parte positiva contendo a enunciação dos princípios estéticos seguidos por ele. Mesmo quando já tornada um verdadeiro e particular artifício literário, a *recusatio* pressupõe uma demanda, um comitente, e por isso está estreitamente ligada ao fenômeno do mecenato e, em geral, à poesia de corte” (p. 77).

Sobre a idéia da *recusatio* em Íbico, apoiada no modelo horaciano posterior em cerca de quatrocentos anos ao poeta grego, Barron (1969, p. 135), todavia, observa:

“À diferença de Horácio, Íbico não está aqui [vv. 23-35] contrastando a proficiência das Musas na épica com sua própria falta de habilidade nesse gênero. Ao contrário, como se torna claro pela reminiscência de Homero, Íbico confessa que a habilidade que ele de fato possui depende da inspiração das Musas. Não há *recusatio* aqui”.

Leonard Woodbury, em “Ibycus and Polycrates” (1985, p. 197), afirma não se sustentar a comparação com a ode de Horácio, porque na sua segunda parte “o poeta confessa, ou proclama, a inabilidade de sua Musa (...) em lidar com a épica”, enquanto

“o poeta antigo ou arcaico, ao contrastar sua própria fraqueza com o poder da Musa, não se deprecia ou se desculpa. A Musa é sua Musa, e é seu motivo de orgulho que o poder dela tem sido, ou pode ser, dado a ele. Esse ponto está claro no passo do Catálogo homérico das naus (*Il.* 2. 484-493; [...]), no qual o bardo faz uma distinção similar entre o conhecimento das Musas e o mero ouvir dizer dos homens. Contar todos os guerreiros dos gregos, ele diz, está bem além de seus poderes meramente humanos, a menos que as Musas o inspirem a tanto” (pp. 197-8).

²¹¹ Entre os favoráveis à *recusatio*: Gentili (1967, p. 178; 1978, p. 396; 1988, pp. 129-30), Gostoli (1979, pp. 93-4) e Rissman (1983, p. 48), Buongiovani (1990, p. 125). Ao traduzir a ode horaciana, Rudd (2004, p. 35) a nomeia “Horácio declina cantar as glorificações de Agripa”, o general mais notável do imperador.

Como salienta Barron (1969, p. 135), a comparação entre Íbico e Horácio, visando a assinalar uma similitude “ilusória”, depende de duas suposições – uma delas relativa à problemática interpretação dos versos 46-8, que adiante abordarei:

“A primeira [suposição] é que o poema de Íbico não era muito maior do que a peça que temos: seria difícil imaginar uma sustentada *praeteritio* de mais de uma saga. Não há, todavia, razão para presumir que as três colunas de texto que sobreviveram [no *POx* 1790] representam virtualmente o todo do poema original. A segunda é que Polícrates seja explicitamente louvado pela beleza”.

Ademais, arremata Barron, “o tema da *recusatio* é inteiramente helenístico em sentimento e não encontra, de fato, paralelo antes daquele período”²¹². Woodbury (1985, p. 197) similarmente afirma, em cautelosa advertência: “Por mais antigo que possa ser o reconhecimento da forma da *recusatio*, esse nome não remonta explicitamente à Grécia antiga, e a forma que os modernos assim nomeiam não parece ser mais velha do que Calímaco”, poeta dos séculos VI-III a.C., que trabalhou na Biblioteca de Alexandria. Lembrando isso, Cavallini, em “Ibyc. Fr. S 166 Dav.” (1993, p. 50, n. 51), posiciona-se igualmente contrária à idéia da *recusatio* na “Ode a Polícrates”, pois nela não ocorre a essencial “recusa programática de um gênero poético elevado em favor de um outro mais simples e descuidado”. Íbico não declara nem mesmo seus “princípios estéticos”, na expressão de Sisti (1967, p. 77). O que há, sim, em sua ode é a preterição, afirma Cavallini, em que “a negação não concerne o credo literário do poeta, mas apenas os conteúdos da composição, no âmbito dos quais o autor opera uma escolha precisa relacionada à ocasião” de *performance*²¹³.

Por essa e pelas razões aqui apresentadas, não creio adequado tratar o Fr. S 151 Dav. como *recusatio*, pois nele o poeta profere não uma recusa de fato (*recusatio*) do gênero épico elevado em prol de um outro gênero “mais simples e descuidado”, como diz Cavallini, mas a preterição de uma matéria épico-heróica por excelência – a guerra, os heróis e seus grandes feitos – em prol de outra – a beleza (vv. 36-48) em moldura

²¹² Mas ver a *Ode pítica II* do poeta grego tardo-arcaico Píndaro, cuja 3ª estrofe traz a recusa da 1ª pessoa do singular a qualquer aproximação com a poesia de invectiva de Arquíloco (vv. 49-56). Se esta equivale ao gênero iâmbico, então temos aqui, no mínimo, uma proto-*recusatio*. Há, porém, uma extensa e complexa discussão teórica sobre a definição do iambo e sua vinculação à invectiva, para a qual Brown (1997, pp. 13-42) tece um panorama crítico. Note-se, ainda, que, na ode pindárica, não se segue à recusa aos versos vituperadores de Arquíloco a declaração daquilo que o “eu” aceita para a sua poesia. Levados em conta esses dois pontos, torna-se mais adequado falar aqui em preterição do que em (proto-)*recusatio*.

²¹³ Igualmente em sua antologia (1997, pp. 114-5) e MacLachlan (1997, p. 193), que afirma ser a *recusatio* “um tropo retórico primeiramente classificado em Alexandria, muito tarde para Íbico”, embora seja “possível que o processo [que culminou nesse tropo] tenha começado com o Fr. 16 de Safo” e tenha continuado com o Fr. S 151 Dav. de Íbico. Também criticam a comparação entre Íbico e Horácio e a visão de uma *recusatio* na ode do primeiro: Péron (1982, pp. 47-8) e Pavese (1992a, p. 22).

encomiástica – mais adequada à mélica, gênero que o poeta deseja realizar, e ao contexto de *performance* na corte de Samos. Acreditando numa *recusatio* na “Ode a Polícrates”, Sisti (1967, p. 77) afirma: “A *praeteritio*, a prolixidade da exposição e a imitação homérica respondem, portanto, a um propósito preciso: são expedientes estilísticos para aludir, do ponto de vista do conteúdo e da forma, a um gênero de poesia que o poeta quer, de agora em diante, abandonar”. Em sua preterição, contudo, Íbico não está de modo algum abandonando a poesia épica; ao contrário, ele está dela se apropriando para a elaboração de um diverso fazer poético.

A mesma discussão e – creio – a mesma conclusão valem para o Fr. 16 Voigt de Safo, anteriormente reproduzido, que se abre assim:

| | |
|---|---|
| ⊗ Οἱ μὲν ἰππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων, οἱ δὲ νάων φαῖς ἐπὶ γᾶν μέλαι[ν]αν ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὅτ- τω τις ἔραται· 4 | <i>U]ns, renque de cavalos, outros, de soldados, outros, de naus, dizem ser sobre a terra neg[r]a a coisa mais bela, mas eu (digo): o que quer que se ame.</i> |
|---|---|

Os termos aqui são bastante gerais; não há a referência clara a um mito específico, como nas negativas do fragmento de Íbico. Safo não está recusando definitiva e particularmente a épica, a *Iliada* e a *Odisséia*, mas preterindo o tema heróico e a poesia que o privilegia em prol de um outro, “o que quer que se ame”, e de uma outra poesia. Note-se, ainda, que, similarmente a Íbico, para cantar tal tema a poeta vale-se do mito troiano, pois na seqüência dos versos acima entram em cena Menelau, Páris, Helena, heroína à qual se associa a imagem da bela Anactória cantada, no presente, pela 1ª pessoa do singular dos versos (vv. 5-20).

Por fim, cabe ressaltar, sobre a discussão que pretende apontar na “Ode a Polícrates” um caso de *recusatio*, que quem assim vê as negativas dos versos 10-35 afirma, como faz Leah Rissman, em *Love as war* (1983, p. 123), que Íbico nelas expressa “sua inabilidade para tratar assuntos épicos”. Tal conclusão, todavia, não se sustenta no texto do fragmento. Em primeiro lugar, o poeta nunca diz ser inábil em sua preterição, mas simplesmente afirma que no presente da canção (v. 10) não é lhe é “*desejável cantar*” (v. 12) a destruição de Tróia – algo que, não desejando fazer, ele faz, de todo modo. Em segundo, ao mencionar as Musas, colocando-se em relação a elas, Íbico dá-lhes o epíteto *sesophisménai* (v. 23), que enfatiza o fato de que elas são instruídas e hábeis; daí porque sem elas não há canto épico, uma vez que este se volta ao passado mítico que um mortal só enxerga pelos olhos das Musas²¹⁴.

²¹⁴ Para o epíteto e sua atribuição às Musas em Íbico, ver Woodbury (1985, p. 200-1).

Assim, nem o uso do raro epíteto para as Musas, nem o conteúdo dos versos 23-35 da ode, a recordar-nos os passos homérico e hesiódico já comentados, permitem concluir que Íbico está a declarar sua própria inabilidade e incompetência. Antes, o poeta está, sim, frisando a importância de receber a inspiração das Musas, sem a qual seu canto – de “*um mortal, um homem vivo*” (vv. 25-6) – não é possível²¹⁵. Considerando que seu canto não é épico e que este é, na verdade, preterido, a 3ª tríade só vem reforçar, pela repetição, a negativa do poeta.

Após mencionar as Musas e as naus que foram à Tróia “*nutriz de cavalos*” – diz o epíteto não-homérico *hippotróphon*²¹⁶ –, Íbico canta os aqueus que lá estiveram:

| | | |
|---|----|---|
| τῶν μὲν προφ[ε]ρέε[σ]τατος ἀ[ι]χιμᾶι | | <i>D]eles o mais de[st]jacado à frente, com a [a]nça,</i> |
|]. πόδι[σ] αὐ[τ]ῶν Ἀχιλλεύς | | <i>...].... o de age[is] p[é]s, Aquiles,</i> |
| καὶ μέγας Τ[ε]λαμ[ό]νιος ἄλκι[μ]ος Αἴας | | <i>e o gr]ande T[elam]ônio, vale[n]te Ἄjax,</i> |
|]....[.....]λο[ι].] υρος· | 35 | <i>...].... (...). ...;</i> |

Os dois heróis citados nesses versos, Aquiles e Ἄjax Telamônio, são sinônimos de força, excelência guerreira, coragem. Na seqüência do que nos resta, porém, entra em cena outra qualidade a essas contrastante, anota Bruna M. P. Stracca, em “La preterizione in Alcmane e in Ibico” (1981, p. 155): a beleza de alguns dos que lutaram na guerra, louvada até quase o final da canção de Íbico, que assim vai apontando para um outro gênero do qual o poeta já vem usando a forma, mas está a definir a matéria.

4. Os heróis em Tróia, Polícrates e o poeta: a 4ª tríade

| | | |
|--|----------|---|
|κάλλι]ς τος ἀπ' Ἄργεος | estr. | <i>...?... o mai]s belo vindo de Argos,</i> |
|Κυάνη]ππ[ο]ς ἐς Ἴλιον | | <i>...?... Cian]i[p]o, para Ílion,</i> |
|] | |] |
|]..[.].... | |].... |
|]α χρυσός τροφ[ο]ς | 40, ant. | <i>...?...?]... de áurea guirlan]da,</i> |
| “Υἱὸς ἐγήνατο, τῶι δ' ἄ]ρα Τρωίλον | | <i>Hilis gerou-o, a quem Tróilo –</i> |
| ὥσεί χρυσοῦ ὀρει- | | <i>tal qual ouro a ori-</i> |
| χάλκωι τρὶς ἀπεφθο[ν] ἦδη | | <i>calço três vezes refinad[o] –</i> |
| Τρῶες Δ[α]ναοὶ τ' ἐρό[ε]ισσαν | ep. | <i>troianos e d[â]naos supunham simil,</i> |
| μορφᾶν μάλ' εἰσκον ὅμοιον. | 45 | <i>[s]obretudo pela am[á]vel forma.</i> |
| τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰὲν | | <i>Para eles, há uma parte na beleza sempre;</i> |
| καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἔξει | | <i>e também tu, Polícrates, glória imperecível terás,</i> |
| ὥς κατ' αἰοιδᾶν καὶ ἐμὸν κλέος. | ⊗ | <i>pela canção e minha glória.</i> |

Barron (1969, p. 130) assim resume essa seqüência de versos:

²¹⁵ Sigo West (1975, p. 307). Diversa, por exemplo, é a visão de Gostoli (1979, p. 94), para quem “as Musas não aparecem aqui [vv. 23-35] celebradas como inspiradoras do poeta: é a sua própria habilidade na técnica compositiva que é contraposta à inadequação do homem, a qual o poeta acrescenta como justificativa da *recusatio* a cantar os protagonistas e os episódios da guerra de Tróia”.

²¹⁶ Campbell (1998, p. 309) observa que tal epíteto lembra o homérico *eúpolon*, “*de bons cavalos*” (εὐπωλον), igualmente atribuído a Tróia na *Iliada* (V, 551) e na *Odisséia* (II, 18). Para mais sobre esse e outros epítetos homéricos de Tróia, ver Bowra (1960a, pp. 16-23).

“A primeira estrofe da última tríade quase desapareceu juntamente com o início da antístrofe. **No epodo da tríade anterior, o assunto era a bravura marcial. Quando o texto recomeça, descobrimos que o assunto é a comparação da beleza dos guerreiros diante de Tróia.** A estrofe que nos falta, portanto, continha a transição e, talvez, ao menos uma beleza a preceder o filho de Hílis mencionado nos versos 40-1” (grifos meus).

Particularmente difíceis são os versos 36-41, que devem ter continuado a lista de heróis gregos em Tróia, nomeados a partir das linhas anteriores.

Os belos heróis gregos (vv. 36-45)

No verso 36, após uma lacuna de oito letras, entram em cena “o mais belo de Argos” e o tema da beleza já cantado no início da ode, por causa de Helena (v. 5). Se lá a beleza dessa heroína se associa à destruição, em chave negativa, aqui se qualificam heróis que lutaram em Tróia, em chave positiva.

Saliento que *kállistos*, que nos traz a temática do belo, resulta de uma emenda sugerida por Barron (1969, p. 131) e incorporada às edições de Page (1974) e Davies (1991). Tal sugestão baseia-se em dois pontos: metricamente, a palavra suplementada deve conter duas sílabas longas anteriores à sílaba final no papiro (-*stos*), que é breve; semanticamente, o assunto da tríade final é a beleza, o que implica a introdução do novo tema, que se segue ao anterior, da coragem dos guerreiros. Quem é *kállistos*, “o mais belo”, que veio a Tróia afastando-se de Argos? Guardemos a pergunta por um instante.

Também no início do verso 37 faltam oito letras após as quais temos a restauração lançada por Barron (p. 130) e aceita em Page e Davies, “*Cian]i[p]o*” (*Kuáni]pp[o]s*), nome associado a um movimento rumo a Tróia, conforme indica a construção da preposição *es* associada ao acusativo *Ilíon*. Quem é essa personagem?

Cianipo surge rapidamente mencionado apenas em três fontes tardias. Em ‘Apolodoro’ (I, IX, 13), é filho de Adrasto, o rei de Argos; em Pausânias (II, XVIII, 4-5; XXX, 10), filho de Egialeu e neto de Adrasto. Cerca de dois séculos depois do viajante, Trifiodoro, no *Saque de Tróia* (vv. 159-161)²¹⁷, coloca Cianipo entre os heróis escondidos no ventre oco do cavalo de pau, apresentando-o como neto do rei de Argos, Adrasto, e “filho de Egialeu, o porta-escudo” (παῖδα σακεσπάλω Αἰγιαλῆι, v. 161), com “a filha de nobre pai, Cometó” (εὐπατέρεια Κομαιθῶ, v. 159). Barron (p. 131) anota que Cianipo era

²¹⁷ Texto grego: Mair (1987). Traduções minhas.

“um dos heróis da segunda geração, como Neoptólemo [filho de Aquiles], que cresceram durante os dez anos da guerra e chegaram a Tróia a tempo de presenciar o saque. Jovem como deve ter sido, Cianipo figura como um candidato adequado para a inclusão na lista de belos guerreiros, com Zeuxipo e Tróilo. Nossa restauração de seu nome ao texto de Íbico [v. 37] tem dois pontos de confirmação. Primeiramente, Cianipo era argivo; e ao final do verso 36 lemos ἀπ’ Ἄργεος [ap’ *Árgeos*, “*de Argos*”]. Em segundo lugar, ele era descrito variavelmente como o filho ou irmão de Egialeu; e na linha 4 do escólio oposto [ao v. 37], lemos seu nome e o de Egialeu, e o contexto do escólio como um todo parece ser de uma disputa genealógica”²¹⁸.

Aceitas, portanto, as emendas aos versos 36-7, temos que o guerreiro aqueu “*mais belo*” (*kállistos*) a ir de Árgos para Tróia é exatamente o príncipe argivo Cianipo. Neste ponto, Íbico não segue a tradição homérica da *Iliada* (II, 671-4), em que é Nireu de Sime, “*o Aqueu o mais belo [kállistos] dos que a Ílion vieram / (apenas o Peleide, imáculo, o supera)*” (673-4) – belo, mas “*pusilânime*”²¹⁹.

Estão perdidos os versos 38-9. Do verso 40, temos apenas o epíteto *khrusóstrophos*, que estaria relacionado a Hílis, no início da linha seguinte, sujeito de “*gerou*” (*egénato*). O objeto desse verbo deve ser um filho, dado o pronome pessoal masculino *tôi* (“*ao qual*”, v. 41), que revela o primeiro dos dois elementos da comparação que tal pronome inaugura – o segundo elemento sendo Tróilo, o belo filho de Príamo mencionado uma única vez na *Iliada* (XXIV, 257) e “introduzido apenas casualmente”²²⁰ na ode. Barron, em “The son of Hyllis” (1961, pp. 185-7), identifica o filho da desconhecida Hílis²²¹ a Zeuxipo, rei de Sícion à época da guerra de Tróia, segundo Pausânias (II, VI, 7). Tal sugestão é amplamente aceita, mas seu nome não consta das duas principais edições do fragmento, de Page (1974) e Davies (1991)²²².

O epíteto de Hílis, *khrusóstrophos* (“*de áurea guirlanda*”, v. 40), nos remete às imagens da bela “*loira Helena*” (v. 5) e de Afrodite *khrusoétheiran* (“*auricomada*”, v.

²¹⁸ Eis fragmentário (edição de Davies, 1991, p. 245):[μαχος ἐν τῶι περὶρου φησί: τὸν Ἄδραστο]ν/πάππου]ν τοῦ Κυανίππου οὕτω λέγει· τὸν π[.....]ς χα- /...α]ἰτοῦ τὴν γένεσιν ταύτην ἀναπεπ[ακέν]αι ὡς/.....]σι Αἰγιαλέα τοῦ Ἀδρά[σ]του γενόμενον, ὃς ἐπ[ε]στρά-/τευσε]τῶις εἰλα[.....]α (“*] diz, em seu ...?: [Adrasto] / é avô] de Cianipo; assim, ele diz que [...] / ... dele esta genealogia mudar, de modo que /... Egialeu, nascido de Adrasto, que mar-/chou contra os ...?...*”). Ver Hunt (1922, p. 79), Page (1962, p. 145), Barron (1969, pp. 123-5), Cingano (1989, pp. 27-38), Campbell (1991, p. 225).

²¹⁹ (...) ὃς κάλλιστος ἀνὴρ ὑπὸ Ἴλιον ἦλθε/τῶν ἄλλων Δαναῶν μετ’ ἀμύμονα Πηλεΐωνα. O último verso sobre o herói diz: “*Pusilânime, poucos homens o seguiam*” (ἀλλ’ ἀλαπαδινὸς ἦν, παῦρος δέ οἱ εἶπετο λάος, 675). Ver o comentário a esses versos de Kirk (2004, p. 227).

²²⁰ Barron (1969, p. 131). Sobre Tróilo nas fontes literárias e iconográficas do século VI a.C., as quais o retratam freqüentemente como um efebo, ver Robertson (1970, pp. 11-5) e as longas notas de Stracca (1981, p. 155, n. 15) e Woodbury (1985, p. 201, n. 18). Pensar, todavia, que seja este a personagem de Íbico não me parece correto, dado o contexto homérico e guerreiro.

²²¹ Hunt (1922, p. 83) lembra que no léxico de Estéfano de Bizâncio (verbete *Hulleis*, Ὑλλεῖς) Hílis aparece “como nome da ninfa *Argeia*”.

²²² Ver Campbell (1998, p. 309, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 212), Gentili (1978, p. 395), Simonini (1979, p. 292), Woodbury (1985, p. 201), Cingano (1989, pp. 27 e 31), Bing e Cohen (1993, p. 85, n. 3), West (1994b, p. 97), Cavallini (1997, p. 115), Bonanno (2004, p. 71).

9), noutras palavras, ao canto da beleza feminina destrutiva. Ao filho da bela Hílis, Zeuxipo possivelmente, somente se compara um outro guerreiro, mas este troiano, Tróilo, como reconhecem gregos e troianos (vv. 44-5)²²³. E a comparação da beleza de ambos – critério revelado pelo acusativo de relação *eróessan morphàn* (“amável forma”, vv. 44-5) – se dá pelo símile dos versos 42-3: “*tal qual ouro [Tróilo] a oricalco [Zeuxipo] três vezes refinado*”. Como avaliar essa comparação? É um herói muito ou pouco superior ao outro em beleza? Ou são os heróis igualmente belos?

O oricalco – espécie de latão, com mistura de ouro e prata –, numa de suas ocorrências que mais interessa para este estudo, aparece no contexto do canto da beleza e associado a Afrodite no pequeno *Hino homérico VI* a ela dedicado, de datação e autoria que ignoramos²²⁴. Após seu nascimento, no momento de sua *toilette*, as *Hōrai*, deidades que são as “Estações”, enfeitam Afrodite para então conduzi-la ao Olimpo e apresentá-la a seus pares; entre os adornos que a deusa recebe estão brincos que são “*flores de oricalco e de ouro precioso*” (v. 9)²²⁵. Segundo Gerber (1970, p. 212), escapa-nos a “exata natureza do oricalco” e tampouco sabemos ao certo qual sua posição hierárquica no conjunto de metais conhecidos pelos antigos²²⁶. Não é seguro que pudesse ser valorizado acima do ouro, sempre o metal mais valioso, nem que lhe pudesse ser de todo inferior, já que, poeticamente, compõe o belo desenho de uma das maiores deusas gregas, Afrodite, como vemos no *Hino*.

Ademais, a escolha de Íbico por esse metal na composição de seu símile seria falha, caso o oricalco fosse mera imitação de pouco ou nenhum valor, ainda mais diante do ouro. Isso porque o verso 45, que sucede o símile, diz “*supunham símil, sobretudo*”

²²³ Barron (p. 137) concorda com as suspeitas expostas em estudo por Bowra (1961, pp. 246-7) de que Íbico teria vivido e produzido poesia em Sícion, *pólis* do continente, próxima ao estreito de Corinto, antes de chegar a Samos. Tais suspeitas se devem ao que Barron chama “a heterodoxa mitologia siciônica que Íbico sabidamente propagou (...)”; logo, a escolha de Zeuxipo como um dos mais belos guerreiros gregos em Tróia “indicaria que o poeta havia recentemente estado em Sícion”. Ver ainda Barron (1961, p. 187) e Cingano (1989, pp. 33-4) para as ligações Íbico-Sícion.

²²⁴ Ver a edição de Allen *et alii* (1980, p. 372). O metal surge antes em Hesíodo (*O escudo*, v. 122), para a armadura das pernas, e é a única palavra que resta de um fragmento de Estesícoro (Fr. 260 Dav.).

²²⁵ ἄνθεμ' ὀρειχάλκου χρυσοῖό τε τιμήντος. Texto grego: Allen *et alii* (1980, pp. 350-1). Tradução minha. Para o motivo poético da *toilette* divina, ver Jouan (1966, p. 101), West (1997, p. 204), Ragusa (2005, pp. 107-10). E para representações iconográficas da deusa no banho, Friedrich (1978, pp. 136-40).

²²⁶ Ver Colonna (1963, pp. 216-7, 1ª ed.: 1954), Michell (1955, pp. 21-2), Robertson (1970, pp. 11-5), Simonini (1979, pp. 292-3), Allen *et alii* (1980, p. 374) e Woodbury (1985, p. 202) sobre o oricalco nos testemunhos antigos. Enquanto Simonini entende que há uma relação de superioridade, ainda que nada distante, entre ouro e oricalco, Robertson vê o oricalco como muito mais valioso que o ouro, invertendo, portanto, a lógica do símile e colocando Zeuxipo acima de Tróilo. Em Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, pp. 272 e 376), vê-se uma relação de igualdade entre ouro e oricalco.

(*mál' eískon hómoion*), indicando a quase equivalência entre Zeuxipo-Tróilo, oricalco – mistura de dois metais valiosos – e ouro – puro e incorruptível –, respectivamente.

Os versos 36-45 da 4ª tríade nos reconduzem, portanto, ao tema da abertura abrupta para nós do Fr. S 151 Dav.: a beleza terrível e destruidora de Helena, uma das causas da guerra, da queda de Tróia e das inúmeras mortes de gregos e troianos; a influência de Afrodite, a mais bela das deusas, nesse cenário, agindo sobre a heroína e Páris, seu raptor, e assim contribuindo para que se abata o destino fatal sobre a cidade que protege na guerra, destino este que faz parte dos planos de Zeus. Podemos dizer, então, que aos versos 1-9 se ligam os versos 36-45, que celebram os belos heróis em Tróia – os que a defenderam, como Tróilo, que pereceu na luta, e os que a atacaram, como Cianipo e Zeuxipo, cujos fins não sabemos.

Lembrando o final da 3ª tríade, Woodbury (1985, pp. 202-3) afirma que a beleza desses três heróis “é do mais alto tipo, como a bravura marcial dos formidáveis Aquiles e Ájax, elogiados nos versos 32-5. Bravura e beleza de jovens guerreiros igualmente, que são os valores da canção, são ambas jóias extraídas da mais pura água”. Pensando nos bravos Aquiles e Ájax e nos belos Cianipo e Zeuxipo, Ettore Cingano, em “Tra epos e storia” (1989, p. 32), diz: “A dois heróis universalmente notáveis” da tradição épico-homérica pan-helênica, Íbico “opõe na tríade final duas figuras de fama mais circunscrita, provenientes de uma tradição menor (...) localizável em área argiva-siciônica”. Acrescento que a dois guerreiros gregos que concretizaram a ruína troiana pela força e bravura se contrapõem dois outros que auxiliaram nessa tarefa, mas que se distinguem pela beleza – qualidade distintiva de Helena.

Beleza e destruição, portanto, estão intimamente ligados no fragmento de Íbico; nele fica evidente que “a beleza, *per se*, não é necessariamente boa”, nas palavras de Lawrence T. Wellein, em “Duality in Ibycus 3” (1959/60, p. 41).

Polícrates, o poeta e o tema da ode (vv. 46-8)

Chegando à trinca final de versos, compreendemos, enfim, anota Simonini (1979, pp. 290-1), a transição da ode no verso 10 e o início da preterição da temática épico-homérica da guerra e destruição de Tróia e do gênero poético que lhe é próprio: não é desejável ao poeta cantar esse tema porque seu objetivo é glorificar Polícrates e a si próprio; é, todavia, cantando-o que ele alcança aquilo que deseja. A questão, portanto, não é obter a inspiração das Musas para cantar as naus e os heróis que foram a Tróia –

ou mesmo ser ou não capaz de fazê-lo, se favorecermos essa leitura dos versos 23-35 –, mas definir o tema desejável a entoar, tendo em vista o objetivo da canção:

τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰὲν
καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἔξεις
ὥς κατ' αἰοῖδ' ἀν καὶ ἔμ' ὄν κλέος. ⊗

*Para eles, há uma parte na beleza sempre;
e também tu, Polícrates, glória imperecível terás,
pela canção e minha glória.*

Antes de prosseguir, cabe indagar: quem é o Polícrates da canção (v. 47)? As evidências, digo-o desde já, não nos permitem uma resposta suficientemente clara que satisfaça o advérbio empregado na pergunta. Mas vejamos o que é possível saber.

Polícrates: efebo ou tirano?

A fonte mais antiga e detalhada acerca do célebre tirano Polícrates de Samos é Heródoto (III, 39-60; 120-5), cuja narrativa teria sido obtida em sua(s) estada(s) na ilha²²⁷. Além dele, Tucídides (século V a.C.), na *História da guerra do Peloponeso* (I, XIII, 6), comentando o poder de sua frota naval, menciona Polícrates como tirano no tempo do monarca persa Cambises (c. 529-521 a.C.)²²⁸. Partindo dessas fontes, Mary White, em “The duration of the Samian tyranny” (1954, p. 36), examina os problemas da duração da tirania da ilha, a qual, dadas as suas obras e conquistas, não se confinaria ao curto período do governo de Polícrates, mas indicaria a continuidade de uma política previamente estabelecida²²⁹; morto seguramente em 522 a.C., anota White, Polícrates teria subido ao poder cerca de apenas dez anos antes, em 532 a.C.²³⁰.

Diante do relato de Heródoto (III, 39) – segundo o qual “*Polícrates, filho de Éaces*”²³¹, chegou ao trono após ter provocado uma revolta interna e reinou a partir de c. 532 a.C., tornando-se conhecido e poderoso como seu nome grego, “o de grande força”, indica –, White (p. 37) entende que Polícrates é o famoso tirano e seu pai, Éaces, o tirano que o antecedeu no comando de Samos.

²²⁷ Ver Mitchell (1975, pp. 75-9) para a experiência de Heródoto em Samos.

²²⁸ How e Wells (1991, p. 266) anotam que a história de Polícrates ocupa os capítulos 39-60 do livro III, sendo proporcionalmente maior do que outras pequenas histórias (...), dada a importância – maior do que a suspeitada por Heródoto, observam os comentadores – dos eventos em Samos para “o curso da história persa”. Para mais sobre Heródoto e Samos: Barron (1964, pp. 210-29) e Mitchell (1975, pp. 75-91). Para Tucídides e a datação de Cambises: edição de Marchant (2001; ver p. 159, n. 17).

²²⁹ Barron (1964, p. 210) enfatiza esse ponto.

²³⁰ Andrewes (1963, p. 118), Barron (1964, p. 214) e Huxley (1972, p. 125) também defendem c. 535-532 a.C. para o período da tirania de Polícrates; White critica a hipótese mais recuada, de c. 540 a.C., que contraria Tucídides e Eusébio, cronógrafo cristão (séculos III-IV a.C.). Já Mitchell (1975, pp. 81-91) defende um período maior para o reinado de Polícrates e, seguindo-o, também Shipley (1987, pp. 74-80), que argumenta em prol da data criticada por White.

²³¹ Πολυκράτεια τὸν Αἰάκεος. Texto grego: Godley (1995).

Uma dúvida quanto a esses nomes e a datação de Polícrates decorre do verbete a Íbico no *Suda* (I 80), que corrobora para a tese de que Polícrates não iniciou a tirania sâmia, pois coloca o poeta regino na ilha à época da 54^a Olimpíada (564-560 a.C.) e do reinado de Cresos, na Lídia. Isso quer dizer que Íbico não esteve em Samos quando a governava o famoso Polícrates (c. 532-522 a.C.), mas durante o reino de seu pai. No texto grego do tardio léxico, essa informação pode ser lida de duas maneiras, dependendo da edição que se aceite: o poeta esteve em Samos no tempo “*de Polícrates* [Polukrátēs], *pai do tirano*” e, nesse caso, seu homônimo; ou no tempo “*do pai do tirano Polícrates* [Polukrátous]”, conforme a emenda proposta por Willhelm Schmid em 1929, em virtude de seu estranhamento diante da idéia de dois “Polícrates”, pai e filho²³². Tal emenda leva, pois, a pensar em outro nome para o pai; Éaces, o nome dado em Heródoto (II, 182; III, 39), é a nossa única opção.

É nesse quadro desenhado pela aceitação da emenda e do relato do historiógrafo que crêem alguns estudiosos²³³, como White (1954, pp. 37-8), que argumenta que Éaces teria reinado sobre a ilha antes de seu filho renomado Polícrates e depois da queda da aristocracia local em c. 600 a.C. – logo, e em conformidade com Heródoto e o verbeo do *Suda*, no mínimo em c. 564 a.C.²³⁴; e Polícrates tomou “o poder após um intervalo de incertezas quando da morte de seu pai, e tornou famosa a tirania” da ilha, conclui White (p. 43)²³⁵. Segundo Lilian H. Jeffery, em *Archaic Greece* (1978), tal fama adveio da melhoria da vida em Samos, em termos materiais – pelo estímulo à sua força naval em guerras lucrativas para a ilha e pela prática da pirataria, por exemplo – e culturais – pelas grandes construções urbanas e pela hospitalidade dada por sua corte aos poetas, como Íbico e Anacreonte²³⁶. Por isso, Anthony Andrewes, em *The Greek tyrants* (1963, p. 120), chama Polícrates, o filho de Éaces, “o mais magnífico dos tiranos”.

²³² † ὁ Πολυκράτους τοῦ τυράννου πατήρ †, edição de Adler (1989, vol. II), com a emenda de Schmid (in Schmid e Stählin, 1929, p. 490, n. 2); no aparato crítico da edição, consta a outra leitura: ὁ Πολυκράτης τοῦ τυράννου πατήρ.

²³³ São favoráveis à datação e à emenda do *Suda* e ao nome de Éaces para o pai de Polícrates em Heródoto: Huxley (1972, p. 125), Mitchell (1975, pp. 75-7), Jeffery (1978, p. 215), Shipley (1987, pp. 70-1), Campbell (1991, p. 208, n. 7). Giannini (2004, pp. 53-4) deixa em aberto o problema do nome do pai, mas aceita a datação do *Suda* para a estada de Íbico em Samos.

²³⁴ Barron (1964, p. 217) defende o período de c. 570-540 a.C. para o governo de Éaces. Antes de seu filho se tornar tirano na ilha, em c. 533 a.C., o cenário político teria sofrido um intervalo sem um tirano.

²³⁵ Andrewes (1963, p. 118) observa: “As condições em que Polícrates tomou o poder, em c. 535 a.C., não são inteiramente determináveis”.

²³⁶ Ver Ehrenberg (1973, pp. 104-5) e Shipley (1987, pp. 81-98) para os aspectos políticos, econômicos e culturais da Samos governada pelo célebre Polícrates.

Já Barron (1969, pp. 136-7) prefere outro cenário do qual se apaga a emenda de Schmid e no qual a narrativa de Heródoto é vista como comprometida por um erro – a idéia de que houve apenas um Polícrates cujo pai se chamava Éaces – repetido em fontes a ele posteriores:

“A evidência arqueológica demonstra que a grande prosperidade material de Samos, a qual o próprio Heródoto, assim como outros escritores, associam ao nome de Polícrates, deu-se, na verdade, aos anos de c. 570-540. Já o reinado do Polícrates de Heródoto, c. 533-522, é retratado pelas evidências, contrastivamente, como um tempo de pobreza e retração. No período de c. 570-540, informações biográficas não apenas sobre Íbico, mas sobre Anacreonte, Pitágoras e Anaxíandro, trazem referências a um Polícrates como governante à época em Samos”.²³⁷

Para Barron, tais “contradições se resolvem pela passagem do *Suda*” sem a emenda de Schmid – “*de Polícrates, pai do tirano*” –, e ainda pelo testemunho de Himério (retórico, século IV d.C.) que, em sua *Oração XXIX*, peça de discurso solene,

“repete a história (...) que afirma que **o pai do famoso Polícrates tinha o mesmo nome de seu filho**, e está em conformidade com o *Suda* [a ele séculos posterior] ao sugerir que também o Polícrates mais velho foi governante de Samos. A última fonte dessa tradição de que houve dois tiranos nomeados ‘Polícrates’ (tenho argumentado) possivelmente se apoiou na literatura do período, em especial na poesia de Íbico e Anacreonte – evidências contemporâneas [à tirania sâmia em questão] e, portanto, muito superiores à palavra de Heródoto”.

Sisti, que em “Íbico e Polícrates” (1966, p. 99) discute detalhadamente o problema da datação e identificação de Polícrates e da datação da viagem de Íbico a Samos²³⁸, conclui que o *Suda* acerta quando diz que houve dois “Polícrates”, pai e filho, no governo de Samos, sendo desnecessária a emenda de Schmid. A questão – que não pode ser firmemente respondida, reconhece o helenista – é decidir a qual deles Íbico se dirige na “Ode a Polícrates” e qual deles seria o rei quando de sua estada na ilha. Vejamos algumas opiniões.

Hunt (1922, p. 73), sem detalhar sua postura, identifica o “Polícrates” da canção como o famoso tirano da ilha, cujo reinado teria uma datação em torno de 532-522 a.C., como vimos. Para Sisti (1966, pp. 99-102), o pai do célebre Polícrates era o tirano quando da estada de Íbico na ilha, mas é ao filho que se dirige o poeta na sua canção que é um elogio à beleza do efebo²³⁹ – termo que denomina um “homem entre as idades de 18 e 19 anos”²⁴⁰. West, em “Melica” (1970, p. 208), aproxima-se da postura de Hunt,

²³⁷ Ver essa postura já em Barron (1964, pp. 217-9) e Sisti (1966, pp. 99-100), que também reconhece em Heródoto os erros apontados na citação. Para as evidências arqueológicas, ver ainda Jeffery (1978, pp. 215-6).

²³⁸ Ver também o detalhado artigo de Woodbury (1985, pp. 207-20).

²³⁹ Igualmente Shipley (1987, p. 73) e Giannini (2002, pp. 303-4; 2004, pp. 54-5).

²⁴⁰ Dover (1994, p. 98).

mas direciona-se no sentido da conclusão de que no tempo em que Íbico chegou à corte sâmia, Polícrates não era ainda um tirano. Barron (1969, p. 137), por sua vez, aceita a datação do léxico (c. 564 a.C.) para “a chegada de Íbico à ilha de Samos durante a tirania de Polícrates I”, o pai, pois esse cenário “é compatível com o que se pode reconstruir da história sâmia”; e é a esse tirano que o poeta se dirige, não a Polícrates II, efebo que será, um dia, o famoso tirano de Samos²⁴¹.

No verso 47, um “Polícrates” é invocado: este é Polícrates I (tirano), Polícrates II (filho ainda adolescente ou já tirano) ou Polícrates (jovem ou tirano), filho de Éaces. Uma decisão segura é impossível diante das evidências. Mas, por tudo o que aqui se disse, e pelo estudo da ode de Íbico, tomo esse destinatário por um tirano – seja este “Polícrates I”, pai do famoso Polícrates, leitura que implica a aceitação da datação do *Suda* e de seu texto sem a emenda de Schmid, além da rejeição à genealogia de Heródoto; seja ele o filho famoso de Éaces já tirano em Samos, embora jovem – opção que implica a aceitação de Heródoto e da emenda ao *Suda*²⁴² e que tem, sobre a outra, uma considerável vantagem: com ela, o elogio da beleza de que se ocupa o poeta no final da canção ganha maior coerência, pois, no universo grego, é válido louvar a beleza quando se trata de grandes homens, desde que ainda jovens.

Voltemos à ode de Íbico e à declaração do poeta ao jovem tirano nos verso 46-8, na qual se revela, de fato, o assunto da canção.

O tema da ode: poesia e imortalidade

O verso 46 apresenta o último problema do Fr. S 151 Dav., este relativo à sua pontuação final, legível no *POx* 1790, mas eliminada em muitas edições e comentários, por razões de ordem semântica. Page (1962 e 1974) e Davies (1991), em suas edições da ode, rejeitam a pontuação. Já na *editio princeps* de Hunt (1922, p. 79), a pausa do verso 46 é mantida, como também em Barron (1969, p. 123), que afirma (p. 83):

²⁴¹ Barron (1964, pp. 223-9) já havia defendido essa posição anteriormente. West (1970, pp. 206-9) sintetiza outras duas opiniões defendidas ao longo dos tempos para a identidade de Polícrates no fragmento de Íbico: 1) um filho do famoso tirano, filho este que governava a ilha de Rodes (Bowra, 1934, pp. 375-80; 1961, p. 251); 2) um garoto qualquer nomeado como o famoso tirano. Sobre a opção 2, West (p. 207) bem observa que ela “dificilmente se adéqua ao contexto heróico”; sobre a opção 1, aceita em Page (1951, pp. 170-2) e Lesky (1995, pp. 213-4, 1ª ed.: 1957), ressalta que o “Polícrates de Rodes”, não passa de um fantasma, como “provou” Labarbe (1962, pp. 153-88).

²⁴² Ver Mitchell (1975, p. 80, n. 23), para quem não se perde “a conexão da primeira visita de Íbico com o reinado” de Éaces cujo filho, quando já tirano, pode muito verossimilmente ter “continuado a patrocinar tanto Íbico quanto Anacreonte após a morte de seu pai” (n. 24).

“Nessa passagem [vv. 46-8], muito depende da pontuação. Uma sentença lógica resultaria da remoção da pausa após αἰέν [*aién*, ‘sempre’, advérbio], com πεδά [*pedá*, preposição; em ático, μετά, *metá*] como preposição (o acento no papiro não precisa implicar equivalência a μέτεστι [*métesti*, ‘é, tem parte’, forma verbal de *méteimi*, μέτεμι], mas pode ser respondido pela anástrofe, a despeito da partícula interposta μέν [*mén*]). Nessa visão, o κάλλος [*kállos*, ‘beleza’] de Polícrates seria a qualidade que o poeta desejaria celebrar, e sua identidade como tirano se tornaria questionável. No conjunto, porém, parece preferível seguir a clara pontuação do original, que dá um sentido satisfatório [aos versos] e se conforma melhor com a atribuição, em outras condições plausível, de Íbico. τοῖς μέν ... αἰέν [*toĩs mén ... aién*, ‘para eles ... sempre’] é, então, linguagem poética para [a frase] ‘eles sempre serão lembrados pela beleza deles’”.

Tammaro (1970/72, p. 82) se contrapõe a Barron, preferindo a leitura da edição de Page (1962, Fr. 282) para o verso 46, na qual o ponto alto ao final, marcando a pausa, é subtraído. Desse modo, *péda* se relaciona a *toĩs*, ressalta ele, “fazendo depender” *kálleos* de *kléos* e funcionando como preposição. A tradução dos versos 46-8 seria “***Entre estes, pela beleza sempre, tu também, Polícrates, terá glória imperecível, conforme minha canção e minha fama podem dar***”, e os que a adotam normalmente tomam por destinatário do verso 47 um Polícrates adolescente e ainda não tirano, celebrado em versos preparados pelo que seria o ponto climático do poema, o canto da beleza física dos heróis gregos e troianos nos versos 36-45; nesse sentido, a ode se aproximaria de um *paidikón*, uma canção de elogio a meninos²⁴³.

Raras nesse panorama são as posturas símeis à de Cavallini (1993, p. 51; 1997, p. 35), que entende os versos 46-8 como na tradução acima dada, mas toma o tirano por seu destinatário, frisando a ausência na ode das características específicas do *paidikón*, forma a ser vista no quinto capítulo; e à de Cingano, que já dizia, em “L’opera di Ibico e di Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni” (1990, p. 220), que “não se pode falar da presença de motivos explicitamente eróticos ou de tom pessoal [no Fr. S 151 Dav.], mas apenas do elogio da beleza do destinatário e de seu poder (...)” – do jovem e poderoso Polícrates, na imagem suscitada pela temática do belo ao final da ode.

Favorável à argumentação de Barron em prol da pausa no texto grego do verso 46 – e, conseqüentemente, da compreensão de *péda* como *métesti* –, Campbell (1991, Fr. 282) assim traduz os versos 46-8: “***Estes têm uma parte na beleza sempre: tu também, Polícrates, terá fama imperecível, conforme minha canção e minha fama***

²⁴³ Ver Diehl (1925, Fr. 3), Lavagnini (1953, p. 209, 1ª ed.: 1937), Page (1951, pp. 159-60 e 170; 1962, Fr. 282; 1974, Fr. S 151), Colonna (1963, p. 217, 1ª ed.: 1954), Van Groningen (1958, p. 187), Mosino (1994, p. 33, 1ª ed.: 1966), Sisti (1967, pp. 74-9), Gentili (1978, pp. 394-5 e 400, n. 13), Simonini (1979, p. 293), Adrados (1980, pp. 234-6), Stracca (1981, p. 156), Nannini (1982, p. 75, n. 19), Woodbury (1985, pp. 203-6), Bernardini (1990, pp. 70-1), Davies (1991), De Martino e Vox (1996a, p. 297), Bonanno (2004, pp. 68-71), Giannini (2004, p. 56), Breitenberger (2007, p. 188), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, pp. 267, 272 e 376).

podem dar”; os muitos estudiosos que aceitam esse entendimento pensam no destinatário como tirano, geralmente²⁴⁴. Nessa interpretação, que dá sentido à construção *toĩs mén ... kai sú* (“eles ... também tu”, vv. 46-7), ressalta Campbell (1998, p. 307, 1ª ed.: 1967), “Zeuxipo e Tróilo são perpetuamente belos, porque os poetas assim os fizeram, e similarmente Polícrates, provavelmente o próprio tirano, será para sempre famoso, graças ao poema presente e à fama de seu escritor”. Desse modo, continua o helenista, os versos 41-5 e o canto da beleza não são mais do que um “parêntese ao final de um catálogo de gregos, embora um parêntese moldado para se adequar às predileções da corte de Polícrates”. Similarmente, Gerber (1970, p. 213) defende a opção em que o verso 46 tem mantida a pausa final do papiro, pois assim o contraste *toĩs mén ... kai sú* “se sobressai mais claramente e a fama que Polícrates terá provavelmente inclui mais do que simplesmente a fama pela beleza”.

Façamos uma pausa para pensar no sentido do verso 48, *hōs kat’ aoidàn kai emòn kléos*, que assim traduzi: “pela canção e minha glória”. Gerber (1970, p. 213) sugere uma tradução diferente – e rara entre os helenistas: “(...) como a minha glória também (será imortal) em canção”. Alguns anos antes, Aristide Colonna, em *L’antica lirica greca* (1963, p. 217, 1ª ed.: 1954), fazia sugestão semelhante: “como pelo canto também a minha fama”, tradução que subentende *áphthion esti* [ἄφθιτον ἔστι ‘imperecível é’], sentido que se extrai, anota o helenista, do verso precedente: “a fama de Polícrates será imortal, como aquela do canto de Íbico”.

Essas soluções de Colonna e Gerber têm por mérito neutralizar as reações normalmente negativas ao poeta suscitadas pela tradução mais comum da qual se aproxima minha opção; sua desvantagem, porém, é minimizar um dado que me parece fundamental para a compreensão da ode encomiástica a Polícrates: o elo entre tirano e poeta e o *kléos* de cada um, já que a simples menção do nome “Polícrates” na canção de Íbico poderá tornar imperecível a memória de sua existência.

Passemos à tradução mais freqüente para o verso 48, “pela canção e minha glória”²⁴⁵. Muitos que adotaram similar opção entendem que o verso carrega uma

²⁴⁴ O primeiro a fazer essa leitura mantendo a pausa do v. 46, respeitando o texto do papiro, foi o editor dessa fonte, Hunt (1922, p. 81). Seguiram-no Vitale (1922, p. 136), Edmonds (1958, p. 119, 1ª ed.: 1924), Bowra (1961, p. 251), Campbell (1998, p. 65, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 213), Gianotti (1973, p. 407), Péron (1982, p. 36), Fowler (1987, pp. 83-4), Miller (1996, p. 96), Lourenço (2006, p. 49). Mesmo com a manutenção da pausa, Bowra e Péron entendem que o Polícrates da ode é um adolescente; igualmente Rissman (1983, p. 61, n. 43).

²⁴⁵ Similares as traduções de Fowler (1992, p. 122), Bing e Cohen (1993, p. 85), West (1994b, p. 97), além das referidas na nota anterior, que aponta os helenistas que mantêm a pausa ao final do v. 46.

declaração confiante ou mesmo pretensiosa – dependendo dos sinais positivo ou negativo do olhar crítico – de Íbico de que é a sua canção que garantirá fama a Polícrates²⁴⁶. Pensando o verso sob perspectiva positiva, Barron (1969, 136) entende que a “mensagem do poema” é a seguinte: “Íbico acaba de chegar a Samos e oferece seus serviços. Ele tornará Polícrates imortal”.

O problema dessa compreensão é que a ela subjaz algo inteiramente inverificável: a suposição de que o Fr. S 151 Dav. seja uma espécie de manifesto feito por Íbico ao aportar na ilha de Samos e entrar para a corte de seu governante. Pouco antes de Barron, Sisti (1967, pp. 76-7), em sua defesa de uma *recusatio* da épica e também da lírica narrativa epicizante de Estesícoro na ode de Íbico, toma a declaração final por afirmação de uma poética à qual o poeta deseja se dedicar; logo, a canção como um todo seria programática e, por isso mesmo, composta nos primeiros tempos de Íbico na corte de Polícrates, dando início a uma fase poética erótica distinta daquela épico-lírica à moda de Estesícoro previamente adotada²⁴⁷.

Como bem afirma Simonini (1979, p. 294), porém, “nada induz a ver nossa canção [a ‘Ode a Polícrates’] como datável especificamente de c. 564-0 a.C., à chegada de Íbico a Samos”. O máximo que talvez se possa dizer da cronologia da composição do Fr. S 151 Dav. é que remonta à estada de Íbico em Samos, enfatiza Pietro Giannini, em “Ibico tra Reggio e Samo” (2002, p. 303)²⁴⁸. Ademais, ao anteriormente²⁴⁹ tratar da tese das duas fases da obra do poeta proposta nas primeiras décadas do século XIX, sublinhei ser no mínimo problemática e altamente especulativa qualquer reconstituição cronológica e/ou literária de sua produção poética, pois não há evidências suficientes – e suficientemente sólidas – que sustentem esse tipo de argumentação e as conclusões dela derivadas. O mesmo vale para a reconstituição das relações Estesícoro-Íbico.

Woodbury (1985, p. 196) critica o uso da tese das duas fases poéticas e da idéia da ode-pivô como chaves de leitura por duas razões:

“Primeiramente, parece em geral improvável que poetas gregos da era arcaica, com seus compromentimentos públicos e ocasionais, estivessem preocupados em comemorar em seus versos os pontos de virada de suas próprias carreiras literárias. A autoconsciência mostrada pelo poeta grego em seus poemas é um fenômeno de lento desenvolvimento. Até onde podemos afirmar, ainda não havia crescido a esse ponto de autoabsorção. Em segundo lugar, o contraste

²⁴⁶ Para essa visão da declaração final da ode, ver Hunt (1922, p. 74), Wellein (1959/60, pp. 40-1) e Barron (1969, p. 135).

²⁴⁷ Similares são as posições de Gentili (1978, p. 397) e Stracca (1981, p. 151), que, todavia, fala em *praeteritio*, não em *recusatio*, na ode de Íbico.

²⁴⁸ Giannini (2004, pp. 51-2) volta a criticar a tese das duas fases em estudo posterior.

²⁴⁹ Ver capítulo 2 (pp. 55-60).

temporal desenhado no texto de nosso poema [a ode a Polícrates] parece ser não entre uma era precedente e outra a esta sucessiva, mas entre o presente momento e outros momentos. O poeta nos diz o que não está inclinado a fazer ‘agora’ (10) (...). Não há nada, penso eu, que indique que sua atual inclinação se opõe a toda a sua prática anterior (...)”.

Retomo a frase de Barron (1969, 136), citada à página anterior, sobre a mensagem da ode: “Íbico acaba de chegar a Samos e oferece seus serviços. Ele tornará Polícrates imortal”. Está claro que não se pode concordar facilmente com a primeira parte do que diz o helenista; já quanto à segunda, não há razão para dela discordar. Antes, creio que Barron é preciso quando isola o verdadeiro tema da “Ode a Polícrates”, cujo objetivo é o elogio ao tirano: a imortalidade assegurada pela poesia (vv. 46-8). A consciência de Íbico de seu poder e de sua poesia parece-me incontestável na “Ode a Polícrates” (vv. 46-8); “somente ele, o poeta, é responsável pela imortalidade de Polícrates”, enfatiza Wellein (1959/60, p. 41). E Gian F. Gianotti, em “Mito ed encomio” (1973, pp. 408-9), acrescenta: a canção “demonstra que a imortalidade da glória humana está confiada à ação de um valente poeta”.

O tema da poesia como veículo para a imortalização do nome – função primordial do gênero épico, a cantar a glória dos heróis e seus grandes feitos – é dos mais caros aos poetas gregos antigos e nos remete a muitos versos, tais como os da fala de Helena a Heitor na *Iliada* (VI, 354-8) neste capítulo lembrada, cuja conclusão diz²⁵⁰:

« ἄλλ’ ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔζω τῶδ’ ἐπὶ δίφρῳ,
δαῖερ, ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν
εἶνεκ’ ἐμείο κινῶς καὶ Ἀλεξάνδρου ἕνεκ’ ἄτης,
οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὥς καὶ ὀπίσσω
ἀνθρώποισι πελώμεθ’ ἀοίδιμοι ἔσομενοισι. »

(...). *Mas entra e senta-te, cunhado. Tens o coração num círculo de mágoas, por causa desta cadela que eu sou e do louco Páris, a quem Zeus fado sinistro impôs, para que, ambos, sejamos tema dos vates vindouros”.*

Em cena anterior, a mesma Helena indica a consciência expressa nesse passo, quando no canto III (125-8)²⁵¹, em sua primeira aparição na *Iliada* – e em toda a literatura ocidental –, recebe Íris, mensageira divina, que vai encontrá-la ao tear, no palácio de Príamo para chamá-la aos muros da cidade, a fim de testemunhar o duelo entre Páris e Menelau. Diz o narrador, sobre a atividade de Helena:

(...): ἡ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ’ ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ’ ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτῶνων,
οὓς ἔθεν εἶνεκ’ ἔπασχον ὑπ’ Ἄρης παλαμάων·

Tecia uma urdidura, cor de pórfiro, ampla, dupla trama. Bordava nela os muitos prélios que os doma-corcéis Tróicos e os Aqueus de veste brônzea, à discricção de Ares por ela pugnavam.

²⁵⁰ Ver Roissman (2006, pp. 23-8).

²⁵¹ Ver os comentários a esses versos de Roissman (2006, pp. 9-11) e Kirk (2004, p. 280).

Observa Maria C. Pantelia, em “Spinning and weaving” (1993, p. 495):

“Como um poeta épico, que preserva, através de sua canção, os gloriosos feitos de seus heróis, Helena tece em seu tear a narrativa da guerra. Sua trama preenche sua necessidade de superar a morte ao produzir um artefato que sobreviverá e ‘dirá a história *dela*’, o *kleos* dela, a todas as gerações futuras”²⁵².

E, nas palavras de Ann L. T. Bergen, em “Language and the female in early Greek thought” (1983, p. 79):

“O ‘texto’ da *Iliada* espelha a trama de Helena ao ‘tecer a guerra’ até o ponto em que a morte de Aquiles é certa, mas ainda não concretizada. Por meio disso, esse ‘texto’ alcança o objetivo da tradição iliádica, qual seja, manter a morte gloriosa do herói perpetuamente viva. Na *Iliada*, conseqüentemente, tapeçaria e ‘texto’ são similarmente paradoxais”.

Da poesia grega arcaica, lembro ainda Safo, cujo Fr. 55 Voigt canta o poder que a poesia tem de conceder a imortalidade aos que a praticam²⁵³:

| | |
|---|--|
| κατθάνοικα δὲ κείνη οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν ἔσσειτ' οὐδέ τι ποκ' ἴστερον· οὐ γὰρ πεδέχης βρόδων τῶν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνης κὰν Αἶδα δόμοσ φοιτᾶσθαι πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα. | <i>Morta jazerás sem memória alguma de ti será nunca mais; pois não colhes as rosas de Piéria, mas inaparente em casa de Hades vaguearás com obscuras sombras esvoaçada.</i> |
|---|--|

Por tudo o que aqui se disse, optei por uma tradução dos versos 46-8 que se alinha à leitura daqueles que aceitam o texto do papiro para o verso 46, com a pausa ao seu final, contrariando a edição aqui adotada de Davies (1991) para o fragmento, e compreende que o destinatário da canção é um Polícrates tirano, e não um efebo.

Duas vezes kléos: glória e imortalidade do tirano e do poeta

Os negritos abaixo destacam a dupla repetição de *kléos* nos versos 47-8, de tal maneira que fica clara a ligação entre o *kléos* de Polícrates, o tirano, e o do poeta, que, ao falar de sua própria arte, pode ser identificado à 1ª pessoa do singular da ode:

| | |
|---|---|
| <i>toīs mèn péda kálleos aièn kaì sú, Polúkrates, kléos áphthiton hekseĩs hōs kat' aoidàn kaì emòn kléos.</i> ⊗ | <i>Para eles, há uma parte na beleza sempre; também tu, Polícrates, glória imperecível terás, pela canção e minha glória.</i> |
|---|---|

²⁵² Centrando-se na fala final de Helena ao cadáver de Heitor (*Iliada* XXIV, 762-75), Pantelia (2002, p. 25) nota que a heroína não trata “do que Heitor não pode mais fazer por Tróia, mas da grandeza de um ser humano que merece ser recordado”. E adiante, ela afirma (p. 26): “Ao final do poema, Helena não é somente aquela que lamenta, mas também uma compositora, uma real contribuidora à criação da poesia épica. O seu tecer na *Iliada* 3 conta a história *dela* dentro da moldura maior da história de Homero. O seu lamento canta a glória de Heitor dentro da moldura maior da canção de Homero”. Ver ainda Roissman (2006, pp. 28-32).

²⁵³ O fragmento está preservado na *Antologia* de Estobeu (século V d.C.). Tradução: Souza (1984, p. 74). Ver as traduções de Ramos (1964, p. 68), Fontes (2003, p. 463) e Lourenço (2006, p. 39), e os comentários de Campbell (1998, pp. 226-7) e Gerber (1970, pp. 174-5).

Conforme bem anota Simonini (1979, p. 293), tal ligação se expressa no nível das palavras, do sentido e também do metro, pois as expressões *kléos áphthiton* e *kai emòn kléos* são nesse aspecto idênticas, apresentando a seqüência de duas sílabas breves, uma longa e duas breves (UU—UU).

Como disse nesta tese²⁵⁴, a relação poeta-tirano vai se tornando, de meados do século VI a.C. em diante, cada vez mais forte no cenário histórico-literário da Grécia arcaica e tardo-arcaica. Isso porque o tirano figura como incentivador e patrocinador de simpósios palacianos elaborados e grandiosos festivais cívico-religiosos, eventos que ajudavam a promover sua imagem junto à sociedade. Para tanto, ele acolhe em sua corte poetas renomados cujas presenças lhe conferem prestígio e entretenimento de alto nível, rendendo-lhe dividendos políticos colhidos sobretudo pelo hábil manejo de duas ferramentas: a propaganda de seus feitos, o incentivo à sua adulação.

Tudo isso se insere num quadro de profissionalização da arte de fazer poesia, a qual será enfim uma atividade remunerada, notadamente a partir de Simônides de Céos, e da estruturação de uma nova relação hierárquica e delicada entre o tirano patrono e o poeta sob sua proteção. Nesse contexto, a chamada “lírica grega arcaica” entra em fase de transição, e os versos dos três grandes poetas tardo-arcaicos, Simônides, Baquilides e Píndaro, bem como o *status* social e a própria atividade do poeta, nos vão afastando cada vez mais da lírica que acompanhamos ao longo dos séculos VII e VI a.C.; mas os novos tempos líricos já estão prefiguradas em Íbico e Anacreonte, inclusive por esses poetas estarem inseridos na moldura típica dessa fase: o abrigo no centro de poder das cidades, que os coloca diretamente em relação com quem lhes sustenta a existência cotidiana e lhes proporciona a desejada apreciação: o tirano.

A relação tirano-poeta, porém, sofre do mesmo mal que a própria condição política de um tirano: a instabilidade, que coloca em permanente tensão as duas pontas do cabo de força inevitavelmente desigual, uma vez que o poeta está subordinado ao tirano. Aceitando, como na análise interpretativa da “Ode a Polícrates” desenvolvida nestas páginas, que o Polícrates da canção de Íbico é um tirano que acolheu o poeta em sua corte na ilha de Samos, podemos dizer, com Barron (1969, p. 135), que nos versos 46-8 há a declaração de que “a poesia confere a imortalidade”; mais especificamente, de que Íbico é capaz de conferir, pela sua poesia, imortalidade a si mesmo e a Polícrates.

²⁵⁴ Ver capítulo 1 (pp. 33-4).

Trata-se, sem dúvida, de uma “reivindicação ousada” da parte do poeta, conforme avalia Barron, mas que lhe é lícito fazer e que “retifica o equilíbrio entre o bardo e o tirano – o que explica a repetição do termo κλέος [*kléos*] para ambos nas últimas duas linhas”. Como dizia Wellein (1959/60, p. 41), Polícrates, “a despeito de todo o seu poder mundano, é dependente de Íbico para [a perpetuidade] de sua fama”²⁵⁵.

O *kléos* do tirano depende do *kléos* do poeta: a relação de poder entre ambos não é equilibrada do ponto de vista hierárquico, mas se equilibra do ponto de vista daquilo que, numa sociedade ainda eminentemente oral – em que tudo circula pela boca e ouvido e a poesia mantém viva a memória mítica e histórica das sociedades –, só um poeta pode dar a um tirano a imortalidade do nome²⁵⁶. Burkert, em “Policrate nelle testimonianze letterarie” (2004, p. 351), sublinha isso: “O monarca fornece ao poeta o cenário adequado e os meios ao poeta para que possa produzir sua poesia e determina a recepção de sua obra, mas dele recebe em troca a glória: o poeta pode dar ou negar a imortalidade”. Assim, o duplo uso de *kléos* na “Ode a Polícrates” (vv. 47-8) “restabelece a noção de reciprocidade construída na palavra: o patrocinador ganha fama pelo elogio que lhe faz o poeta, cuja própria fama depende da fama do patrocinador no aqui e agora”, nas palavras de Gregory Nagy, em *Pindar’s Homer* (1994, pp. 187-8).

Cuidemos, por um momento, do termo *kléos* que Benveniste, em *O vocabulário das instituições indo-européias II* (1995b, p. 58), observa tratar-se de um conceito “dos mais antigos e constantes do mundo indo-europeu (...)”²⁵⁷. Nagy, em *The best of the Achaeans* (1999, pp. 16-7, grifos do autor), afirma:

“Etimologicamente, **kléos** deve ter significado simplesmente ‘aquilo que é ouvido’ (de **klúō** ‘ouço’) e, de fato, o poeta ouve o **kléos** a ele recitado pelas Musas. Mas é ele quem o recita à sua audiência. (...) ‘Aquilo que é ouvido’, **kléos**, vem a significar ‘glória’ porque é o próprio poeta que usa a palavra para designar aquilo que ele ouve das Musas e o que fala à sua audiência. A poesia confere glória”²⁵⁸.

Inescapável a quem passou pela épica homérica é o adjetivo *áphthiton* que caracteriza o *kléos* de Polícrates na ode de Íbico, pois, junto a esse substantivo, ele compõe a expressão formular *kléos áphthiton* (“glória imperecível”) que, muito embora apareça nos poemas homéricos uma única vez, sintetiza aquilo que é a função da poesia épica: conferir *kléos áphthiton* aos seus heróis e preservá-lo no canto épico. Esse único

²⁵⁵ Similarmente Snell (1961, p. 56).

²⁵⁶ Para o *status* do poeta e sua função na Grécia arcaica, ver Detienne (1995) e Vernant (1995, pp. 5-31).

²⁵⁷ Benveniste lembra ainda que a expressão poética formular *kléos áphthiton*, “designando a recompensa suprema do guerreiro”, tem equivalente em védico. Ver West (1988b, pp. 152-6) e Volk (2002, pp. 63-4).

²⁵⁸ Ver também Bakker (1993, pp. 13-6).

uso se verifica na *Iliada* (IX, 307-429)²⁵⁹, no contexto de um longo discurso de Aquiles em resposta a Odisseu, quando da infrutífera ida deste – junto a Ájax e Fênix, em embaixada enviada por Agamêmnon – ao Pelida, com o intuito de lhe pedir que se reintegre aos gregos na luta contra os troianos e supere a ira contra o Atrida. Ao recusar o pedido, Aquiles declara (410-6):

« μήτηρ γάρ τέ μέ φησι θεὰ Θέτις ἀργυρόπεζα
διχθαδίας κήρας φερέμεν θανάτῳ τέλοσδε.
εἰ μὲν κ' αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,
ὦλετό μοι νόστος. ἀτὰρ κλέος ἀφθιτον ἔσται·
εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἴκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαίαν,
ὦλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρόν δέ μοι αἰών
ἔσσοται, οὐδέ κέ μ' ὤκα τέλοσ θανάτῳ κηχίην. »

“(…). *Pés-de-prata, a deusa Tétis, madre, me avisou: um destino duplice fadou-me à morte como termo. Fico e luto em Tróia: não haverá retorno para mim, só glória eterna; volto ao lar, à cara terra pátria: perco essa glória excelsa, ganho longa vida; tão cedo não me assalta a morte com seu termo*”.

A construção desse trecho centra-se num fato revelado a Aquiles por sua mãe, a deusa Tétis: um “*destino duplice*” (411) pesa sobre ele, dando-lhe duas opções que, nos versos, são paralelamente dispostas a partir da contraposição ficar-partir (412-6), a qual é sintaticamente elaborada pela associação com sentido condicional das partículas *ei mén .../ ei dé* (literalmente, “*se .../ mas se*”) marcada nos inícios dos versos 412 e 414.

Ficar significa lutar, algo sublinhado pelo emprego das duas formas verbais que expressam ambas as ações no mesmo verso (412). Disso resultarão, de um lado, a impossibilidade do *nóstos* (13), do retorno à Ftia, terra de Aquiles, mas, de outro, a obtenção – pelos feitos na guerra que lhe custarão a vida – do *kléos aphthiton* (412), da “*glória imperecível*” ou “*glória eterna*”, na opção do tradutor acima reproduzida. Partir de Tróia implica não lutar (414); dessas ações advirão uma vida longa para Aquiles, mas a destruição do *kléos esthlón*, da “*glória excelsa*” (415-6) – diz a outra fórmula épico homérica²⁶⁰. No discurso, essa é a opção preferida pelo Pelida. Mais tarde no poema, a morte de seu grande amigo Pátroclo (canto XVI) o levará a revisar essa escolha e voltar à guerra, abraçando, assim, a primeira opção que é sinônima do ideal heróico: a vida breve e a glória inextinguível dos grandes feitos – *kléos aphthiton*²⁶¹. Como diz Charles Segal, em *Singers, heroes, and gods in the Odyssey* (1994, p. 85),

²⁵⁹ Ver Vernant (1979, pp. 31-62; 2001, pp. 407-13), Hainsworth (2000, pp. 99-119) e Volk (2002, pp. 61-8).

²⁶⁰ West (1988b, p. 154) lembra outras fórmulas épico-homéricas centradas no *kléos: méga kléos* (μέγα κλέος, “*grande glória*”) e *kléos eurú* (κλέος εὐρύ, “*glória ampla*”). Sobre o uso desse termo em Homero, ver ainda Volk (2002, pp. 61-8), que discute se a expressão *kléos aphthiton* é ou não formular, tendendo, em sua conclusão, à posição positiva; e se o adjetivo é atributivo ou predicativo, decidindo em favor da primeira opção.

²⁶¹ Na *Odisséia* (XI, 471-540), Odisseu encontra Aquiles no Hades; ele ouve do Pelida palavras fortes que expressam sua infelicidade por estar morto, para o que não há consolo possível. Heubeck (*in* Heubeck e Hoekstra, 1992, p. 106), em comentário a esses versos, afirma: “(...) no Hades, sua perspectiva mudou terrivelmente. Agora que Aquiles está morto, seu espírito anseia pela vida com a mesma veemência com que uma vez abraçou a morte”. Ver o estudo de Segal (1994, pp. 85-109) para as distintas visões de *kléos* na *Iliada* e na *Odisséia*.

“Na *Iliada*, o *kleos* do guerreiro é mais importante do que a própria vida, como demonstra claramente a escolha final de Aquiles. Numa cultura da vergonha como a retratada em Homero, em que a estima depende de como alguém é visto por seus pares e do que dizem estes a seu respeito, o *kleos* é fundamental como uma medida do valor de alguém para os outros e para si mesmo”²⁶².

Adiante, o helenista (p. 90) ainda observa, conduzindo-nos de volta a Íbico:

“A *Iliada* oferece uns poucos vislumbres do *kleos* como uma criação autoconsciente da tradição bárdica. Helena reflete sobre a fama em canção (ἀοιδίμοι [*aoidimoi*]) que ela e Páris terão nas canções de tempos futuros (*Il.* 6. 356-58). Aquiles, num momento crucial para seu próprio *kleos*, canta os *klea andrōn* [κλέα ἀνδρῶν, ‘glórias dos homens’ literalmente], as famosas canções dos heróis (*Il.* 9. 189). Por outro lado, poetas posteriores como Íbico são bastante abertos quanto à distinção e a interdependência entre o *kleos* objetivo dos heróis que o poeta transmite e a ‘fama’ pessoal que o veículo [a poesia] confere”²⁶³.

Pensemos, pois, no *kléos áphthition* de Polícrates. Para Rissman (1983, p. 123), Íbico, ao empregar a expressão formular que somente uma vez aparece em Homero nos remete inevitavelmente ao discurso de Aquiles na *Iliada*. E a helenista (p. 124) conclui: “Embora a frase fosse sem dúvida razoavelmente comum, a preocupação de Íbico com a *Iliada* em outros passos de sua ode deve ter levado sua audiência a pensar em sua ocorrência no canto IX [413] do poema homérico”. Por sua vez, o *kléos* do poeta, nas palavras dele próprio, não recebe qualquer especificação; apenas fica implícito no verso final da “Ode a Polícrates” que tal *kléos* se deve à sua arte em geral, e à canção encerrada, em particular. Daí a expressão *hōs kat’ aoidàn*, “por causa da canção”, com sentido condicional, ressalta Gianotti (1973, p. 408).

Voltemos ao *kléos áphthition* para Polícrates. Rissman (pp. 47-8), que vê na personagem não o tirano, mas o efebo (p. 61, n. 43), considera que Íbico declara a seu destinatário algo como “Nós seremos o Aquiles e o Homero da poesia erótica palaciana”. Mesmo discordando da identificação de Polícrates ao adolescente, a conclusão de Rissman é válida na medida em que ressalta a preterição da poesia heróica e a eleição da erótica sem o abandono do mito – poesia esta para a qual aponta a ênfase na beleza na tríade de encerramento da ode. Do contrário, não parece ter sentido a relação entre a beleza, o *kléos áphthiton* de Polícrates e o *kléos* do poeta (vv. 46-8). Mais do que isso, todavia, Gianotti (p. 407), olhando atentamente para o advérbio *aién* (“sempre”, v. 46), conclui que essa é, na trinca de versos finais, a palavra-chave “que acomoda as personagens do mito ao destinatário da canção”:

²⁶² Para a idéia da “cultura da vergonha”, ver o fundamental estudo de Dodds (1988, pp. 7-74).

²⁶³ Já vimos a referida passagem de Helena; para a de Aquiles, ver comentário de Hainsworth (2000, p. 88) e estudo de Vernant (1979, pp. 41-3).

“a perenidade da beleza dos heróis do mito é o modelo ideal para comensurar o κλέος ἄφθιτον [*kléos áphthiton*] de Polícrates. O motivo encomiástico se precisa, portanto, no ato de prever, ao senhor de Samos, uma fama duradoura que vence a garganta do tempo, perene exatamente como as características dos heróis lendários do passado (...)”.

O fragmento de Íbico canta a Tróia destruída pela guerra movida pela beleza de Helena e por influência dos desígnios de Zeus e Afrodite; mas essa narrativa não é desfiada até o fecho da ode. Ao contrário, ele serve de motivo para que o poeta, pelo método negativo da preterição, declare o que não deseja cantar e esclareça que tema quer celebrar e, mais do que isso, que poesia busca praticar e qual sua finalidade.

Assim agindo, o poeta revisita a tradição mítica do ciclo troiano, introduzindo-a num gênero que não é o épico, mas o mélico, em que outros temas – a beleza e o erotismo – ocupam o centro do canto (vv. 10-45), e não mais a guerra e a glória dos feitos heróicos. A despeito dessa mudança, assim como a bravura e a beleza dos heróis se perenizam no canto épico, a “Ode a Polícrates” conferirá *kléos* ao poeta e a seu destinatário, pois “depende do canto a duração da recordação humana”, anota Gianotti (1973, p. 409) – e Íbico bem sabe disso, revelam os versos de arremate de sua canção.

- A “Ode a Polícrates”: *forma, conteúdo, performance e a representação de Afrodite*

Ao afirmar sua compreensão da ode como de elogio à beleza de Polícrates, Page (1951, p. 165) conclui, sobre o texto de Íbico (negritos meus):

“Sem espírito e trivial, ele pressupõe uma audiência que se importa menos com a poesia do que com o elogio com o qual o poema se encerra, e **um poeta que não escreve por inspiração, mas por hábito ou necessidade**. A corte do tirano, que sozinha, nessa época, podia dar ocasião à poesia desse tipo, **corrompeu** aqui o que em outros lugares estimulou à realização brilhante. Aqui observamos um poeta que, para seu próprio lucro e o prazer de seu senhor, **aviltou** uma grande história para a gratificação de emoções efêmeras; que escreve mecanicamente sob comando, ambicionando antes **bajular** o orgulho e inflamar as paixões do que **instruir e elevar os melhores instintos**, dos talentosos e inescrupulosos mestres do mundo egeu.

A história sublime do cerco e queda de Tróia é aqui **groseiramente insultada**. É contada por causa da menção de seus principais heróis, e estes são nomeados por causa da alusão aos dois mais belos; e o clímax de tudo isso é a conclusão de que a beleza de Polícrates – provavelmente presente na *performance* – é igual àquela dos heróis escolhidos. (...) suas virtudes são reduzidas a pano-de-fundo para a menção de um rosto bonito”.

E adiante, ele declara (pp. 166-7):

“Esperávamos que um novo poema de Íbico nos revelasse uma linguagem rica e um pensamento vivo. (...). Não obstante, não se deve duvidar de que o poema tenha sido incluído nos livros antigos de Íbico. Um poema nesse estilo e estrutura, nesse metro e linguagem, e com esse

peculiar tratamento do seu tema, é certamente um trabalho arcaico, e só pode ter sobrevivido sob a proteção de um grande nome. Não seria desagradável condená-lo como uma imitação tardia; mas nenhuma evidência haveria para apoiar essa hipótese. Não é uma composição pós-alexandrina; e dos grandes nomes arcaicos apenas o de Íbico pode ser seriamente considerado”.

A análise-interpretativa até aqui tecida vai – como foram muitos estudos sobretudo após a reedição da fonte por Barron (1969, pp. 119-49) – na contramão de avaliações como a de Page: encomiástica com relação a Homero e à épica, insensível às especificidades de um fazer poético distinto em matéria, metro e adequação; insensível ainda, como diz Woodbury (1985, p. 195) em crítica a Page, “à função e ao propósito do poema” de Íbico, respectivamente, elogiar Polícrates e dar-lhe e a si mesmo imortalidade através da poesia.

Tal avaliação é, ainda, preconceituosa; ademais os termos fortes escolhidos por Page para sua formulação, notadamente no primeiro excerto citado, denunciam um olhar permeado pelas emoções negativas que lhe inspiraram – para usar o mesmo verbo tão romântico de que se vale o helenista – a ode de Íbico. Page não parece se pautar pela objetividade e sobriedade crítica, mas pela exaltação de uns e o despreço apaixonado de outros. Seu olhar não é, portanto, dos mais justos para com o poeta e, nem tampouco para com o leitor.

Buscando, portanto, exatamente o que não se vislumbra na avaliação crítica de Page sobre o Fr. S 151 Dav. – objetividade, sobriedade, rigor no estudo do texto, de sua função, propósito e *performance* –, passemos a algumas palavras de conclusão.

1. A ode

A ode de Íbico é consensualmente vista como um encômio²⁶⁴, ressaltam Page (1951, p. 165) e Bowra (1961, p. 251). Tal elogio é formulado em termos mítico-épicas subordinados ao objetivo do poeta²⁶⁵ – louvar Polícrates – e trabalhado por um método negativo de preterição ou *praeteritio*, um “recurso retórico de ênfase”, anota Barron (1969, p. 135)²⁶⁶. Isso se evidencia ao final da canção (46-8), cuja leitura deve considerar que, nas palavras de Simonini (1979, p. 294), “tanto a eternidade da glória do

²⁶⁴ Ver Vitale (1922, p. 139), Wellein (1959/60, p. 41), Snell (1961, p. 54), Sisti (1966, pp. 91-102; 1967, p. 74), Barron (1969, pp. 133-7), Gerber (1970, p. 209), Gianotti (1973, pp. 401-10), Gentili (1978, p. 396; 1990a, p. 111, 1ª ed. orig.: 1985), Simonini (1979, p. 285), Gostoli (1979, pp. 93-9), e Rissman (1983, p. 47), Shipley (1987, p. 73), Cingano (1990, p. 220), Cavallini (1993, pp. 50-3; 1997, p. 35), Bowie (1993, p. 361), Giannini (2002, pp. 303-4; 2004, pp. 54-5), Bonanno (2004, p. 67).

²⁶⁵ Gianotti (1973, p. 402) ressaltava esse dado.

²⁶⁶ Ver ainda Gianotti (1973, pp. 404-7).

poeta pelo canto quanto a eternidade da glória do destinatário, que depende diretamente do canto e da fama do poeta, são conceitos interdependentes na poesia grega, particularmente na encomiástica”.

A matéria da ode sintetiza-se nestas palavras: a poesia tem o poder de conferir a imortalidade. Sua linguagem, adequada à temática mítica, é conscientemente muito próxima daquelas dos poemas homéricos e hesiódicos, sublinha Fowler (1984, p. 40), mas ao mesmo tempo inovadora com relação a eles. Tal proximidade não decorre de falha de estilo ou de criatividade do poeta, como espero ter explicado ao longo da análise interpretativa aqui conduzida, mas do propósito do poeta, de “mostrar o que sua poesia pode fazer”, segundo Woodbury (1985, p. 198):

“Se a linguagem freqüentemente parece inorgânica e mal adaptada (...), isso se deve ao fato de que não é agora a inclinação do poeta, como ele diz, usá-la para seus propósitos mais adequados à maneira da narrativa épica. Ao contrário, ele a pendura diante de nossos olhos e a faz soar aos nossos ouvidos (...) para mostrar que meios ele tem à sua disposição. As palavras e frases não são usadas em seus empregos adequados; elas estão (...) entre aspas, e o uso repetido da *praeteritio* pelo poeta torna abundantemente claro que ele está se valendo da riqueza de dicção que tem armazenada”²⁶⁷.

Ao considerar o significado do Fr. S 151 Dav., Barron (p. 133) faz esta bem sintetizada apreciação geral:

“Todos que escreveram sobre esse poema comentaram a superficialidade dos adjetivos nele empregados, e o grande número de frases adotadas do verso épico. Agora que conhecemos melhor o gênero [a mélica coral], através da publicação de longos fragmentos d’*A luta de Hércules contra Gerião* e Estesícoro [nenhum dos quais, infelizmente, abarcado no *corpus* desta tese, posso acrescentar] e outros exemplares arcaicos de lírica coral, pode-se ver que o poema a Polícrates é, de fato, excepcional na escala de seus empréstimos épicos. Tem se admitido que o poeta escolheu aleatoriamente suas frases, mas isso é injusto. Íbico se vale da épica sobrevivente, Homero e Hesíodo, mais livremente na terceira das tríades sobreviventes [vv. 23-35] (...). A primeira [vv. 1-9] e a segunda [vv. 10-22] tríades são construídas num estilo similarmente rico, mas os débitos do poeta são nelas menos determináveis. (...). As linhas em que as frase homéricas ocorrem pertencem à parte do poema [3ª tríade] cujo conteúdo recorda a *Iliada*. A parte inicial alude ao conteúdo dos perdidos *Cantos ciprios*, em que Zeus planejou a destruição de Tróia através de Afrodite e do julgamento de Páris, herói que carregou Helena consigo contrariamente ao conselho-alerta de Cassandra. Pode-se suspeitar que os epítetos sem paralelo da parte inicial de nosso poema pertencem, na realidade, aos *Cantos ciprios*, ou talvez a outro dos poemas cíclicos. (...)

Uma vez que se perderam os poemas cíclicos, a não ser por uns poucos fragmentos, não é possível provar que Íbico adotou palavras e frases deles; nem, se ele o fez, há uma maneira de discernir suas intenções ao fazê-lo. Mas quando ele faz empréstimos à épica sobrevivente, o

²⁶⁷ Para mais sobre os homerismos da linguagem da canção de Íbico, dos quais destaquei apenas os mais pertinentes à análise que busquei realizar, ver as listagens detalhadas de Campbell (1998, pp. 307-10, 1ª ed.: 1967), de Sisti (1967, pp. 70-4) – ambas sob perspectiva negativa – e de Fowler (1984, p. 50), sob perspectiva positiva.

efeito pode ser observado de perto: termos e idéias são adotados para recordar seu contexto original”²⁶⁸.

O encômio a Polícrates tem por eixo a própria personagem e a “*glória imperecível*” que decerto deseja, mas que depende do canto do poeta, como a “*glória*” deste. O *kléos* do provavelmente jovem tirano, embora qualificado, não é específico, mas colocado de forma aberta. Há, sim, anota Cavallini (1993, p. 51), o elogio à sua beleza, mas este guarda “certo caráter oficial”, pois se faz em diálogo com a épica e os belos heróis míticos mortos em Tróia, e não em termos eróticos impróprios a uma ode em que o poeta protegido se dirige ao tirano patrono que lhe é hierarquicamente superior. Polícrates é decerto belo, porém não é nisso ou não é apenas nisso que se embasa seu *kléos*; é também no seu poder político e cultural enquanto tirano.

Note-se ainda que o epíteto *áphthiton* não tem a função de definir o *kléos*, mas de apontar um modelo poético a partir do qual Íbico pode estabelecer a “*glória*” que cabe ao tirano e a si mesmo. Tal modelo é a poesia épica – para a qual apontam ostensivamente o tema, as personagens e a linguagem da ode; contudo, ele não se interessa pela narração das bravuras dos heróis, seu tema por excelência, mas pela beleza de alguns deles. Ao valorizar este ponto sobre aquele, Íbico associa mito e elogio em sua canção que assim se mantém próxima, porém distinta, da épico-homérica, ligando-se intimamente à atualidade história do poeta, da *performance* da canção e de seu cenário, a corte do tirano de Samos. É nesse sentido que se move a canção, a qual, ressalta Gianotti (1973, p. 410), não organiza a matéria mítica cronologicamente, “mas segundo um *crescendo* que vai do plano negativo (queda de Tróia, sofrimento e lágrimas) ao positivo (a ἀρετή [*aretá*, ‘excelência’] e a beleza dos heróis), para finalmente culminar na celebração de Polícrates”. Assim como nos epinícios de Píndaro, voltados ao elogio dos vencedores nos jogos, o mito serve para realçar a celebração do objeto do encômio e “ampliar o escopo do elogio de um indivíduo”, na anotação de Bonnie MacLachlan, em “Personal poetry” (1997, p. 137)²⁶⁹.

2. A performance

O que permite dizer a “Ode a Polícrates” sobre sua *performance*, a primeira certamente executada no palácio do tirano Polícrates, em algum momento da estada do

²⁶⁸ Para os *Cantos cíprios*, ver a edição bilingüe de West (2003) dos testemunhos e fragmentos.

²⁶⁹ Similar observação faz Buongiovanni (1990, p. 126).

poeta em Samos? Devido à sua estrutura métrica triádica, o fragmento é tido pelos helenistas como uma canção coral²⁷⁰. No Partênio de Álcman, já tivemos um exemplo de um canto coral em que há narrativa mítica e o elogio, que também encontramos na ode de Íbico. Mas nesta não há, à diferença do fragmento seguramente apresentado num festival público cívico-religioso em Esparta, a máxima de transição que divide a narrativa e o elogio, nem é este auto-referencial, voltado ao próprio coro, como no Partênio, mas, sim, dirigido a um destinatário que seguramente acompanha a *performance*, sem todavia dela tomar parte.

Assim, a “Ode a Polícrates” se distingue consideravelmente, na *performance* e na forma, da mélica coral de Álcman, Baquírides e Píndaro, a partir das quais foram se estabelecendo as convenções do gênero.

A temática da ode, na medida em que “mostra que o poema nada tem a ver com qualquer ocasião religiosa”, bem anota Page (1951, p. 165), leva a pensar não na *performance* em festivais, como esperaríamos em se tratando de uma canção coral; antes, a sala dos simpósios do palácio do tirano configura-se como espaço mais adequado, aparentemente, à “Ode a Polícrates” de Íbico²⁷¹.

Em “Íbico torna” (1922, p. 139), Giulio Vitale comenta brevemente o então recém publicado *POx 1790*, com a “Ode a Polícrates”, de Íbico; no que diz respeito à sua *performance*, ele declara que, “certamente, essa canção, que é portanto um encômio, **terá sido cantada por um coro de jovens meninos, na ocasião de festas ocorridas na corte de Samos** para celebrar solenemente alguma vitória” da frota naval do tirano Polícrates. Essa idéia da ode como encômio ao poder talassocrático do governante sâmio ao qual o poeta aludiria na 3ª tríade (vv. 23-35) é bem pouco aceita²⁷², mesmo porque, como argumenta Barron (1964, p. 216), tal poder é um dado superestimado nas fontes mais tardias. Ademais, para muitos estudiosos²⁷³, essa alusão, ainda que pudesse ser verificada – algo que depende de certezas históricas quanto a Polícrates de que não dispomos –, é marginal aos propósitos daquela tríade, sobre os quais já me debrucei.

Mas retenhamos, aqui, o que está destacado em negrito nas palavras de Vitale: a ode seria entoada por um coro de jovens numa festa no palácio do tirano sâmio. O

²⁷⁰ Ver sobretudo Hunt (1922, p. 74) e Page (1951, p. 165), além dos helenistas mencionados na nota 153.

²⁷¹ Daí esta afirmação de Page (1951, p. 165), sobre o fragmento: “É como se a canção monódica pessoal lésbio-eólica se combinasse ou se confundisse repentinamente, e de modo algum confortavelmente, com a canção coral dórica”.

²⁷² Ver Snell (2001, p. 137, n. 6, 1ª ed.: 1955) e Gentili (1978, p. 397).

²⁷³ Ver Barron (1969, p. 148, n. 74), Simonini (1979, pp. 294-5), Buongiovanni (1990, p. 127, n. 16) e Cavallini (1997, p. 116).

helenista, com tal sugestão, afirma que o canto da ode deve ser coral, dada sua estrutura métrica triádica própria a essa modalidade, estrutura esta praticada não em Alcman e, sim, a partir de Estesícoro. Quanto à *performance*, Vitale deixa clara a percepção de que esta escapa à moldura tempo-espacial típica da mélica coral, o festival público cívico-religioso, para se inserir no quadro de uma festa de caráter menos público, pois se dá na corte do tirano, e nada ritualístico, uma vez que seus versos são inteiramente seculares.

Uma questão antes abordada²⁷⁴ e que aqui retomo, é esta: a estrutura triádica implica necessariamente a *performance* coral? Vimos que a resposta tradicional diria que sim, mas muitos a contestam, sobretudo ao considerarem os poemas de Estesícoro e sua extensão à casa dos mais de mil versos²⁷⁵. Por que o estudo de Íbico suscita tal questão? Decerto pelo conflito que sua poesia provoca em nossas expectativas por trazer, na forma, uma marca métrica tipicamente coral, mas no conteúdo, no tom, nas imagens, na linguagem, uma atmosfera erótica muito própria da mélica monódica. Esse contraste, todavia, forte nos outros fragmentos do poeta, alguns dos quais ainda veremos, não me parece tão nítido na “Ode a Polícrates”, cujas linguagem e abordagem temática da beleza são menos eróticas do que epicizantes: não o belo, mas o *kléos* imorredouro do nome garantido pela poesia é seu eixo temático – um ideal heróico plasmado no gênero épico que, por isso mesmo, serve de modelo a Íbico em sua ode ao jovem tirano sâmio.

A confusão diante de Íbico se ilustra bem pela hesitação de Campbell: tomando a “Ode a Polícrates” como canto coral (1998, pp. xviii e 305-8, 1ª ed.: 1967) e colocando Íbico entre poetas corais em volume bilíngüe da lírica grega (1991), o helenista acaba por inseri-lo, num capítulo de história literária, entre poetas monódicos (1990, pp. 202-1) – como também fazem Segal (1998, p. 10) e MacLachlan (1997, p. 187). Mas, neste caso, Campbell declara – surpreendentemente, para dizer o mínimo – não ser seguro afirmar “que Íbico tenha escrito canções monódicas” (p. 214).

De volta à *performance* do Fr. S 151 Dav., eis algumas leituras a respeito. Para Thomas B. L. Webster, em *The Greek chorus* (1970, p. 79), não há como ter certeza quanto à *performance* de nenhum fragmento de Íbico, embora a “Ode a Polícrates”, por sua forma métrica, admita sem dúvida o canto em coro e a dança. Como vimos, Vitale (1922, p. 139) não hesita em sugerir a execução coral em festa no palácio de Polícrates para o fragmento. Giannini, em “Íbico a Samo” (2004, p. 56), pensa numa *performance*

²⁷⁴ Ver capítulo 2 (pp. 50-4).

²⁷⁵ Ver Lerza (1982, pp. 26-7), Rossi (1983, p. 13), Gentili (1990a, pp. 122 e 272, n. 11, 1ª ed. orig.: 1985), Lefkowitz (1988, p. 3).

coral em simpósio que, no contexto palaciano de uma tirania, configura-se como ocasião não tão pública quanto o festival cívico-religioso, nem tão privada quanto os simpósios nas casas aristocráticas.

Já Davies, em “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book” (1988, p. 54), afirma que a ode “é calculada deliberadamente para nos lembrar das narrativas heróicas de estilo épico: nada poderia ser mais natural e apropriado para tal assunto do que sua recitação pelo próprio poeta à moda do bardo homérico”. Logo, ele argumenta a favor da *performance* monódica da ode. E similarmente em *Polinnia* (2007, p. 267), de Gennaro Perrotta, Bruno Gentili e Carmine Catenacci: no comentário do Fr. S 151 Dav. Íbico fica, todavia, aberta a possibilidade de “uma execução coral ‘restrita’, no contexto de uma cerimônia no palácio do governante ou em seus arredores”; esse quadro viabilizaria “uma função propagandística mais eficaz” da canção de Íbico, a qual não é estranha aos encomios antigos dedicados a “personagens públicos em evidência”.

Como decidir? Não há no texto, nem tampouco em sua fonte, nada que fundamente, de fato, uma afirmação quanto à *performance*. Assim, em princípio, nenhuma das posições acima mencionadas pode ser plenamente aceita ou refutada. A estrutura triádica e a referência ao patrocinador do poeta indicam *performance* coral, embora não necessariamente; a temática central – imortalidade conferida pela poesia –, a narrativa mítica e a linguagem são adequadas à canção coral e à monódica; o elogio pode ser emoldurado por uma execução em coro ou em solo. Pesados todos os elementos, os pratos da balança podem mover-se favoráveis tanto a uma modalidade quanto à outra; mas dois elementos da “Ode a Polícrates” – o metro, notadamente, e o elogio – parecem favorecer a *performance* coral. Reconhecer esse cenário é o que a prudência permite; ir além dele é abraçar a especulação. Detenho-me, pois, aqui.

3. A representação de Afrodite

Como em Estesícoro, Afrodite encontra-se em Íbico associada ao ciclo troiano e, em especial, a Helena. Naquele poeta, ambas parecem circular pelas ruínas do Fr. S 104 Dav. do *Saque de Tróia*, e os atos da heroína explicam-se, no Fr. 223 Dav., por um mote do pensamento religioso grego antigo: os filhos pagam pelos crimes de seus pais. Neste, precisamente em sua “Ode a Polícrates”, Helena e Afrodite se aproximam tanto na imagem física que projetam, pois recebem epítetos que ressoam um no outro (vv. 5 e 9), quanto no papel instrumental que desempenham na derrocada troiana causada pelos

desígnios de Zeus (v. 4) – a beleza da mortal motivando seu rapto, o auxílio da deusa a tal crime propiciando a ação da *átē* materializada na expedição acaia a Tróia, na guerra e no golpe fatal à cidade. Este, desferido pelos aqueus, dá-se quando eles finalmente transpõem seus muros por um artifício doloso, o cavalo de pau mencionado no Fr. S 105 Dav. (v. 9) do *Saque de Tróia* de Estesícoro, decerto um dos motivos pelos quais Íbico qualifica o “*dia da captura*” de Tróia como *anónumon* – indizível, inglorioso.

Inserida, assim, numa narrativa que canta a beleza destrutiva, Afrodite, imagem suprema da beleza feminina no plano divino, tal qual Helena no mortal, surge, por um lado, como causadora da ruína da cidade que protegeu enquanto pôde, mas que teve que abandonar eventualmente, junto aos outros deuses aliados de Tróia, como vemos no Fr. S 105 Dav. de Estesícoro. Por outro, se a beleza é tema que o poeta deseja cantar, em vez da guerra, então ele terminará por retomar Afrodite, pois praticará um gênero – o mélico, como revela a forma em que o poeta concebe seus versos – ao qual é de todo apropriado o conjunto de elementos que pertencem à esfera de atuação dessa deusa.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

GIULIANA RAGUSA DE FARIA

IMAGENS DE AFRODITE:
variações sobre a deusa na mélica grega arcaica

v. 2

São Paulo
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

IMAGENS DE AFRODITE:
variações sobre a deusa na mélica grega arcaica

Giuliana Ragusa de Faria

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Paula da Cunha Corrêa

v. 2

São Paulo

2008

5

Uma deusa nutriz:

Afrodite e a sedução de belos meninos

Fragmentos:

S 257(a) (fr. 1, col. i) e 288 Dav.

No último item do capítulo precedente, a “Ode a Polícrates”, de Íbico, levou-nos ao universo da beleza cantada num encômio e, assim, colocou-nos num caminho em que prosseguirão estas páginas, mas não sem adentrar por um desvio no qual tal universo está profundamente marcado pelo erotismo, o que confere aos elogios dos Frs. S 257(a) (fr. 1, col. i) e 288 Dav. – tema que os liga – um caráter bem menos oficial, por assim dizer, do que na referida ode.

Em ambas as canções ora contempladas, que parecem se configurar como elogios erotizados a adoráveis meninos, como veremos, Afrodite se associa a outras divindades em contextos de nutrição sobretudo conotativa de sedutores infantes desejados pela *persona* poética dos versos, que capta, em imagens formuladas por metáforas vegetais, a beleza de seus amados, na qual há algo de perturbador, uma vez que instaura no amador a paixão, tão prazerosa quanto dolorosa.

Entre os dois fragmentos ainda há ainda este último elo: a edição do precário Fr. S 257(a) (fr. 1, col. i) Dav. foi feita com base no 288 que é, por isso, primeiramente estudado neste capítulo.

I. Fr. 288 Dav.: o elogio de Euríalo, mimo de deusas nutrizes

- As fontes do fragmento: Ateneu e Eustácio

O Fr. 288 Dav. se preservou em duas fontes tardias de transmissão indireta, que trazem citados seus versos com atribuição de autoria a Íbico: Ateneu, *Banquete dos sofistas* (XIII. 564f), fonte principal; e Eustácio, *Comentário à Odisséia* (1558, 17).

1. À mesa simposiástica de Ateneu

Encontra-se o Fr. 288 Dav. no livro XIII do *Banquete dos sofistas* de Ateneu – retrato de “um banquete fictício, modelado no diálogo *O banquete*, de Platão, que ocorre em Roma, num período de dois dias”, resume Laura McClure, em “Subversive laughter” (2003, p. 262). Nessa fonte, o fragmento está citado no contexto de sucessivas reproduções de versos de caráter erótico destinados ao elogio da beleza do objeto – feminino ou masculino – de desejo da *persona* poética.

No início do livro XIII (555a-b) – o único que traz um subtítulo, *Sobre as mulheres*¹ –, reconhecido o momento de abrir-se “a conversa sobre a paixão [erōtikōn]”², há uma invocação feita por Larense³ (555b) à Musa Erató, “Amorosa” – conhecida desde a *Teogonia* (v. 78) de Hesíodo –, a fim de solicitar-lhe auxílio na recordação do “catálogo amoroso” (τὸν ἐρωτικὸν (...) κατάλογον) que passará a dominar a fala dos convivas à mesa: “*Vem, agora, ó Erató, fica ao meu lado e me conta*’ [v. 1]: *quais palavras foram ditas sobre o amor, ele próprio, e os casos amorosos*”⁴. McClure (p. 262) observa que essa invocação é atípica e “sugere um esforço épico” do falante, “ao mesmo tempo em que enfatiza o aspecto de seqüência de itens temáticos do Livro 13”.

Inicia-se, então, a lembrança dos amores que envolveram personagens mítico-históricos gregos, dentre os quais muitos foram cantados pelos poetas. A catalogação

¹ Ver Gulick (1999, p. 2, n. 1) e McClure (2003, p. 261).

² τὸν περὶ ἐρωτικῶν λόγον. Texto grego para essa e todas as demais citações do livro XIII de Ateneu: Kaibel (1992, 1ª ed: 1890). Traduções minhas. Ver também Gulick (1999).

³ Essa personagem do diálogo é Publio Lívio Larense, um oficial romano, segundo Kaibel (1992, p. 562).

⁴ εἰ δ' ἄγε νῦν, Ἐρατώ, παρά θ' ἴστασο, καὶ μοι ἔμισπε [v. 1] τίνες λόγοι περὶ αὐτοῦ τοῦ ἐρωτος καὶ τῶν ἐρωτικῶν ἐλέχθησαν. O verso abre o livro III da *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes (séculos III-II a.C.).

vai sendo pontuada por trechos de prosa e poesia ilustrativos de seus temas eróticos, dos quais o primeiro consiste nas mulheres (560b), pois mesmo “*as maiores guerras se deram por causa das mulheres*” (οἱ μέγιστοι πόλεμοι διὰ γυναικῆς ἐγένοντο), como a guerra de Tróia, “*por causa de Helena*” (δι’ Ἑλένην).

O segundo tema, relevante para o Fr. 288 Dav. de Íbico, trata do amor e da beleza de seu objeto, matéria de falas de filósofos e versos de poetas (561a): “*em tempos antigos, eles [os apaixonados] amavam meninos [paídōn] (...); daí o porquê de os amados serem chamados ‘os meninos favoritos’ [paidiká]*”⁵. Esses meninos são louvados por seus amadores pela beleza; e estes se concentram nos olhos dos meninos, pois neles habitam o desejo e a paixão – *érōs* (ἔρως)⁶. E disso bem sabiam os antigos, muitos referidos no comentário sobre esse fato, entre os quais outra *persona* do diálogo de Ateneu, Mirtilo (564d-f)⁷, que relembra os renomados Safo, Anacreonte, Píndaro e o pouco conhecido Filoxeno de Citera (séculos V-IV a.C.). Eis os três primeiros, citados por suas boas realizações poéticas, que trazem o elogio e a ênfase nos olhos do amado:

(564d) Safo (Fr. 138 Voigt⁸)

| | |
|---|--|
| στᾶθι τᾶντα φίλος καὶ τὰν ἐπ’ ὄσσοις ὀμπέτασον χάριν | <i>pára [] [se é meu amigo] faz brilhar a alegria de teus olhos</i> |
|---|--|

564d – Anacreonte, Fr. 360 P⁹

| | |
|---|---|
| ὦ παῖ παρθένιον βλέπων δίζημαί σε, σὺ δ’ οὐ κλύεις, οὐκ εἰδῶς ὅτι τῆς ἐμῆς ψυχῆς ἠνιοχεύεις. | <i>Ó jovem de olhar virginal eu te busco, mas tu não atendes, sem saberes que da minha alma deténs as rédeas.</i> |
|---|---|

564e – Píndaro, Fr. 123 (vv. 2-6)¹⁰

| | |
|---|--|
| τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσσω μαρμαρυζοίσας δρακεῖς ὅς μὴ πύθω κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν ψυχρᾶ φλογί, (...) | <i>(...) tendo visto dos olhos de Teoxeno os raios brilhando – quem não é inundado de desejo, de magnetita ou de aço tem forjado o negro coração com fria chama, (...)</i> |
|---|--|

⁵ τὸ παλαιὸν παιδῶν ἤρων, ὡς καὶ ὁ Ἀρίστων ἔφη, ὅθεν καὶ καλεῖσθαι τοὺς ἐρωμένους οὐλέβη παιδικά.

⁶ Para a discussão do termo, ver Dover (1994, pp. 67-8) e Weiss (1998, pp. 35-47). Para a relação olhos-desejo/paixão, ver comentário aos vv. 20-1 do Fr. 1 Dav. de Áleman (capítulo 3, pp. 108-9), a propósito dos quais lembrei um passo da *Teogonia* (vv. 910-1). Voltarei ao tema no estudo do Fr. 287 Dav. de Íbico (capítulo 7).

⁷ Gramático grego, como o identifica Tessália: Kaibel (1992, p. 562). Ver McClure (2003, pp. 262-3).

⁸ Tradução: Fontes (2003, p. 467).

⁹ Tradução: Pereira (1963, p. 117).

¹⁰ Texto grego: Race (1997b). Tradução minha. O fragmento havia antes sido mais extensamente citado por Ateneu (XIII. 601d), com os quinze versos que dele temos. Em trabalho futuro, visando a concluir o estudo da representação de Afrodite na mélica arcaica, abordá-lo-ei.

Já Filoxeno (Fr. 821 P¹¹) é citado por sua infeliz realização (564e-f):

ὦ καλλιπρόσωπε χρυσεοβόστρυχε [Γαλάτεια],
χαριτόφωνε θάλος Ἐρώτων

*Ó belo rosto
ó voz cheia de graça,
renovo dos amores,
ó Galatéia dos cabelos de ouro.*

Após citá-lo, Mirtilo avalia ser “*cego o elogio [épainos]*” (τυφλὸς ὁ ἔπαινος) do poeta nos versos sobre o amor de Polifemo e Galatéia, pois o ciclope, “*elogiando [epainōn] a beleza dela*” (ἐπαινῶν αὐτῆς τὸ κάλλος), “*elogia [epainōn]*” (ἐπαινεῖ) seu rosto, seus cabelos e sua voz, mas não seus olhos. Note-se que nesse passo de seu diálogo Ateneu repisa a idéia fundamental do elogio (épainos) na canção encomiástica ao amado¹², como destacam os negritos, e chama de *típhlos* a louvação do ciclope, preconizando, pela boca de seu personagem, a cegueira futura de Polifemo provocada por Odisseu, segundo a narrativa da *Odisséia* (IX, 382-88). A falha de Filoxeno é apontada como grave por Ateneu, porque, conforme observa Carlo Brillante, em “L’inquietante bellezza di Eurialo” (1998b, p. 13), a visão e os olhos cumprem “uma importante função de mediação entre o amador e o amado”; afinal, na percepção dos antigos, é pelos olhos que a paixão arrebatava o sujeito¹³.

Assim, o canto de Filoxeno não é “*em nada simil ao de Íbico*” (κατ’ οὐδὲν ὁμοιος τῷ Ἰβυκείῳ ἐκείνῳ, 564f):

Εὐρύαλε γλαυκέων Χαρίτων θάλος <
καλλικόμων μελέδημα, σὲ μὲν Κύπρις
ἄ τ’ ἀγανοβλέφαρος Πει-
θῶ ῥοδέοισιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν.

> ... ó Eurialo, broto das glaucas Cárites < ? >
mimo das ? de belos cabelos, a ti Cípris
e ela, a de meigos olhos, Pei-
tó, entre botões de rosas nutriram ...

É, portanto, como um bom exemplo de elogio à beleza, no caso, do amado, cujos olhos não deixam de ser mencionados pelo amador, que está preservado o Fr. 288 Dav. de Íbico, possivelmente em seus versos iniciais¹⁴. Mas há aqui um problema. Mirtilo, ao citar a canção do poeta, provavelmente se estende na reprodução dos versos tanto quanto crê necessário a ouvintes decerto familiarizados com eles. Para nós, porém, que desconhecemos a seqüência dos versos citados – até que uma nova fonte prove o contrário, esta é irrecuperável –, fica clara a exaltação da beleza do amado, porém não a referência a seus olhos, inexistente nos quatro versos – neles vemos apenas os olhos das

¹¹ Tradução: Ramos (1964, p. 153).

¹² Ver Bernardini (1990, p. 71), que destaca esse ponto do comentário de Ateneu.

¹³ Ver Calame (1999, pp. 20-1).

¹⁴ Ver Lasserre (1974, p. 14), Bernardini (1990, p. 71) e Cavallini (1997, p. 144).

Cárites e de Peitó¹⁵. Resta-nos, então, confiar que essa referência ocorria na canção de Íbico, justificando a citação de seus versos; mas isso é de pouca valia para o estudo dos versos, já que não podemos analisar aquilo que verossimilmente era cantado pelo poeta, mas que não consta de nosso texto.

2. À mesa de estudos com Eustácio

Eustácio (1558, 17) cita o Fr. 288 Dav. de Íbico ao comentar, na *Odisséia* (VI, 149-187), um dos “*elogios* [epainous] *homéricos às mulheres*” (γυναικείους Ὀμηρικούς ἐπαίνους) – o de Odisseu à princesa feácea Nausícaa, em que o herói, abraçando os joelhos da virgem, qual suplicante, louva-lhe a beleza para conquistar sua benevolência. Nessa louvação, ele a compara, em dado momento, ao “*rebento viçoso de palmeira*” (φοίνικος νέον ἔρνος, 163)¹⁶, em verso ao qual, para o escoliasta, se assemelham os de Filoxeno – devido aos elogios à beleza de Galatéia por Polifemo – e Íbico – em termos de linguagem. Citando os mesmos versos desses poetas já preservados em Ateneu, como vimos, Eustácio repete letra por letra a avaliação do antigo gramático sobre Filoxeno e Íbico, sem, todavia, a ele se referir.

O fragmento de Íbico se adéqua bem ao comentário comparativo de Eustácio com o verso da *Odisséia*, tanto pelo elogio à beleza, quanto pela linguagem em que se expressa, a qual se assenta na metáfora vegetal para os jovens Nausícaa (*érnos*, “*rebento*”) e Euríalo (*thálos*, “*broto*”). Annie Bonnafé, em *Poésie, nature et sacré – I* (1984, p. 121), observa que a comparação elogiosa entre Nausícaa e a célebre palmeira de Délos “desenvolve de maneira original” o tema da “aliança entre a beleza e a juventude” implicada na linguagem metafórica instaurada por termos próprios ao mundo vegetal no poema épico e no fragmento mélico. Acrescente-se, aqui, como ênfase aos dizeres da helenista, que no canto XIV da *Odisséia* (175-7), Telêmaco, o filho adolescente de Odisseu e Penélope, é chamado de *érnos* – como Nausícaa¹⁷ e, posteriormente, o Euríalo de Íbico –, mas em contexto elogioso não-erótico da fala do

¹⁵ Smyth (1963, p. 277, 1ª ed: 1900) e Cavallini (1997, p. 144) anotam a percepção de que falta algo no passo citado em Ateneu para que se justifique sua condição de exemplo de elogio ao amado que não esquece da menção aos olhos.

¹⁶ Para a *Odisséia*, cito a tradução de Nunes (1962) e o texto das edições de Bérard (2002a; 2002b; 2002c). Quanto ao verso referido e a imagem da palmeira, que só é esbelta e alta quando jovem, ver Hainsworth, in Heubeck *et alii* (1990, p. 304) e Bérard (2000a). Para comentário ao elogio de Odisseu a Nausícaa, ver Gross (1985, pp. 36-40).

¹⁷ Ver estudo de Belmont (1967, pp. 1-9) sobre a juventude a partir de Telêmaco e Nausícaa.

porqueiro Eumeu. Mais tarde, no *Epinício V* (v. 87) de Baquilides, *érnos* é ainda empregado por Hércules em seu elogio de tom erótico ao belo Meleagro¹⁸, mais similarmente à ocorrência em Íbico.

- *O Fr. 288 Dav.*

| | |
|---|---|
| <p>Εὐρύαλε γλαυκῶν Χαρίτων θάλος < καλλικόμων μελέδημα, σὲ μὲν Κύπρις ἃ τ' ἀγανοβλέφαρος Πει- θῶ ῥοδέοισιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν.</p> | <p>> ... <i>ó Eurialo, broto das glaucas Cárites < ? ></i> <i>mimo das ? de belos cabelos, a ti Cípris</i> <i>e ela, a de meigos olhos, Pei-</i> <i>tó, entre botões de rosas nutriram ...</i></p> |
|---|---|

1. A imagem de Eurialo e duas dificuldades textuais no verso 1

Há dois problemas de edição nesse texto, ambos concernentes à sua primeira linha, com ramificações semânticas e relativas à descrição do personagem central na canção, cujo nome é a primeira palavra cantada como invocação – “*ó Eurialo*” – por uma *persona* poética inteiramente desconhecida para nós que não colhemos, no texto, qualquer indício que a identifique. Vejamos, pois, como se compõem a imagem de Eurialo e os problemas textuais dos versos que a realizam.

A qualificação que inicialmente descreve Eurialo de pronto nos introduz à linguagem altamente metafórica dos versos de Íbico: a personagem é *thálos* das Cárites, o rebento ou o “*broto*” delas. O termo grego, que indica crescimento ou renovação vegetal, instaura na canção uma ambivalência vocabular significativa, pois é válido também para o corpo humano¹⁹. Tal caracterização metafórica – empregada com o termo equivalente *érnos*, embora sem conotação erótica, já na *Odisséia* para marcar a juventude florescente de Nausícaa (VI, 157) e Telêmaco (XIV, 175-7)²⁰ –, revela que o objeto do olhar da *persona* é um menino agraciado por deusas ligadas, tanto na poesia quanto nos cultos, à alegria, à graça física e ao crescimento das plantas, o que torna ainda mais eloqüente a escolha de *thálos*, a enfatizar sobretudo os dois últimos pontos. No retrato das Cárites ou “Graças” há, todavia, uma nota dissonante, porque incomum e conflitante com os tons luminosos e vivazes com que elas são normalmente pintadas

¹⁸ Petropoulos (2003, pp. 61-2), assinalando a persistência de comparações entre jovens a plantas, flores ou frutos nas fontes gregas e também em outras culturas um indicativo da “alta probabilidade de que essa idéia sobretudo estética provenha do imaginário popular”.

¹⁹ Ver Aubriot (2001, pp. 53-7).

²⁰ No verbete dedicado a *érnos* em seu dicionário etimológico, Chantraine observa seu emprego metafórico para jovens seres humanos em geral, a despeito do sexo dos referentes.

pelos poetas. Trata-se do epíteto a elas atribuído no verso 1, *glaukéōn*, que suscita um problema textual e semântico.

A dificuldade textual de *glaukéōn* decorre da variação nas fontes do Fr. 288 Dav. entre essa e outra leitura, *glukéōn* (“de olhos doces”), encontrada em parte dos manuscritos de Ateneu (XIII)²¹, mas não nos de Eustácio²². Menos freqüente, portanto, *glukéōn* é menos aceita do que *glaukéōn*, forma adotada nas duas principais edições da canção de Íbico, as de Denys L. Page, *Poetae melici Graeci* (1962), e Malcom Davies, *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta* (1991)²³.

O problema semântico de *glaukéōn* reside no seu uso incomum sem a referência explícita aos olhos, ao contrário do que se passa com um epíteto composto que lhe é quase que equivalente, *glaukō̃pis* (γλαυκῶπις, “de olhos glaucos e/ou radiantes”), exclusivamente dado a Atena nos poemas homéricos. O primeiro membro de *glaukō̃pis*, *glaukós* (γλαυκός) denomina a coloração luminosa e cambiante cerúlea, azul-clara, azul-acinzentada ou verde-azul-clara dos olhos da deusa²⁴. Essa compreensão está indicada no único uso de *glaukós* em Homero, como epíteto do mar, na *Iliada* (XVI, 34): “*glauco mar talássio*”²⁵. Note-se que adiante (XVIII, 39) e na *Teogonia* (v. 244), de Hesíodo, uma ninfa marinha é nomeada *Glaúkē*, “*Gláucia, azul mar*” (Γλαύκη).

Esse entendimento mais provável e usual de *glaukō̃pis* não é, porém, o único. Numa outra etimologia, a primeira metade do epíteto homérico é dada como *glauks* (γλαύξ, “coruja”); assim o dicionário Chantraine explica o epíteto no verbete que lhe dedica, cuja tradução seria, então, “*de olhos de coruja*” – grandes, radiantes e

²¹ Em sua edição da obra de Ateneu, publicada primeiramente em 1890, Kaibel (1992) opta por *glukéōn*, indicando a outra leitura, *glaukéōn*, no aparato crítico.

²² Em sua edição de Ateneu, publicada originalmente em 1937, Gulick (1999) opta por *glaukéōn*, indicando *glukéōn*, no aparato crítico. A edição de Eustácio, cujos manuscritos só trazem *glukéōn*, data de 1825.

²³ Favoráveis a *glaukéōn* são também Bergk (1914, Fr. 5, 1ª ed.: 1882), Smyth (1963, Fr. V, 1ª ed.: 1900), Diehl (1925), Fränkel (1975, p. 286, 1ª ed. orig.: 1951), Bowra (1961, p. 257), Mosino (1994, p. 43, 1ª ed.: 1966), Campbell (1998, 1ª ed.: 1967; 1983, p. 20; e 1988), Degani e Burzacchini (1977, p. 313), Barron (1984, p. 15) e Cavallini (1994, pp. 45-7; 1997, p. 83). Entre os poucos que preferem *glukéōn*, ver Edmonds (1934, p. 89, 1ª ed.: 1922) e Maxwell-Stuart (1981, p. 236, n. 505). Noto que Schneidewin (1838, Fr. 4) acabou por favorecer *glaukéōn*, ao contrário do que fizera na edição de Íbico (1833, Fr. 4), em que imprimia *glukeōn*.

²⁴ Olhos glaucos, esverdeados e azuis brilhantes ou simplesmente brilhantes são traduções comuns para o epíteto *glaukō̃pis* de Atena; Nunes (1962) e Bérard (2002a), para uma das numerosas ocorrências na *Odisséia* (I, 44), optam pela primeira e a segunda traduções, respectivamente; Campos (2001) e Mazon (2002b), numa das repetidas ocorrências na *Iliada* (I, 206), optam pela segunda e a terceira em suas respectivas traduções. Ver os dicionários LSJ, Bailly e de Cunliffe (1963), além de Vivante (1982, p. 209, n. 4) e Fowler (1984, p. 132), que enfatizam a idéia do brilho nas traduções do epíteto; Maxwell-Stuart (1981, p. 142) – que toma a cor azul clara, azul pálida, como o valor fundamental de *glaukós* – e West, in Heubeck *et alii* (1990, p. 80), que frisam a cor.

²⁵ γλαυκή (...) θάλασσα. Para a *Iliada*, cito sempre as traduções de Campos (2001; 2002) e texto grego de Mazon (2002b; 2002c; 2002d). Ver Janko (2003, p. 320) para o uso do adjetivo e Tentorio (2002, pp. 136-8) para a instabilidade cromática de *glaukós*.

terríveis²⁶. Mas não favorecem essa visão menos aceita de *glaukōpis* os fatos de que a ave não aparece em Homero²⁷ e só mais tarde é associada a Atena como sua predileta.

Em Íbico, *glaukéōn* traria implícita a idéia do olhar explícita em *glaukōpis* – e bem atestada do período clássico em diante, segundo Chantraine –, mas também em *glaukós*, como revelam as ocorrências em que é atribuído a Atena no lugar do epíteto homérico: uma na tragédia *Os heraclidas* (v. 754)²⁸, de Eurípides; a outra no *Idílio XXVIII*, “*O fuso de fiar*” (v. 1)²⁹, de Teócrito (séculos IV-III a.C.). Ambas dizem “*glauca Atena*”, decerto em alusão à “*Atena de olhos glaucos*” ou “*radiantes*” dos poemas homéricos nos quais não há “representantes definitivos” no arco colorido azul-verde e o adjetivo *glaukós* – mais tarde azul-claro – “é de matiz indefinida, claro em valor e provelmente carrega a associação com o ‘brilho’”, afirma Eleanor Irwin, em *Colour terms in Greek poetry* (1974, p. 201). Distinguindo-se ainda mais de Homero, Eurípides e Teócrito, Íbico atribui *glaukéōn* não a Atena, mas às Cárites, com clara referência cromática, ainda que possivelmente também luminosa, aos seus olhos³⁰.

Para Enzo Degani e Gabriele Burzacchini, em *Lirici greci* (1977, p. 314), o cenário acima descrito, com as ocorrências de *glaukós* para Atena, “basta para confirmar a legitimidade” de *glaukéōn* em Íbico, “independentemente de considerações de ordem semântica”. Ademais, não deve ser tomada como estranha a mudança que o poeta executa no manejo da linguagem da tradição poética épico-homérica dos poemas homéricos, algo que já vimos acontecer na “Ode a Polícrates” e que se repete nos demais fragmentos do poeta, caracterizando, desse modo, um dado estilístico da composição de suas canções. No caso de *glaukōpis*, especificamente, Íbico, mesmo quando o emprega, muda seu uso tradicional, pois não o atribui a Atena, mas à sacerdotisa troiana da deusa, no Fr. 303(a) Dav.³¹:

²⁶ No dicionário, ver os verbetes *glaukós* e *glauks*. Também Detienne e Vernant (1974, pp. 175-7) preferem essa segunda etimologia.

²⁷ Ver West, in Heubeck *et alii* (1990, p. 80), que acha improvável *glaukōpis* como “*olhos de coruja*”.

²⁸ γλαυκῶς (...) Ἀθανάως. Texto grego: Kovacs (2005).

²⁹ Γλαυκάως (...) Ἀθανάως. Texto grego: Edmonds (2001).

³⁰ Sigo essa compreensão, como Quasimodo (1996, p. 45, 1ª ed.: 1944), Bowra (1961, p. 257), Mosino (1994, p. 43, 1ª ed.: 1966), Campbell (1998, p. 312, 1ª ed.: 1967; 1983, p. 20; 1988, p. 257), Degani e Burzacchini (1977, pp. 313-4), Adrados (1980, p. 240), Buxton (1982, p. 38), Bonnafé (1987, p. 109), Bing e Cohen (1993, p. 86), West (1994b, p. 100), De Martino e Vox (1996a, p. 329), Miller (1996, p. 98), Hubbard (2000, p. 52), Lourenço (2006, p. 47). Cavallini (1994, p. 45; 1997, p. 146) lembra que Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff já defendia, em 1922, o entendimento do epíteto *glaukéōn* para as Cárites como principalmente cromático. Ver a nota 23.

³¹ Fragmento citado pelo gramático ‘Herodiano’ (final do século II d.C.), em *Sobre as figuras do discurso*. Tradução minha. Para comentário específico ao Fr. 303(a) Dav., ver Cavallini (1997, pp. 152-3), que prefere “*olhos esplendentes*” (p. 152) para a tradução do epíteto, e Tentorio (2002, pp. 133-49), que argumenta a favor da manutenção da dimensão cromática e traduz “*olhos glaucos*” (p. 134, n. 4).

γλαυκώπιδα Κασσάνδραν
 ἔρασιπλόκαμον Πριάμοιο κόραν
 φάμις ἔχῃσι βροτῶν.

*de olhos glaucos, Cassandra,
 de amáveis cabelos, filha de Príamo
 é presente na fala dos mortais.*

A célebre profetiza nunca ouvida desse passo “é a única mortal que tem o privilégio desse atributo divino [o epíteto *glaukōpida*], ao menos nas nossas evidências”, anota Gilda Tentorio, em “Cassandra glaucopide in Ibico” (2002, pp. 135-6), pois, fora de Homero, *glaukōpis* só é dado à lua e à deusa Tétis, em fragmentos filosóficos e poéticos do século V a.C. em diante³². Quanto ao sentido do epíteto nos versos, Tentorio (p. 136) afirma que pode ser duvidoso na atribuição a Atena, mas não a Cassandra, pois esta nada tem a ver com a coruja e, portanto, não apresentaria olhos símeis aos da ave, e, sim, de certa imagem cromático-luminosa – cromática, sobretudo.

Píndaro, em sua mélica tardo-arcaica, também se distancia – e ainda mais do que Íbico – do uso homérico de *glaukōpis*, assim como do uso que faz Íbico de *glaukós*. Isso porque, ao descrever na *Ode olímpica VIII* (vv. 31-46) a construção da grande muralha em torno de Tróia, comandada por Apolo e Posêidon, ele conta que, erguido o muro, “três serpentes de olhos glaucos [glaukoî]”³³ (vv. 37-8) tentaram saltá-lo, das quais duas morreram da queda, e uma conseguiu a proeza e gritou, triunfante. E, então, o deus Apolo, vendo a cena, considerou-a de muito mau agouro, pois nela leu que Tróia estava fadada a cair. Essas serpentes – que vêm a ser qualificadas como *glaukoî* decerto com relação aos seus olhos – estão, portanto, envolvidas pela negatividade na ode pindárica. Igualmente a serpente da *Ode pítica IV* (v. 249) de Píndaro – também caracterizada pelos “olhos glaucos [glaukōpa]”³⁴ –, morta astuciosamente por Jasão que, em seguida, rapta Medéia, a feiticeira da Cólquida, assassina de Pélis (v. 250).

Os epítetos centrados no olhar das terríveis serpentes pindáricas podem, por contaminação semântica, carregar algo da representação negativa desses répteis. Pensemos um pouco mais na cor *glaukós*, na Cassandra de Íbico e nas serpentes de Píndaro. Ligados, esses pontos suscitam o que seria uma dificuldade semântica de *glaukéōn* para as Cárites no verso 1 do Fr. 288 Dav. do poeta de Régio.

Eleonora Cavallini, em *Ibico* (1997, p. 146), considera “insólito o nexa” do conjunto “*glaucas Cárites*”, pois essa cor não denota exatamente valor positivo para essas deidades firmemente integradas ao séquito de Afrodite e “símbolos de beleza e de

³² Para as especificações, ver Tentorio (p. 135, n. 14).

³³ γλαυκοὶ δὲ δράκοντες (...) τρεῖς. Texto grego das *Odes olímpicas*: Race (1997a). Tradução: Lourenço (2006, p. 126).

³⁴ γλαυκῶπα (...) ὄφιν. Texto grego das *Odes píticas*: Race (1997a). Tradução minha.

sedução” na esfera erótica, de festa e alegria na esfera da vida cotidiana, e de vigor, crescimento e renovação nas esferas humana e vegetal. A tal conclusão, afirma a helenista, leva um passo do diálogo *Fedro* (253d-e) de Platão, em que, entre as boas qualidades físicas do cavalo, estão os “olhos negros” (*melanómματος*); entre os defeitos, os “olhos cinzentos” (*glaukómματος*)³⁵. Cavallini prefere, por isso, subtrair qualquer “noção cromática particular” de *glaukós* e traduzir o epíteto *glaukéōn* em Íbico como “*esplendentes*” (p. 83)³⁶, enfatizando seu “sentido primário” de brilhante³⁷, um valor positivo nos “cânones estéticos antigos” e mais adequado, julga ela, à imagem poética tipicamente solar das Cárites³⁸.

Não julgo, porém, particularmente apropriada essa mudança de ênfase da cor para o brilho, pois, além de tudo o que aqui já foi dito acerca das conotações sombrias que *glaukós* e *glaukōpis* podem carregar, há que atentar para a função de *glaukéōn* no Fr. 288 Dav. de Íbico, que justamente parece ser de lançar a canção num sutil jogo claro-escuro bem afinado à visão predominantemente negativa do poeta sobre o desejo e a paixão erótica. Assim, haveria uma dimensão semântico-estilística na caracterização atípica das Cárites, se no uso de *glaukéōn* (“*glauca*”, v. 1) estiverem implicados, como acredito, tons escurecidos, contrastantes, portanto, com a tonalidade em geral luminosa dessas deusas na poesia, na iconografia e nos cultos gregos. Digo “em geral” porque nos cultos, o aspecto das deidades era principalmente olímpico, mas havia também nos cultos e mesmo na iconografia Cárites de aspecto ctônico, o qual se liga, diretamente, à esfera primordial das deidades, da vegetação; esse outro aspecto caracteriza o elo com a terra – ao mesmo tempo, abrigo dos mortos e fonte da vida e das forças que a sustêm – e confere um caráter sombrio às divindades³⁹. Não é absurdo, então, associar as Cárites a tintas mais escuras, como parece se dar na canção de Íbico.

³⁵ μελανόμματος e γλαυκόμματος, respectivamente. Edição de Fowler (1960) e tradução de Gomes (2000).

³⁶ Ver também Cavallini (2000a, p. 108, n. 8). Fränkel (1975, p. 286, 1ª ed. orig.: 1951) já traduzia assim o epíteto, “*de olhos brilhantes*”. Similarmente, Fowler (1984, p. 133; 1992, p. 123) e Bernardini (1990, p. 71). Page (1962, p. 151, n. 1) exprime, em nota de seu aparato crítico ao epíteto *glaukéōn* – a qual Davies (1991) reproduz na íntegra –, certo desconforto com o significado cromático do epíteto, preferindo o sentido luminoso. Este é, para Ruijgh (1984, p. 156), o sentido original de *glaukós* – “olhos brilhantes, de aspecto fascinante a aterrador” – já em Homero, sendo a cor uma dimensão posteriormente dada ao epíteto e que “se explica pelo fato de que, para os gregos, os olhos azuis eram estranhos e fascinantes”.

³⁷ Ver o dicionário Chantraine.

³⁸ Cavallini (1994, pp. 46-7) já desenvolvia essa mesma argumentação para favorecer “*esplendentes*” para os olhos das Cárites no Fr. 288 Dav de Íbico.

³⁹ Digo “em geral” porque nos cultos, o aspecto das Cárites era principalmente olímpico, mas havia também nos cultos e mesmo na iconografia Cárites de aspecto ctônico, o qual se liga, diretamente, à esfera primordial das deidades, da vegetação; esse outro aspecto caracteriza o elo com a terra que é, ao mesmo tempo, abrigo dos mortos e fonte da vida e das forças que a sustentam. Ver Zielinski (1924, pp. 158-9), Rocchi (1980, pp. 23-5), Scott (1983, pp. 1-2) e MacLachlan (1993, p. 46).

Retorno aos epítetos, pois sobre eles cabe dizer isto ainda. Mesmo quando o brilho é enfatizado em *glaukós* e *glaukō̃pis*, este não é um valor necessariamente positivo, como mostram suas atribuições. Afinal, dos olhos da deusa guerreira Atena, a única qualificada por ambos os epítetos, emana “um cintilar ameaçador”, nas palavras de Cavallini (1997, p. 152). E a bela Cassandra, *glaukō̃pis* em Íbico, é a “lúgubre profetisa de desgraças”, diz ela (p. 147), na épica e na tragédia. As serpentes, por fim, também qualificadas pelos dois epítetos em Píndaro, fazem os homens empalidecerem e estremecerem dominados por um “antagonismo instintivo”, sublinha Bonnafé (1984, p. 97)⁴⁰, inspirando-lhes similarmente um “sentimento do sagrado” (pp. 100-1); isso porque, por se deslocarem no fronteiroço “domínio subterrâneo do invisível”, as serpentes podem ser “as mensageiras de alguma divindade”, conclui Bonnafé⁴¹.

Como reconhece Cavallini (1997, p. 147), há em *glaukō̃pis* e *glaukós*, com frequência, “implicações sinistras ou no mínimo inquietantes”, sejam eles traduzidos pela cor ou pela luz que emitem. Similarmente, Brillante (1998b, p. 16) afirma:

“Enquanto atribuição da vista, de fato, γλαυκός [glaukós] conservou sempre uma conotação sinistra. À categoria azul-clara dos olhos, caracterizada por uma luminosidade que os tornava cintilantes ou esplendentes, acompanhava-se regularmente a capacidade de comunicar espanto ou terror”. (grifos meus)

Pode-se, portanto, concluir, que, comparado aos Frs. S 257(a), 286 e 287 Dav., que estudarei nesta tese, o 288 Dav. apresenta, na superfície, um cenário tranqüilo no qual Euríalo e sua beleza se inserem. Tal tranqüilidade, todavia, é atípica nos versos de Íbico em que Afrodite e/ou Éros está(ão) presente(s). Mesmo na “Ode a Polícrates”, os passos que cantam a beleza de Helena, a influência da deusa e a beleza dos heróis gregos e troianos se misturam de modo indissociável, como salientei, à imagem de destruição e morte evocada por Tróia e pela guerra.

De fato, rompendo a camada superficial do Fr. 288 Dav., observamos que sua aparência tranqüila é enganosa, pois estão ali, latentes nos versos carregados de desejo e marcados pela presença de Afrodite, as conotações sombrias do olhar de Íbico sobre a paixão. Um elemento que as denuncia é o epíteto das Cárites (v. 1), *glaukéōn* – na

⁴⁰ Bonnafé lembra, como exemplo, o símile da *Iliada* (III, 33-7) para o pavor de Páris diante de Menelau.

⁴¹ Por isso, conclui Tentorio (2002, p. 138), as serpentes se ligam à “iniciação profética”.

tradução pela qual optei, “*glaucas*”. Seus olhos, em Íbico, são, portanto, bem distintos daqueles descritos para elas pelo poeta da *Teogonia* (vv. 907-11)⁴², segundo o qual

[τῶν καὶ ἀπὸ βλεφάρων ἔρος εἴβeto δερκομενάων de seus **olhos** brilhantes esparge-se o **amor**
 λυσιμελήs· καλὸν δέ θ' ὑπὶ ὄφρῳci δερκίωvται.] solta-membros, belo brilha sob os **cílios** o olhar.

Também são diferentes dos “*olhos de amor*” (*eroglyphároi*) provavelmente atribuídos às Cárites no Partênio (v. 21) de Álcman, aqui já estudado. Mas é comum a todas essas imagens dos olhos das Graças a atmosfera erótica em que se desenham.

Quanto ao verso 1, há ainda um problema textual que afeta a compreensão do verso seguinte: a lacuna marcada ao seu final pela primeira vez por Theodor Bergk, em *Poetae lyrici Graeci – III* (1914, Fr. 5, 1ª ed.: 1882)⁴³, na qual devem constar duas sílabas, de modo a perfazer, do ponto de vista métrico, um espondeu (—). Semanticamente falando, tal lacuna pode ainda demarcar a enunciação de um possível referente perdido do epíteto do verso 2, “*de belos cabelos*” (*kallikómōn*), que se relaciona, desse modo, a Euríalo, seu “*mimo*”. Ou pode ainda trazer uma ou duas palavras não ligada(s) ao epíteto do verso 2, o qual estaria, então, atribuído também às Cárites, resultando numa dupla qualificação dessas deidades.

A favor dessa segunda opção, que Brillante (1998b, p. 14) acredita bem menos provável, está o fato de que as Cárites são em Estesícoro chamadas *kallikómōn*, no Fr. 212 (v. 1) Dav. de sua *Orestéia*. Contra ela está a construção dos versos 1-2 do Fr. 288 Dav. de Íbico, ressalta o helenista, que parece sugerir uma disposição em paralelo de duas caracterizações de Euríalo – “*broto*” (v. 1) e “*mimo*” (v. 2) – conectadas a dois referentes distintos inclusive na adjetivação – as Cárites de olhos glaucos e o referente desconhecido “*de belos cabelos*”.

Assim, na primeira e mais provável opção, a lacuna demarca a perda do nome de deusas “*de belos cabelos*”; uma sugestão comumente lembrada e muitas vezes anotada pelos estudiosos para a identidade delas, feita primeiramente por Page (1962), no aparato crítico de sua edição do fragmento, é *Hōrai* (Ἥραι), as “*Horas ou Estações*”. O que embasa tal sugestão é uma trinca de versos d’*Os trabalhos e os dias* (vv. 73-5), de Hesíodo, no contexto da criação de Pandora – “o enganador presente” de Zeus aos

⁴² Ver a nota 6 deste capítulo. Para a *Teogonia*, cito sempre a tradução de Torrano (2003), com texto grego do volume bilingüe – Friedrich Solmsen, *Hesiodi Theogonia Opera et dies Scutum* (Clarendon Press, 1966). Voltarei ao trecho com mais vagar no estudo do Fr. 287 Dav. de Álcman, no capítulo 7.

⁴³ Mais do que a lacuna ao final do verso 1, Bergk supunha a perda de um verso inteiro após o primeiro.

homens, anota Deborah Lyons, em “Dangerous gifts” (2003, p. 99) – e dos dons que ela recebe das divindades⁴⁴:

ἀμφὶ δὲ οἱ Χάριτες [Cárites] τε θεαὶ καὶ πτόνια Πειθῶ [Peitó] *deusas Graças e soberana Persuasão em volta*
 ὄρμους χρυσεῖους ἔθεσαν χροῖ' ἀμφὶ δὲ τήν γε *do pescoço puseram colares de ouro e a cabeça,*
 Ὄραι καλλικόμοι στέφρον ἄνθεσιν εἰαρινόισιν *com flores vermelhas, coroaram as bem comadas Horas...*

As deidades referidas no verso 73 estão no fragmento de Íbico; e neste, em seu segundo verso, lemos o epíteto que também acima se registra, conforme ressaltam os negritos. As Horas parecem ser boas candidatas para integrar a canção de Íbico, inclusive porque o nome grego delas se escande, no genitivo plural (*Hōrān*) – necessário ao verso 1 de Íbico – em duas sílabas longas e porque essas deusas mantêm estreitas afinidades com as Cárites, Peitó e Cípris, as outras deidades referidas no Fr. 288 Dav. – e isso tanto na arte quanto na literatura gregas, em que são “freqüentemente representadas (...) como doadoras de beleza no nascimento” de seus protegidos, como diz Davies, em “Symbolism and imagery in the poetry of Ibycus” (1986b, p. 404).

Contra a suplementação das Horas ao verso do fragmento, há apenas este fato: o epíteto *kallikómōn* (v. 2) “não é nunca atribuído às Horas”, lembra Brillante (1998b, p. 15) que, a despeito disso – pois esta não seria a primeira vez em que o poeta usaria um qualificativo de modo inédito para nós –, favorece tal suplementação devido à alusão hesiódica e à participação das Horas na “esfera do crescimento e da vegetação”, da qual cuidam também as Cárites e Afrodite, como enfatizarei adiante. Há, contudo, uma margem de insegurança em tal sugestão que é inverificável nas evidências disponíveis, o que leva os estudiosos, inclusive o autor da proposta, a tratá-la com cautela⁴⁵.

⁴⁴ Para a primeira parte desse poema (vv. 1-382), cito sempre a tradução de Lafer (2002), cujo volume bilíngüe adota o texto grego de Paul Mazon, *Hésiode. Les travaux et les jours, Le bouclier* (Belles Lettres, 1972). Ver comentário de West (1982b, pp. 160-2) aos versos reproduzidos.

⁴⁵ A favor desse suplemento: Campbell (1998, p. 312, 1ª ed.: 1967; 1983, p. 20; e 1988, pp. 256-7), Degani e Burzacchini (1977, pp. 313-4), West (1982b, p. 162; 1994, p. 100), Buxton (1982, p. 38), Barron (1984, p. 15), Davies (1986b, p. 404), Bernardini (1990, p. 71), De Martino e Vox (1996a, p. 329), Miller (1996, p. 98), Cavallini (1997, pp. 83, 144 e 147; 2000a, p. 72), Brillante (1998b, p. 15), Hubbard (2000, p. 52). Davies, porém, como o próprio Page antes dele, não o insere em sua edição do fragmento. Mesmo julgando-a aceitável, não a incorporam ao fragmento Fränkel (1975, p. 286, 1ª ed. orig.: 1951), Mosino (1994, p. 43, 1ª ed.: 1966), Degani e Burzacchini (1977, p. 314), Bonnafé (1987, p. 109). Adrados (1980, p. 240) e Lourenço (2006, p. 47) não suplementam ao verso o referente do epíteto, procedimento que adoto em minha própria tradução. Já Hiller e Crusius (1911, Fr. 5, 1ª ed.: 1897), Edmonds (1934, p. 89, 1ª ed.: 1922) e Bowra (1961, p. 257) favorecem outra opção pouco aceita para a lacuna do v. 1: *Moisân* (Μοισᾶν), as “*Musas*”, que recebem não raro o epíteto “*de belos cabelos*” (v. 2). A base para tal opção é um paralelo na posterior comédia *Assembléia de mulheres*, de Aristófanes (vv. 973-4): “*Ó meu mimo auriadornado, broto de Cípris, / abelha das Musas, criatura das Cárites...*” (ὦ χρυσοδαίδαλτον ἐμὸν μέλημα, Κύπριδος ἔρνος, / μέλιττα Μούσης, Χαρίτων θρέμμα ...). Texto grego: Rogers (1996). Tradução minha. Degani e Burzacchini (p. 314) vêem o trecho aristofânico como paródia a Íbico, dados o tom jocoso, a semelhança vocabular e a repetição de personagens.

A similaridade entre os versos 1-2 de Íbico, que canta a nutrição de Euríalo, e 73-5 d’*Os trabalhos e os dias*, que descrevem a criação da primeira mulher, não se restringe, em termos de conseqüências para a leitura do Fr. 288 Dav., ao problema da lacuna no verso inicial. Antes, ela contribui para reforçar o que já indica o epíteto das Cárites no verso 1: a tonalidade sombria marcada na bela imagem do desejável Euríalo. Por ora, deixemos esse dado em suspenso.

A nutrição de Euríalo

De acordo com os versos 2-4, Euríalo foi nutrido “*entre botões de rosas*” (v. 4) por Peitó e Afrodite. A segunda é aqui, como nos demais fragmentos de Íbico em que aparece – todos contemplados no *corpus* deste trabalho –, nomeada “*Cípris*”, um dado recorrente em sua representação na poesia grega desde a *Iliada*⁴⁶, que aponta para as estreitas ligações pré-homéricas de Afrodite com Chipre, sua ilha predileta e proeminente nos mitos e nos cultos da deusa⁴⁷. A primeira, a deusa da Persuasão, recebe o epíteto composto *aganoblépharos* (“*de meigos olhos*”, v. 3), pela primeira vez empregado e mais tarde registrado num epigrama da *Antologia palatina* (IX, 604).

Expressão similar ao epíteto de Íbico encontra-se na *Ode pítica* IX (v. 38) de Píndaro, qualificando o centauro Quíron em contexto erótico como o do Fr. 288 Dav.: *aganāi (...) ophrúi* (“*de meigos supercílios*”)⁴⁸. Note-se que a esfera erótica da ode pindárica se intensifica em seguida, pois Quíron diz a Apolo, com quem dialoga sobre a virgem caçadora Cirene desejada pelo deus: “*Ocultas são as chaves da sábia Peitó para a sacra união amorosa*” (vv. 39-39a)⁴⁹, numa imagem que recorda a tragédia *Hipólito* de Eurípidés, em que Éros é chamado o “*guarda-chaves do tálamo deleitoso / de Afrodite*” (vv. 539-40)⁵⁰. Como bem anota Cavallini (1997, p. 147), *aganoblépharos* no fragmento de Íbico qualifica o “olhar lânguido e sedutor da deusa da persuasão” indubitavelmente erótica, patrocinada por Afrodite a quem Peitó se associa diretamente

⁴⁶ Canto V (330, 422, 458, 760, 883), em que sua presença é fortemente marcada nos conflitos com Atena e o guerreiro aqueu Diomedes. Ver Boedeker (1974, pp. 19-20) e Kirk (2005, pp. 94-5). Sobre a recorrência do epíteto no mesmo canto da *Iliada* e nunca mais em Homero, Kirk argumenta a favor de razões métricas e funcionais, mas reconhece que não podemos explicar inteiramente esse quadro.

⁴⁷ Ver Pirenne-Delforge (1994, pp. 309-370), Garrison (2000, pp. 67-72), Kirk (2005, pp. 94-5) e Ragusa (2005, pp. 103-20) para a ligação Afrodite-Chipre na literatura, na história, na religião e na arqueologia.

⁴⁸ ἄγανᾶι (...) ὀφρύι. Texto grego para as *Odes píticas*: Race (1997a). Tradução minha.

⁴⁹ κρυπταὶ κλαῖδες ἐντὶ σοφᾶς/ Πειθοῦς ἱερᾶν φιλοτάτων. Texto grego: Race (1997a). Tradução minha.

⁵⁰ τὸν τᾶς Ἀφροδίτας/φιλάτων θαλάμων κληιδούχον. Tradução para todas as citações da tragédia: Fontes (2007), com base no texto grego de Barrett (1992), aqui adotado.

na nutrição de Euríalo. Não bastassem esses dados, a ênfase no erotismo se intensifica ainda mais quando atentamos para o local em que o menino foi divinamente alimentado: “entre botões de rosas” (*rhodéoisin en ánthesi*, v. 4). Falemos, pois, de flores.

As flores, as rosas e Afrodite

A propósito das flores, Irwin lembra, em “The crocus and the rose” (1984, p. 151), que, como as árvores, elas “tinham um papel na religião minóico-micênica” como depois, na religião grega: servem de oferenda aos deuses ou de decorações votivas; e na literatura grega, “deusas são encontradas entre flores ou são por elas adornadas”, assim como meninas e o próprio ato sexual, muitas vezes em cenários compostos por flores e pela primavera, prossegue Irwin (p. 153)⁵¹. Veja-se a célebre cena do engano de Zeus, na *Iliada* (XIV, 153-353)⁵², em que Hera engana Afrodite para se equipar de todos os artifícios que garantirão a sedução do deus que a deitará, dominado pelo desejo, num leito de flores. E releia-se o passo anteriormente citado d’*Os trabalhos e os dias* (v. 75), em que Pandora recebe das Horas uma coroa de “*flores vernais*” – *ánthesin eiarinoïsin*, diz a frase que une, na poesia grega desde Homero e recorrentemente, a primavera e as flores, sublinha Irwin (p. 152).

Na poesia, Afrodite está muito próxima da vegetação e das flores, ingredientes fundamentalmente eróticos, desde sua nascença: seus pés fecundam a terra de Chipre logo que ela ali pisa, saída das águas onde se gerou, na *Teogonia* (vv. 194-5); as Horas lhe cobrem de adornos florais quando a enfeitam, após sua gênese no mar, no *Hino homérico VI, a Afrodite* (vv. 5-15)⁵³. Também nos cultos a deusa mantém-se perto da esfera flórea-vegetal; testemunhos antigos mencionam um culto a Afrodite *Floral* (*Ántheia*, Ἀνθεια) em Cnosso e o ritual de “*portadoras de flores*” (*anthēphóroi*, ἀνθηφόροι) nos serviços à deusa em seu culto em Afrodísia, na Cária⁵⁴.

⁵¹ Ver ainda Richardson (1974, pp. 140-1).

⁵² Ver Janko (2003, pp. 168-207) a esses versos. Observe-se que entre as flores que compõem o leito preparado por Zeus para amar Hera – lótus, flor de açafraão, jacinto – não estão as rosas.

⁵³ Ver comentário de Breitenberger (2007, pp. 56-7).

⁵⁴ O primeiro culto é mencionado no léxico tardio de Hesíquio, verbete *ántheia*; o segundo, numa inscrição encontrada no local. Motte (1973, pp. 124-53) menciona esses e a outros cultos em que Afrodite é marcadamente floral e/ou vegetal, caráter que sublinha em seu estudo. Ver também Farnell (1896, pp. 642-3), Foster (1899, p. 4), Aitchison (1963, p. 276), Richardson (1974, p. 141), Lévêque e Séchan (1990, pp. 373-4).

A “rosa” (*rhódon*, ῥόδον), especificamente, é uma flor sacra da deusa na religião, na iconografia e na literatura⁵⁵ – sobretudo na épica, embora sempre como adjetivo⁵⁶, na lírica, na comédia, na tragédia e, mais tarde, na poesia epigramática alexandrina e imperial, anotam Degani e Burzacchini (1977, p. 315). Observe-se o momento em que a deusa, na *Iliada* (XXIII, 186-7), para proteger o cadáver de Heitor dos ultrajes incessantes de Aquiles, “*de essência / de rosas [rhodóenti] e óleo ambróseo o unge, para que não / se lacere arrastado*”⁵⁷. E o Fr. 2 Voigt de Safo, em que o cenário campestre sacro-erótico ao qual Afrodite é chamada “*pelas rosas (...)/ está sombreado*” (vv. 6-7)⁵⁸. E ainda a *Medéia*, de Eurípides, cujo coro descreve “*a coma de olente plexo de róseas flores*” (v. 841)⁵⁹ de Cípris.

A listagem de exemplos poderia continuar e seria volumosa; detenho-me nos já oferecidos e num último que creio o mais eloquente, de um lado, da ligação Afrodite-Cárites-Horas – todas essas deidades do mundo vegetal que atuam na beleza e na sedução erótica entre os homens –, e, de outro, Afrodite-flores/rosas. Refiro-me aos Frs. 5 e 6 dos *Cantos cíprios*⁶⁰:

(Fr. 5)⁶¹

είματα μὲν χροῖ ἔστο, τὰ οἱ Χάρπτες τε καὶ ῥῆραι
ποίησαν καὶ ἔβαψαν ἐν ἀνθεσιν εἰαρνηοῖσι,
ὅσσα φέρουσι ῥῶραι, ἐν τε κρόκῳ ἐν θ' ὑακίνθῳ
ἐν τε ἰῶι θαλέθοντι ῥόδου τ' ἐν ἀνθεὶ καλῶι
ῥῆδ' νεκταρέῳ ἐν τ' ἀμβροσίαις καλύκεσσι 5
†ἀνθεσι ναρκίσσου καλλιρρόου δ' οἶα† Ἀφροδίτη
ῥῶραις παντοίαις τεθυρωμένα εἶματα ἔστο.

(...) vestes no corpo pôs, que as *Cárites* e as *Horas*
lhe fizeram e mergulharam em *flores vernais* –
as tantas que as estações portam: em açafraão e jacinto, e
em violeta em botão, e na *bela flor da rosa*,
doce e nectárea, e em divinos boiões
†das flores do narciso ... † Afrodite tais vestes –
com todas fragrantes flores das *estações* – pôs.

(Fr. 6)

ἧ δὲ οὖν ἀμφιπόλοισι φιλομειδῆς Ἀφροδίτη
< πλεξάμεναι στεφάνους εὐώδεις, ἄνθεα γαίης,
> ἂν κεφαλαῖσιν ἔθεντο θεαὶ λιπαροκρήδεμνοι 5
Νύμφαι καὶ Χάρπτες, ἅμα δὲ χρυσιῇ Ἀφροδίτη,
καλὸν αἰεΐδουσαι κατ' πολυτιδάκου Ἰδῆς.

(...) e ela, com suas *atendentes*, a amante dos sorrisos, *Afrodite*,
< tendo trançado guirlandas olentes, flores da terra,
> elas as puseram sobre as cabeças, deusas de brilhantes
véus, *Ninfas* e *Cárites*, e, junto a áurea *Afrodite*,
belamente cantando no *Ida* de muitas fontes perenes.

⁵⁵ Ver Hill (1949, p. 73) – que destaca as imagens nas moedas cíprias de Pafos do século IV a.C.; Motte (1973, pp. 122 e 127), Davies (1986b, p. 405) e Pirenne-Delforge (1994, pp. 231-2 e 412-4), que destacam o estatuto da rosa como atributo sagrado de Afrodite no templo das Cárites em Elis, no continente grego.

⁵⁶ Ver Richardson (1974, p. 142).

⁵⁷ ῥοδέοντι δὲ χρῆεν ἐλαίῳ/ἀμβροσίῳ, ἵνα μὴ μιν ἀποδρῦφοι ἐλκυστάζων. Ver Irwin (1994, pp. 4-5).

⁵⁸ βρόδοις (...)/ ἔκκισατ'. Ver estudo e tradução do fragmento de Ragusa (2005, pp. 193-232 e 426-7).

⁵⁹ (...) χαίτασιν εὐώδη ῥοδέων πλόκον ἀνθέων. Texto grego: Page (1938). Tradução: Oliveira (2006).

⁶⁰ Fragmentos preservados em Ateneu (XIII, 682d-f). Texto grego: West (2003). Nesta tese, uso essa edição mais recente e, portanto, faço pequenas alterações na minha tradução, com relação à anterior (Ragusa, 2005, pp. 109-10 e p. 161).

⁶¹ Lembra Breitenberger (2007, p. 55) que esse fragmento talvez anteceda a cena do julgamento das três deusas (Hera, Afrodite e Atena) por Páris, para o qual Afrodite se prepara cuidadosamente pois “Páris precisa ser ‘seduzido’ apenas na medida em que deve decidir o concurso de beleza em favor da deusa. Talvez por essa razão a ênfase é lançada sobre suas vestes”.

Os negritos destacam a presença das Cárites e das Horas (Fr. 5) junto a Afrodite, de quem são as divinas atendentes, além das Ninfas (Fr. 6); a dupla referência às “estações” (*hōrai*, vv. 2 e 7); o uso da expressão recorrente *ánthesin eiarinoïsin*, já vista; o erotismo sutilmente trabalhado nos sorrisos da deusa sedutora, no brilho áureo de sua figura e de seus adornos, no perfume que exalam seus enfeites e suas vestes; e sobretudo as abundantes imagens florais a evocarem a maciez, o perfume e a beleza feminina, entre as quais, a da rosa, que é a mais longamente descrita (vv. 4-5). Preferidas por Afrodite, as rosas, pela beleza que as popularizou, são também as flores “mais freqüentemente nomeadas” na lírica grega, segundo Irwin (1984, p. 165). Para Vinciane Pirenne-Delforge, em *L’Aphrodite grecque* (1994, p. 380), a predileção de Afrodite por essa flor deve estar ligada a um simbolismo sexual sutilmente perceptível na natureza da rosa, o qual alude aos poderes eróticos da deusa⁶².

No fragmento de Íbico, a nutrição de Euríalo entre rosas por Peitó, que propicia a sedução, e Cípris, que rege a esfera da paixão erótica e tem tais flores entre suas prediletas, faz se adensar a atmosfera erótica da canção e a tornar cada vez mais irresistível a imagem do menino que os olhos da *persona* captam e cantam metaforicamente. Além disso, as rosas também delicadamente adicionam ao belo cenário de Íbico mais um elemento sombrio que nos remete a uma percepção negativa da paixão e do desejo na obra do poeta. Isso porque, como bem recorda Irwin (1984, p. 161), a rosa dos poetas e dos artistas gregos antigos não é a flor cultivada de nossos jardins, mas é a “flor selvagem que crescia nos arbustos e era notável tanto por sua fragrância, quanto por seus espinhos”⁶³. O toque macio de suas pétalas e o aroma doce que delas se desprende são o contraponto prazeroso dos ferimentos que seus espinhos podem provocar; o toque da pele tenra e do corpo fragrante do belo menino Euríalo, indica o poeta, é como o toque da rosa e de Afrodite: fonte de prazer e de dor – para Íbico, de dor principal ou mesmo unicamente, como parecem dizer de modo reiterado os versos do poeta, estes e outros.

Um último detalhe merece atenção, pois aproxima Euríalo do leito em que é nutrido: é que este se constitui não apenas de rosas, mas de “*botões de rosas*” (*rhodéoisin en ánthesi*, v. 4). Noutras palavras, tanto o Euríalo-broto quanto as rosas em botão, em meio às quais as deusas o nutrem, estão em suas infâncias e ainda não

⁶² Stehle (1977, p. 100, n. 15) observa o mesmo, em seu estudo anterior.

⁶³ Irwin reforça esse ponto em estudo posterior (1994, pp. 4-5), enfatizado já em Waern (1972, p. 4) e Richardson (1974, p. 142).

desabrocharam. O perigo potencial das belezas do menino desejado e da jovem rosa pode ainda lhes ser subjacente, mas está à espreita de quem delas se aproxima demais.

Conjugando divina e metaforicamente o verbo “nutrir”

De volta aos versos do Fr. 288 Dav., resta comentar o verbo escolhido pelo poeta no verso 4, para nomear a ação de Cípris e Peitó sobre o belo menino Euríalo: *thrépsan*, uma forma de aoristo de *tréphō* (τρέφω), ligado ao processo de solidificação subjacente às idéias afins de gênese, formação, crescimento, alimentação e coagulação, como mostra o detalhado estudo “Remarques sur le sens de τρέφω” (1978, pp. 358-84), de Paul Demont.

Na *Odisséia* (XIV, 175), *tréphō* aparece em contexto similar ao de Íbico, pois se refere a um jovem, Telêmaco, e à sua nobre beleza e notável estatura: “*pela graça dos deuses, cresceu [thrépsan] qual vergôntea mimosa [érnei]*” (θρέψαν θεοὶ ἔρνεϊ Ἴσον). Vale notar que o filho de Odisseu é chamado *érnos*; ademais, de modo menos preciso do que em Íbico e não-erótico, ele é retratado por Eumeu como divinamente nutrido. Noutras palavras, é belo e aristocrático Telêmaco, a quem, numa tradução mais literal do verso, “*os deuses nutriram qual ramo fino e viçoso*”. Posteriormente a Homero e Íbico, Baquilides, no *Epinício V* (vv. 86-8), dá-nos outro exemplo similar do uso de *tréphō* associado à imagem do *érnos* e no contexto do elogio à beleza, agora em chave erótica, da *psukhé* (ψυχή, “*simulacro*”) de Meleagro, a quem Hércules encontra em sua ida ao Hades. Maravilhado diante da beleza efêbica do herói já morto, Hércules lhe indaga⁶⁴:

(...): " τίς ἀθανάτων
ἢ βροτῶν τοιοῦτον ἔρνος [érnos]
θρέψεν [trépsen] ἐν ποίαι χθονί; "

“*Quem dentre os imortais
ou dentre os homens tal ramo viçoso
nutriu e em que terra?*”

Nesses exemplos, Telêmaco – como Nausícaa (VI, 163), antes dele – e Meleagro são chamados *érnos*, similarmente a Euríalo, o *thálos* das Cárites (v. 1). Além disso, os três meninos-moços são percebidos como divinamente nutridos, dada a beleza de suas imagens físicas enunciada na metáfora vegetal. Em nenhum desses casos, portanto, os poetas estão falando de nutrição em sentido literal; não é o alimento ordinário necessário aos mortais que os deuses dão a seus protegidos, mas um alimento

⁶⁴ Texto grego: Campbell (1992). Tradução minha. Ver comentário de Cavallini (1993, p. 47).

metafórico: a beleza aristocrática, no quadro de Homero, e a beleza erótica que suscita o desejo em quem a contempla, nos quadros de Íbico e Baquilides.

2. *As Cárites, Peitó e Cípris nos versos de Íbico e além deles*

No fragmento de Íbico, os olhos das deusas do cortejo de Afrodite estão no centro de suas caracterizações: as alegres e belas Cárites têm “*olhos glaucos*” (v. 1), de um olhar cromático-luminoso algo sinistro; Peitó, deusa da persuasão que pode ser tão negativa quanto positiva, traz “*meigos olhos*” (v. 3), sedutoramente eróticos. No centro dessas deidades está o menino nutrido por Peitó e Cípris, “*broto*” (v. 1) das Cárites. Tal nutrição, “*entre botões de rosas*” (v. 4), acorda os sentidos do tato, da visão e do olfato, e torna Euríalo belo, desejável, decerto irresistível, e, por isso, perigoso ao amador que, tendo capitulado diante de sua imagem, a descreve de modo metafórico, a explicar e simultaneamente elogiar – para seduzir? – a divina beleza que contempla.

Assim, em linguagem metafórica e sinestésica centrada no desejo por Euríalo, estão reunidas num grupo de quatro versos deusas estreitamente afins em vários sentidos que compõem um dos mais conhecidos séqüitos olímpicos, retratado na iconografia, na literatura e na religião gregas – o séqüito de Afrodite. E tal reunião se dá num contexto vegetal e sacro-erótico que só realça as afinidades dessas deidades.

As Cárites e Afrodite

Como vimos em outra parte desta tese⁶⁵, é certo que as Cárites têm por atribuição inicial a fertilidade e o crescimento no mundo vegetal, mas seus cultos foram se estendendo à esfera humana, na qual protegem os jovens, o casamento, a atividade medicinal e as festividades. Nas palavras de Maria Rocchi, em “Contributo allo studio delle Charites (II)” (1980, pp. 27-8), elas eram “veneradas não exclusivamente como deusas da vegetação, mas também e especialmente por seu interesse nos homens, em seu crescimento e na vida de suas comunidades”. Nessas dimensões culturais, assim como na poesia e na iconografia, elas mantiveram seu aspecto eminentemente luminoso. Sem uma rede mitológica própria, em que sejam centrais, as Cárites, na literatura, acabaram por se inserir principalmente nas tramas que têm por eixo Afrodite, de quem

⁶⁵ Capítulo 3 (pp. 111-3).

são servas⁶⁶. Na *Iliada* (V, 337-9), a deusa se veste com um manto feito por elas, rasgado por Diomedes, o herói grego incitado pela virgem guerreira Atena a atacá-la; na *Odisséia* (VIII, 364-6), elas auxiliam a deusa em sua *toilette* após o constrangedor o flagrante de adultério com Ares.

Voltemos aos cultos. Havia templos exclusivos das Cárites em várias partes do mundo grego já no período arcaico; depois, do clássico em diante, outros em que elas estavam associadas a Afrodite, como em Hierápolis (Ásia Menor, final do século II d.C.), no culto a Afrodite Urânia comprovado por evidências arqueológicas⁶⁷. Em Atenas, perto do templo também de uma Afrodite reverenciada como Urânia, de que dão testemunho Heródoto (I, 105) e Pausânias (I, XIV, 7) – templo datado, no mínimo, do século VI a.C. –, foi descoberto um altar do final do século III a.C., no qual uma inscrição se endereça a Afrodite “Condutora da comunidade”, e às Cárites; essa inscrição de culto, cujo caráter era do patrocínio à harmonia civil, aproxima essas deidades, bem como o fato de que Hegêmonê, “Condutora”, era em Atenas o nome de uma das Cárites lá veneradas pelos efebos da cidade que desde o século IV a.C. lhes prestavam juramentos⁶⁸.

Note-se, por fim, que a aproximação cultural entre as deusas se materializa na eleição de atributos comuns, tal qual ocorre no templo das Cárites na ágora de Élis e perto do templo de Afrodite. Pausânias, no livro sobre Élis (VI, XXIV, 6-7), assim o descreve: nele havia antigas “estatuetas de madeira” (*ksóana*) que seguravam uma o mirto, a outra a rosa, e a outra um dadinho de osso; perto delas, no mesmo pedestal, ficava uma estátua de Éros, deus colado a Afrodite, como veremos no sétimo capítulo desta tese. Os atributos das estatuetas das Cárites, “as mais caras dentre as deusas a Afrodite”⁶⁹, diz ele, assim se explicam: a rosa e o mirto são sagrados a Afrodite e se ligam a Adônias, o jovem mortal morto na flor da idade, por quem a deusa se apaixona⁷⁰; o dadinho é brinquedo de meninos e meninas na flor da juventude.

⁶⁶ Ver Motte (1973, pp. 89-90) e Breitenberger (2007, pp. 105-7), que ressalta ser uma exceção a esse *status* o passo hesiódico d’*Os trabalhos e os dias* (vv. 73-5) em que as Cárites adornam Pandora, pois elas são tradicionalmente “encarregadas da beleza e do visual de Afrodite” (p. 106). Para a subordinação literária das Cárites à deusa, que se relacionaria ao desenvolvimento histórico das deidades, ver Breitenberger (pp. 107-15).

⁶⁷ Ver Buckler (1936, pp. 237-8) e MacLachlan (1993, p. 49). Breitenberger (2007, p. 229, n. 16) observa que, do período clássico em diante, as Cárites são cultuadas mais freqüentemente em associação a outros deuses.

⁶⁸ Ver Pirenne-Delforge (1994, pp. 39-40, 403-8, 447-50) e Breitenberger (2007, p. 113). Para o nome das Cárites em Atenas: Rocchi (1979, pp. 5-10; 1980, p. 19), Scott (1983, pp. 1-2) e Pirenne-Delforge (1996, pp. 198-214). Para a dimensão política das Cárites em ligação cultural com Afrodite, ver Breitenberger (2007, pp. 42-3).

⁶⁹ (...) Ἀφροδίτη μάλιστα φίλας (...) θέων. Texto grego: Jones (2002). Tradução minha.

⁷⁰ Ver Motte (1973, pp. 122 e 127).

Como se pode concluir por tudo o que foi dito a respeito deste ponto, a afinidade entre as Cárites e Afrodite – principalmente na esfera erótica na literatura, na iconografia e nos cultos, mas nestes também na esfera política – liga-se, de um lado, ao papel original das Cárites de propiciadoras da fertilidade⁷¹ e à própria Afrodite; de outro, à noção de *kháris* (χάρις) plasmada no nome do grupo de deidades e manipulada por Afrodite. Isso porque, conforme a afirmação de Brillante, em “*Charis, bia* e il tema della reciprocità amorosa” (1998a, p. 21), a *kháris* vale para “tudo o que produz alegria ou prazer”, sendo um conceito amplo que engloba os sentidos de graça física, charme sedutor, regozijo e prazer inclusive sexual – sentidos que explicam o patrocínio pelas Cárites da sexualidade humana e da união sexual⁷² –, além de favor e gratidão, relacionando-se, dessa maneira, sempre aos homens⁷³.

Em suma, o nome das “Cárites”, anota Pirenne-Delforge, em “*Les Charites à Athènes et dans l’île de Cos*” (1996, p. 195), “evoca a graça em suas múltiplas manifestações: a graça da aparência, a beleza; a graça do gesto e da atitude, o talento e a nobreza; a graça conferida pela proeza, a glória; a gratidão, o favor concedido ou praticado”. As Cárites, como permite concluir tal evocação, “se associavam a um ideal estético e ético que muito cedo caracteriza a vida da *polis* grega”, afirma a helenista.

Tudo somado, monta-se um pano de fundo que torna especialmente eloqüente o verso 1 do Fr. 288 Dav., em que Euríalo é chamado *thálos* das Cárites – esse termo derivando do verbo *thállō* (θάλλω), cujos sentidos de “crescer, brotar, florescer”, em se tratando de plantas, abarca, “por extensão, as pessoas”, de acordo com Chantraine, no verbete da forma verbal. Vale lembrar que numa das raras ocasiões em que o grupo de deidades é individualizado, na *Teogonia* (v. 909), uma delas é nomeada *Thalía*, outra derivação de *thállō* que marca, “a um só tempo, a abundância e as festas que a saúdam”, observa Pirenne-Delforge (p. 197). Daí a dimensão metafórica de *thálos* (“rebento, renovo, broto”), tornada ainda mais significativa na canção de Íbico por se referir às Cárites como criadoras do menino-broto de beleza abundante.

⁷¹ Para mais sobre as afinidades de Afrodite com o mundo vegetal, as quais são bem documentadas em deusas orientais às quais se assemelha a deidade grega, ver Pirenne-Delforge (1994, pp. 368-9 e 410-4), Garrison (2000, p. 72) e meu estudo do Fr. 2 Voigt de Safo (2005, pp. 199-232).

⁷² Ver Zielinski (1924, p. 159). Breitenberger (2007, p. 105), que afirma: “Na épica e na literatura posterior, *kháris* é usualmente ligado à atratividade feminina, e é sem dúvida também por essa razão que as Cárites eram imaginadas como adoráveis moças personificando a graça e a beleza”.

⁷³ Para o termo *kháris*, ver também Rocchi (1979, pp. 5-10), Scott (1983, pp. 1-13; 1984, p. 1), MacLachlan (1993, pp. 4-7), Benveniste (1995a, pp. 199-200) e Breitenberger (2007, p. 105). Rocchi lembra que as acepções de favor e gratidão se assentam no princípio da reciprocidade que fundamenta a vida social e econômica na Grécia arcaica. E Scott frisa a alegria como essencial no conceito de *kháris*.

Por fim, recordo um outro passo da já referida criação de Pandora n’*Os trabalhos e os dias* (vv. 65-6), que descreve o dom a ela concedido por Afrodite sob as instruções de Zeus, que mandou

καὶ χάριν ἀμφιχέει κεφαλῇ χρυσεῖν Ἀφροδίτην, ἅαυρα Afrodite à volta da cabeça [de Pandora] verter *graça*,
καὶ πόθον ἀργαλέον καὶ γυιοκόρους μελεδώνας, terrível desejo e preocupações devoradoras de membros;

No quadro da definição daquilo que cabe ao homem, Pandora é criada por Zeus como uma “*grande paga*” (μέγα πῆμα, v. 56; πῆμα, v. 82) contra os ardis de Prometeu e seus prediletos, os mortais, “*um mal*” (κακόν, vv. 57-8 e 88) aos homens, mas disfarçado sob a forma de uma bela e irresistível virgem⁷⁴. A caracterização de Afrodite, que enfatiza sua beleza brilhante e sedutora, não deixa dúvidas de que à primeira mulher a deusa vem dar a ferramenta constitutiva indispensável à conquista do homem e concretização do castigo de Zeus: a *kháris*, junto à qual virão o desejo (*póthos*) perigoso que arrebatava e as ansiedades (*meledónas*) que consomem o amador.

Novamente, esses elementos reiteram o que o quarteto de versos do fragmento de Íbico sutilmente – mas de modo perceptível a ouvidos atentos às alusões neles encerradas – cantam: sendo o “*broto das glaucas Cárites*” alimentado metaforicamente pela beleza e pela capacidade de seduzir que lhe conferem suas nutrizas, Peitó e Cípris, Euríalo será fonte de angústia e sofrimento. É para essa percepção que apontam os dois elementos sombrios da imagem do divino menino: o epíteto das Cárites e a alusão a *Os trabalhos e os dias*, mais precisamente, ao episódio da criação de Pandora, em que, ao contrário da canção de Íbico – de contexto próprio a Afrodite –, Atena atua de modo decisivo, pois a “*inteligência astuciosa*” (*mētis*, μήτις), sua prerrogativa, é essencial na configuração da primeira mulher e em sua inserção entre os mortais⁷⁵.

Peitó e Afrodite

Persuadir “é levar alguém a crer, a pensar, a querer, a fazer algo por uma adesão completa, tanto sentimental quanto intelectual”, afirma Pirenne-Delforge, em “Le culte de la persuasion” (1991, p. 396). A persuasão, enquanto ação, era percebida pelos gregos como uma técnica, continua a helenista; além disso, a “*Persuasão*” era cultuada

⁷⁴ A mesma caracterização da criação de Pandora se encontra na *Teogonia* (vv. 570, 585, 591-3, 600-2, 612). Para o episódio em ambos os poemas hesiódicos, ver os comentários de West (1982b, pp. 155-6; 1988a, pp. 305-8), A. S. Brown (1997, pp. 26-47) e Pirenne-Delforge (2001, pp. 83-99).

⁷⁵ Sublinham isso Barron (1984, pp. 15-6), Bernardini (1990, pp. 73-4) e Cavallini (1997, pp. 145-6).

como deidade, Peitó (Πειθώ). E ambas a técnica e a divindade – “um *continuum* dentro do qual o divino e o secular, o erótico e o não-erótico se juntam”⁷⁶ –, percebidas pelos gregos como sedutoras, tinham por principais esferas a política, a judiciária e a erótica, podendo ser positivas ao trazerem harmonia e satisfação, ou negativas ao se valerem do engano, como bem sublinha Marcel Detienne, em *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (1995, pp. 110-1). A dimensão divina da Persuasão e sua atuação positiva na esfera erótica: eis o que mais de perto interessa considerar para o estudo do Fr. 288 Dav. de Íbico, em que a deusa *aganoblépharos* (“*de meigos olhos*”, v. 3) se junta às Cárites e a Cípris na criação do desejável menino Eurialo.

Harvey A. Shapiro, em *Personifications in Greek art* (1993, p. 186), afirma: “As principais associações de Peitó, desde suas primeiras aparições na poesia grega, são com o nascimento, o sexo, o casamento e, acima de tudo, com Afrodite”. O relacionamento dessas duas deusas é retratado com certa variação: às vezes, Afrodite é sua mãe; outras, elas são companheiras “sem uma indicação específica de laços familiares”, recorda o helenista. Vejamos, pois, algumas dessas aparições na poesia.

Lembra Pirenne-Delforge (1991, pp. 397-8) que Peitó primeiramente aparece na *Teogonia* (v. 349): entre as filhas da união de Tétis e Oceano, ela é uma das Oceanidas, cujos nomes não são todos nem aquáticos, nem claros para nós. A inserção de Peitó nesse grupo não se conecta à água, mas ao papel correntemente desempenhado por ninfas marinhas como protetoras dos jovens inclusive em Hesíodo⁷⁷. N’*Os trabalhos e os dias* (v. 73), ela surge junto às Cárites e às Horas para adornar a bela Pandora⁷⁸, a mulher-mal original; aqui, ela se liga ao erotismo, diferentemente de sua aparição anterior no poema cosmogônico e posterior no Fr. 64 Dav. de Alcman, em cujos únicos dois versos, de tom filosófico-político, ressalta Pirenne-Delforge (p. 399), a “Fortuna” (*Túkhē*, Τύχη) é “irmã da Eunomia e de Peitó, e filha da Presciência”⁷⁹.

Diverge dessas genealogias a de Safo, que dava Peitó por “filha de Afrodite” (θυγατέρα (τῆς) Ἀφροδίτης), segundo um comentário antigo (Fr. 90 (col. ii) Voigt) praticamente ilegível e preservado no *POx* 2293 (século II d.C.)⁸⁰. Muito tempo depois,

⁷⁶ Buxton (1982, p. 31). Para mais sobre a dimensão não-erótica de Peitó, ver Breitenberger (2007, pp. 117-20).

⁷⁷ Ver West (1988a, p. 260).

⁷⁸ Ver West (1982b, p. 162).

⁷⁹ Εὐνομίας ἄδελφά/ καὶ Προμαθίας θυγάτηρ. Tradução minha. A fonte do fragmento é Plutarco, *Sobre a fortuna dos romanos* (318a). Para mais sobre a dimensão política da associação Afrodite-Peitó nos cultos, ver Buxton (1982, pp. 31-2 e 41) e Pirenne-Delforge (1991, pp. 399-411; 1994, pp. 26-40 e 456-7).

⁸⁰ Ver tradução e estudo em Ragusa (2005, pp. 194-5); a informação genealógica dada no comentário é repetida num escólio ao v. 73 d’*Os trabalhos e os dias*.

Ésquilo, na tragédia *As suplicantes* (vv. 1034-42), reitera essa mesma ligação genealógica entre as deusas tão marcada na literatura, na iconografia e nos cultos. Nos cultos gregos, sobretudo do início do século V a.C. em diante, também andavam associadas Peitó e Afrodite; em alguns deles, Peitó pode às vezes ser entendida como epíteto de Afrodite, e não deidade independente⁸¹.

Um dos mais conhecidos exemplos de um culto conjunto das duas deusas é o intrigante templo de Peitó e Afrodite *Pándēmos* (Πάνδημος) – epíteto ambíguo que significa “a Comum, a de todos” ou “Protetora da comunidade” – em Atenas, descrito por Pausânias (Atenas e Ática – I, XXII, 3) e datado, pelas evidências arqueológicas, do final do século VI a.C.. Digo intrigante porque, como já indica o epíteto, não é seguramente definida a dimensão desse culto, se erótica, voltada às cortesãs e prostitutas que devem estar disponíveis aos jovens, ou, como parece mais provável, política, voltada à vida cívica da comunidade e à concórdia nos assuntos políticos e jurídicos⁸².

Alfred C. Schlesinger, em “Associated divinities in Greek temples” (1931, p. 161), recorda um exemplo inequívoco do ponto de vista da dimensão erótica de um culto a Afrodite que inclui Peitó. Trata-se do templo de Afrodite na ágora de Mégara, no qual, segundo Pausânias (I, XLIII, 6)⁸³, havia, junto à deusa, o seguinte grupo de imagens: Peitó, Éros, Parégoros, Pótos e Hímeros. Os dois primeiros têm significativa dimensão cultural, anota Pirenne-Delforge (1994, p. 456)⁸⁴, e todos dizem respeito às prerrogativas da deusa, pois seus nomes significam, respectivamente, a persuasão, a paixão erótica, o alívio/encorajamento, e – os dois últimos – o desejo⁸⁵. Nesse templo,

⁸¹ Ver Farnell (1896, pp. 664-5), Brelich (1969, pp. 377-82), Buxton (1982, p. 32), Pirenne-Delforge (1991, p. 412-3; 1994, pp. 125 e 457), Shapiro (1993, pp. 186-8). Todos lembram o único culto exclusivo de Peitó na Grécia continental, em Sicione, que tinha marcadas conotações políticas, diz Pirenne-Delforge (1991, pp. 407-10).

⁸² Acerca desse culto e de sua ambígua posição, ver Buxton (1982, pp. 33-6) e Pirenne-Delforge (1988, pp. 142-57; 1991, pp. 399-403; 1994, pp. 26-34), que se inclinam mais favoravelmente à dimensão política que é defendida por Breitenberger (2007, pp. 5, 21, 30-42 e 118-20). A dúvida quanto à compreensão do epíteto de Afrodite, *Pándēmos*, e, por conseqüência, do culto à deusa é apoiada pelo estranhamento ante a sua participação na esfera cívica, praticamente se não de todo ausente da poesia, mas bem atestada nos cultos gregos – e não apenas em Atenas –, como mostram Sokolowski (1964, pp. 1-8) e Breitenberger.

⁸³ Texto grego das citações desse livro: Jones (2004). Traduções minhas.

⁸⁴ Shapiro (1993, p. 12) coloca Peitó entre as “deidades personificadas [que] alcançaram ambas a permanência e a individualidade”; similar é o caso de Éros, uma “sólida” personificação, “inteiramente caracterizada” e “com mais associações mitológicas do que outras” divindades personificadas. Já Parégoros, Pótos e Hímeros são antes personificações do que deidades. Nota Breitenberger (2007, p. 68) que Éros, Pótos e Hímeros são “belos jovens” na iconografia grega sobretudo do período clássico.

⁸⁵ Para um estudo dos termos *érōs*, a “paixão”, e *póthos* (πóθος) e *himeros* (ἡμερος), o “desejo”, difíceis de distinguir, ver Chantraine e ainda Luca (1981, pp. 182-7) – que se fixa sobretudo em Homero –, Weiss (1998, pp. 31-61), que parte justamente do testemunho de Pausânias sobre esse culto de Afrodite, e ainda Fasce (1977, pp. 9-13), que focaliza o primeiro termo, e Breitenberger (2007, pp. 144-50), que se concentra neste e no terceiro.

conta o viajante, havia estátuas de Éros, Pótos e Hímeros feitas por Escopas, o famoso escultor do século IV a.C.; de Afrodite, havia uma “*estátua em marfim*” (ἄγαλμα δὲ ἐλέφαντος), portadora do epíteto cultural *Prāksis* (Πρᾶξις) que na forma do substantivo significa “ação, realização”; de Peitó e Parégoros também havia estátuas, mas estas de Praxíteles, contemporâneo de Escopas. Pirenne-Delforge (p. 90) observa ser “difícil dizer se a introdução” das deidades que circundam Afrodite antecede ou não à “realização de suas estátuas pelos mestres escultores”, mas isto é certo: a imagem de Afrodite é anterior ao século IV a.C., pois é o objeto “*mais velho no templo*” (ἀρχαιότατον ἐν τῷ ναῷ) que evoca, pode-se concluir junto à helenista, “as empreitadas amorosas”. Isso se revela pelo cortejo de Afrodite que, enquanto *Prākis* (“*Ativa*”), deve ser invocada como propiciadora do sucesso de tais empresas, da concretização delas com a união sexual, anota Pirenne-Delforge⁸⁶.

Na iconografia, recorda Shapiro (1993, p. 189), Peitó é também representada junto a Afrodite, por exemplo, nas célebres cenas do “*juízo de Páris*”⁸⁷ e do nascimento de Afrodite, esta “*esculpida [na] base de ouro esculpida*” (p. 199) do trono de Zeus feito por Fídias (século V a.C.), no templo do deus em Olímpia, descrito em Pausânias (V, XI, 8). Nessa imagem, Éros recebe Afrodite no momento de sua saída do mar e Peitó coloca sobre a cabeça da deusa uma guirlanda, coroando-a.

Como bem ressalta o estudioso (p. 202), Peitó está pintada numa série de outras imagens de contexto erótico, pois sua “importância como o discurso persuasivo, em vez de persuasão sexual, torna-se explícita na literatura, mas não na arte do século V a.C.”, já que “o repertório do imaginário [dos artistas] não lhes oferecia a oportunidade para tão sutil caracterização (...)”. E suas “representações sexuais” do final do século indicado, completa Shapiro (p. 203), “refletem a posição tradicional de Peitó ao lado de Afrodite, mesmo em cenas sem uma narrativa mitológica”⁸⁸.

Voltemos à poesia e a Safo. Afora o referido escólio (Fr. 90 (col. ii) Voigt), Peitó aparece como deusa nos versos do Fr. 96 (v. 29) Voigt de Safo, que também nos trazem Afrodite (v. 26); ambas se inserem, portanto, numa canção de atmosfera erótica, mas em versos demasiado precários que nada nos permitem dizer de específico sobre

⁸⁶ Ver Buxton (1982, p. 32). Pirenne-Delforge (1994, pp. 90-2) anota que a idéia das relações harmoniosas suscitadas sobretudo por essa Afrodite e Peitó teria conotações políticas no culto megarense.

⁸⁷ Ver comentário no capítulo 4 (pp. 214-7).

⁸⁸ Ver também Gross (1985, p. 19) para a iconografia de Peitó.

elas⁸⁹. A noção laica da persuasão também se registra em Safo, no famoso e bem preservado Fr. 1 Voigt, o “Hino a Afrodite”, seu único poema completo. Cito os versos pertinentes, num dos quais se registra o único problema de leitura da canção; neles, Afrodite se dirige à *persona* em 1ª pessoa do singular em episódio passado, mas revivido no presente pelo uso do discurso direto para reportar as palavras da deusa⁹⁰:

| | | |
|---|----|---|
| (...)· τίνα δηῦτε πείθω .ι.ζάγην ἔς cάν φιλότατα; τίς c', ᾧ Ψάιπφ', ἰάδικησι; | 20 | (...): “ <i>Quem de novo devo persuadir (?) ao teu amor? Quem, ó Safo, te maltrata?</i> ” |
|---|----|---|

O contexto é erótico e a persuasão de que fala a deusa é sinônimo de sedução e constitui um poder que ela própria exercita, sublinha Richard G. A. Buxton, em *Persuasion in Greek tragedy* (1982, p. 38). Somado esse passo à ocorrência d’*Os trabalhos e os dias* e também à genealogia sáfica-esquiliana de Peitó, monta-se um quadro em que cada vez a deusa e a ação se identificam a Afrodite e à sedução amorosa, anota Pirenne-Delforge (1991, p. 398).

Retomando Íbico, pensemos na presença de Peitó no Fr. 288 Dav.. Eis o que afirma Bonnafé, em *Poésie, nature et sacré – II* (1987, p. 110):

“A presença de Péithô, Sedução ou Persuasão, põe em evidência a ambigüidade do tema [da imagem vegetal a evocar a beleza de Euríalo]: provocado pela sedução de Euríalo, ele é utilizado pelo poeta para persuadi-lo e seduzi-lo. Esboçar em torno do ser amado ou admirado as paisagens de Cípris é evocá-lo no domínio em que a deusa é toda poderosa e levá-lo a satisfazer o desejo que ele inspira”.

Há no fragmento de Íbico uma falsa serenidade, pois a inquietação e os tons escuros da imagem de Euríalo vão sendo discretamente pontuados nos quatro versos da canção pelo epíteto das Cárites, a alusão à criação de Pandora n’*Os trabalhos e os dias* e a própria presença de Afrodite – sempre sombria, conforme nos mostram todos os fragmentos do poeta que a trazem – associada a Peitó que, no âmbito erótico, pode ser perigosa e negativa. Cavallini (1997, pp. 144-5) observa:

“Porque, então, Cípris tem um papel primário no procedimento que faz de Euríalo uma criatura de charme irresistível, pode-se legitimamente supor que o poeta enxerga no menino uma fonte de terríveis ἔρωτικὰ παθήματα [*erōtikà pathēmata*, ‘dores de amores’], especialmente se se considera que a própria Pandora de Hesíodo (que Íbico intencionalmente recorda) era ‘pena para os mortais’ (v. 82) e ‘mal para os mortais’ (v. 88)”.

⁸⁹ Ver estudo e tradução do fragmento, em que trato desse problema: Ragusa (2005, pp. 236-47 e 432-5). Para mais sobre Peitó em Safo, ver Breitenberger (2007, pp. 123-7).

⁹⁰ O fragmento está citado no tratado *Sobre o arranjo das palavras* (XXIII), de Dionísio de Halicarnasso (século I a.C.). Para a tradução e estudo, com ênfase na imagem de Afrodite: Ragusa (2005, pp. 261-337 e 424-6). Outras traduções: Torrano (1984, p. 93), Fontes (2003, pp. 375-7), Lourenço (2006, p. 35).

As Cárites, Peitó e Cípris são nutrizes do belo Euríalo; na perspectiva da *persona* da canção, elas, são nutrizes da paixão e, conseqüentemente, do desassossego.

3. O belo menino Euríalo e suas divinas nutrizes

As Cárites e Peitó

Já foi notado que as Cárites, nos cultos gregos, estão muito associadas à juventude; essas deidades, que favorecem o crescimento das plantas, zelam, similarmente, pelo crescimento de meninos e meninas. Quanto a Peitó, somente em seu único santuário exclusivo na Grécia, na acrópole de Sicione, descrito em Pausânias (Corinto – II, VII, 7-8), seu culto parece ter se voltado especialmente às crianças e aos jovens, bem como a ritos de iniciação⁹¹. Para Pirenne-Delforge (1991, p. 409), a deusa aqui “simboliza os valores típicos da cidade”, pois privilegia a persuasão e o uso da palavra à força bruta. E, prossegue ela, “se lembrarmos as numerosas atribuições cultuais de Peitó que misturam profundamente a vida em sociedade às relações amorosas, podemos pensar que é igualmente a divindade que patrocina a harmonia conjugal, fora de toda a violência”, que as crianças e jovens cultuavam em Sicione.

Na poesia, as Cárites e Peitó auxiliam a criação de Pandora n’*Os trabalhos e os dias* (vv. 73-5), agindo, como os demais deuses envolvidos no evento, incluindo Afrodite, como nutrizes, em termos metafóricos, da primeira mulher. Peitó pertence, ainda, na genealogia da *Teogonia*, à “sagrada geração de filhas” (θυγατέρων ἱερὸν γένος, v. 346) de Tétis e Oceano, “que pela terra **adolecem** homens” (αἱ κατὰ γαῖαν/ ἄνδρα **κουρίζουσι**, vv. 346-7); logo, é *kourotróphos* (κουροτρόφος), “nutriz de meninos”.

Assim, em sentido conotativo ou não, as Cárites e Peitó têm, por vezes, atuação de nutrizes, tal qual em Íbico, junto às quais está Afrodite. Vale, então, perguntar: essa deusa é alguma vez vista como nutriz fora do Fr. 288 Dav.? Davies (1986b, p. 404), acredita que sim, pois afirma que a escolha de uma forma verbal de *tréphō* no verso 4 (*thrépsan*) que abarca Peitó e Afrodite como sujeitos aludiria, justamente, à imagem de *kourotróphos* dessa segunda deusa. Similarmente, Brillante (1998b, p. 14) e Cavallini, em *Il fiore del desiderio* (2000a, p. 107), crêem inteiramente provável tal alusão.

⁹¹ Ver Brelich (1969, pp. 378-87) e Pirenne-Delforge (1991, pp. 408-10).

Afrodite kourotrophos

Há, afinal, uma Afrodite *kourotrophos* nos cultos, nas imagens e nos versos gregos? Na religião e na iconografia – área em que o epíteto denomina “uma figura, sobretudo feminina, que carrega um infante nos braços ou sobre os joelhos”⁹² –, essa imagem da deusa não é constante, nem firmemente atestada, nem tampouco portadora do epíteto; o mesmo se pode dizer da literatura, em que, todavia, a deusa é chamada seguramente de *kourotrophos* em uma única e tardia ocorrência.

Segundo Walter Burkert, em *Religião grega na época clássica e arcaica* (1993, p. 359), muitos epítetos divinos, no âmbito cultual, “são formados espontaneamente para designar o domínio em que se espera uma intervenção divina”; às vezes, prossegue ele (p. 360), “aparece um único ‘cognome’ deste tipo sem que com ele seja designado nem pensado um deus determinado”. Exemplo disso é o epíteto *kourotrophos*, que não é exclusivamente atribuído a nenhuma deidade, mas a várias – Deméter⁹³, Perséfone, Ártemis Ilítia, Hera, as Ninfas e deuses-rios, e Géia (a Terra)⁹⁴ –, e remonta a um uso antigo que define um poder divino freqüentemente honrado nos cultos gregos, como demonstram as numerosas inscrições sagradas que o trazem, ressalta Burkert (p. 360, n. 682). Tal epíteto pode ocorrer, como é constante nessas evidências, isoladamente, denominando uma deusa que não se identifica às deidades olímpicas⁹⁵; é este o caso da *Kourotrophos* cultuada em Atenas no período clássico, pois sua dimensão é tão somente religiosa e ela jamais se integrou ao panteão grego, conclui o helenista (p. 467)⁹⁶. Note-se ainda que, enquanto epíteto cultual, *kourotrophos* nomeia também protetoras e inspiradoras do crescimento intelectual de infantes e jovens, como Atena, ressalta Theodora H. Price, em *Kourotrophos* (1978, pp. 2 e 8).

⁹² Pirenne-Delforge (2004, p. 172). Nos cultos, deuses – Hermes, Dioniso e Apolo, por exemplo – também podem receber o epíteto nos cultos gregos, anota Price (1978, p. 70).

⁹³ Para Deméter, ver Richardson (1974, p. 27), Friedrich (1978, pp. 156-62) e Price (1978, pp. 204-5), que a chama “a mãe *par excellence* da religião grega”.

⁹⁴ Lembra Price (1978, p. 8) que a primeira ocorrência literária do epíteto dá-se na *Odisséia* (IX, 27), atribuído a Ítaca, a terra de Odiseu. Isso nos remete à associação de *kourotrophos* a Géia, amplamente assim cultuada na Grécia do período clássico em diante. Depois, outra divindade ctônica como Géia, Hécate, recebe o epíteto na *Teogonia* (v. 450) hesiódica.

⁹⁵ Ver Price (1978, p. 3), que observa que o referente era omitido “ou porque está implicado pelo contexto, ou porque se espera que todos saibam que é a *Kourotrophos* local (...), ou porque está indicado no templo em tais inscrições são erigidas”.

⁹⁶ Para o templo da *Kourotrophos* ateniense, descrito em Pausânias (I, XXII, 3), ver Farnell (1907, pp. 17-8) e principalmente Pirenne-Delforge (2004, pp. 175-85). Similar ao culto ateniense da *Kourotrophos* seria um outro, celebrado em Elêusis, anota Price (1978, p. 117).

Concentremos a atenção na Afrodite *kourotrophos*. De acordo com Price (pp. 2-3), figuras do início do período arcaico representando uma mulher com uma criança no colo ou sendo amamentada foram encontradas em templos de Afrodite localizados em Chipre, a ilha predileta da deusa, e Náucratis, cidade grega fundada no Egito (pp. 32 e 91). Dada a importância de Chipre para Afrodite, tratemos desse ponto geográfico.

Muitas estatuetas espalhadas pela ilha trazem imagens de figuras femininas *kourotrophoi*, humanas ou divinas, as quais se justificam plenamente no cenário religioso cíprio que tem como característica marcante e princípio fundador o tema da fecundidade, vastamente representado na iconografia da ilha desde o período do Bronze antigo (c. 2300-1850 a.C.)⁹⁷. Conforme o estudo de Jacqueline Karageorghis, *La Grande Déesse de Chypre* (1977, pp. 52-3), na estatuária do final desse período é freqüente a imagem da mulher “com longas vestes, colar e penteado achatado sobre a testa”, “seios bem marcados” e muitas vezes portando um infante. No período seguinte (c. 1850-1600 a.C.), observa a estudiosa, em que se intensificaram os contatos de Chipre com culturas estrangeiras pelo aquecimento do comércio, o caráter sexual das figuras femininas se acentuou cada vez mais, em termos de volume das formas, riqueza de adornos e nudez, mas continuamos a ver estatuetas de mulheres vestidas carregando bebês. Por fim, entre c. 1600-1050 a.C., quando comerciantes micênicos e colonos se instalaram na ilha, surgiram “novas figuras de fecundidade”, diz Karageorghis, de orelhas “perfuradas, seios nus e bebês nos braços”.

O tema iconográfico da mulher com um infante é, pois, recorrente no universo cultural cíprio e, para Price (1978, p. 91), indicativo do bem estabelecido culto da *Kourotrophos* “em vários de seus aspectos, mas principalmente como uma dimensão da poderosa deusa da ilha, Afrodite (...)”. Em Citroi, as escavações no santuário de Afrodite Páfia – epíteto que remete à cípria cidade de Pafos, a mais importante nos cultos à deusa – revelaram numerosas estatuetas de *kourotrophoi*, a maioria arcaica e algumas dos séculos V-IV a.C., o que significa, na compreensão de Price (p. 92), que o aspecto de *Kourotrophos* era aqui enfatizado. No templo de Afrodite em Âmatos, afirma Pirenne-Delforge (1994, p. 353), os numerosos fragmentos de representações iconográficas de *kourotrophoi* encontrados “atestam a proteção da deusa sobre o nascimento e o crescimento de crianças”. Em Idálion – onde havia três santuários a Afrodite, sítio arqueológico “sujeitado a muito saque e exploração” descuidada, afirma

⁹⁷ Ver Karageorghis (1977, pp. 4-45).

Annie Caubet declara, em “The terracotta workshops of Idalion during the Cypro-archaic period” (1992, p. 132) –, “cenhas de parto e de *kourotrophoi* sentadas parecem ser as favoritas dos escultores de terracota”, especialmente entre os achados de um templo de Afrodite fora dos muros da cidade, no qual ela seria cultuada como *Kourotrophos* (p. 139). Por fim, do templo de Afrodite em Golgoi, anota Price (1978, p. 95), vieram doze imagens de *kourotrophoi* datadas dos séculos VI-IV a.C.; uma delas, do século IV a.C., é a de Afrodite amamentando Éros⁹⁸.

Na Ática, informa Price (p. 101), templos e oferendas à *Kourotrophos* frequentemente identificadas a Géia são atestados desde o século VI a.C., mas não há evidência de um culto oficial em sua honra (p. 110). A despeito disso, era muito popular em Atenas o culto à *Kourotrophos*, afirma a estudiosa (p. 111), que acontecia num *sēkós* (“local sagrado”, σηκός) de difícil acesso e localização incerta, no flanco sudoeste ou norte da acrópole. Para Pirenne-Delforge (pp. 57-8, n. 235, e p. 419), esse *sēkós* seria compartilhado por Afrodite, dada a proximidade geográfica do santuário conjunto dessa deusa e de Éros⁹⁹. Mas a *Kourotrophos*, sublinha a pesquisadora, em “Qui est la *Kourotrophos* athénienne?” (2004, p. 177), para a qual há, na esfera cultural-religiosa ático-ateniense, várias candidatas às quais poderia ser identificada – Géia, Deméter, Atena, Afrodite e as Ninfas –, “é uma entidade independente, manifestadamente essencial tanto nas devoções da cidade, quanto nas do campo”, conforme indicam as evidências epigráficas do período clássico.

Quanto a uma Afrodite *kourotrophos*, o cenário na Ática é bem incerto. Segundo Price (1978, p. 127), na iconografia local a deusa aparece “oferecendo seu seio a um Éros alado”. E num dos célebres frisos do Partenão, em Atenas, concebidos por Fídias (século V a.C.), podemos ter uma Afrodite reclinada num divã em similar situação com relação a Éros, observa Price (pp. 63 e 130), ou seja, uma deusa nutriz de infantes – *kourotrophos* de seu próprio filho, mais especificamente¹⁰⁰.

Em outras partes do mundo grego, colhemos informações insuficientes para chegarmos a um quadro claro relativo a uma Afrodite *kourotrophos*. Pirenne-Delforge (1996, pp. 213-4) ressalta ser possível que, na ilha egéia de Cós, o culto associado das Cárites e de Afrodite – voltado aos efebos – nelas enfatizasse as qualidades de

⁹⁸ Também dos templos de Afrodite em Cítion, Âmatos, Tâmassos e Palaipafos vieram figuras de *kourotrophoi*, anota Price (1978, pp. 93-4 e 96-9), mas não é impossível tirar conclusões das evidências disponíveis. Para Âmatos, ver ainda Aupert (1981, p. 383).

⁹⁹ Ver ainda as pp. 60-2 do mesmo estudo e Lonis (1979, p. 226, n. 166), que se pergunta se a *Kourotrophos* ateniense não é Afrodite.

¹⁰⁰ Para estudo da imagem, Mark (1984, pp. 295-302); para Afrodite *kourotrophos*, Machaira (1993, pp. 129-34).

kourtróphoi, como parece indicar uma inscrição de c. 200 a.C. achada em Halasarna. Na ilha de Páros, no mar Egeu, Price (1978, p. 149) destaca o santuário de Ilítia, deidade ligada à fecundidade, no qual havia um local sacro dedicado a Zeus, um altar a Afrodite e “várias dedicatórias inscritas” voltadas ao bem-estar dos infantes, mas nada pode ser dito de seguro e específico quanto a uma Afrodite *kourotróphos*. Na Crinéia, no sul da Rússia, foi encontrada uma gema do século V a.C. com uma Afrodite sentada a oferecer o seio a Éros de pé, diante dela, lembra Price (p. 162), mas é impossível dizer se ela foi feita na região, se é uma importação e em que cenário cultural ela se insere. Finalmente, relata Price (p. 174), na Magna Grécia, principalmente na Apúlia, “Afrodite é retratada como *Kourotróphos* em alguns vasos do século IV a.C. e em algumas terracotas de Taras”, cidade dessa região ao sul da Itália.

O que isso tudo nos permite concluir? Como bem enfatiza Price (p. 189) e como indicam as linhas traçadas aqui, Afrodite guarda, indubitavelmente, aspectos de *kourotróphos* tanto na iconografia, quanto nos cultos – sobretudo em Chipre¹⁰¹ –, mas jamais recebe esse epíteto. E na literatura grega antiga?

O primeiro caso possível, mas incerto, em que teríamos a atribuição do epíteto a Afrodite nos vem da primeira metade do século VII a.C., num fragmento iâmbico bastante precário de Arquíloco, o 112 W¹, que cito abaixo (vv. 2-12)¹⁰²:

| | |
|------------------------------------|---|
| Ἰηρας· ἔλπομαι γάρ, ἔλπομαι | ...] <i>pois espero, espero,</i> |
| ἀνὸ λβ[ο]ίης ἀμφαῦτήσσει στρατός | ...] <i>com i]nfeliz[e]s (?) ao seu redor ressoará o exército</i> |
| 1. ἀγγες κῆι τον ἀρκαδοσσονον | ...] <i>coito (?) asno de Arcas/ de um arcádio (?)</i> |
| 1. α· πολλὰ δ' ἔλπονται νέοι 5 | ...] <i>muito esperam os jovens</i> |
| 1. α· διὰ πόλιν Κουροτρόφος | ...] <i>pela cidade, a Kourotróphos</i> |
| 1. τατα[]εθ'..... αεισεται | ... |
| 1. ...ν ... αν ἀγκάσει | ...] <i>abraçará</i> |
| 1. τοιγει. []... τονοχλο· βητεται | ... |
| 1. ν· τέωι προσέρχεται []εθε 10 | ...] <i>Ja quem se dirige (?)</i> |
| 1. ως Ἄφροδίτη <δη> φίλος | ...] <i>caro a Afrodite</i> |
| 1. χων ἄτ' ὄλβιος | ...] <i>como feliz</i> |

Não se pode afirmar – pelo texto de sentido praticamente irre recuperável e edição altamente problemática indicada pelos variados sinais marcados verso a verso e pelas lacunas – que *Kourotróphos* no verso 6, uma deusa independente ou epíteto de muitas das conhecidas deidades olímpicas, se refira a Afrodite no verso 11 do fragmento¹⁰³.

¹⁰¹ Ver Pirenne-Delforge (1994, pp. 368-9), que destaca o aspecto de *kourotróphos* nos cultos à deusa na ilha como “mais claramente afirmados do que no continente” grego.

¹⁰² O fragmento resulta da junção de dois fragmentos papiráceos: um do rolo POx 2313, dos séculos I ou II d.C., e outro do rolo POx 2314 (col. i), do século III d.C.. Tradução: Corrêa (1998, p. 324).

¹⁰³ Para uma síntese das leituras do fragmento, ver Corrêa (1998, pp. 324-8).

Num salto de séculos¹⁰⁴, num epigrama de dois versos de Nicodemo de Heracléia (século IV a.C.?), compilado na *Antologia palatina* (VI, 318), temos a única e segura ocorrência do epíteto para a deusa; cito-o¹⁰⁵:

Κύπριδι κουροτρόφῳ δάμαλιν ῥέξαντες ἔφηβοι ἄ
χαίροντες νύμφας ἐκ θαλάμων ἄγομεν. À *Cípris kourotrophos*, um vitelo tendo sacrificado, nós,
efebos alegres, trazemos as noivas dos quartos nupciais.

“*Cípris kourotrophos*”: eis uma clara ocorrência dessa associação em contexto nupcial – que é propiciado por Afrodite – e ligado aos jovens, moços e moças. A essa deusa, diz o dístico, os efebos sacrificam, à “nutriz da juventude” prestes a encerrar-se com o casamento e a passagem à vida adulta.

Não temos, portanto, mais do que duas ocorrências muito distanciadas no tempo-espaço grego, uma delas bastante incerta, de atribuição do epíteto *kourotrophos* a Afrodite. Mas assim como nos cultos e nas imagens iconográficas, vemos a deusa retratada como nutriz de infantes, e não apenas de Éros, se considerarmos ao menos o exemplo que nos traz a canção de Íbico dirigida ao menino Euríalo. Voltemos a ela.

De volta à nutrição de Euríalo e às deusas nutrizes de Íbico

Price (1978, p. 201), ao discorrer sobre os poderes da *kourotrophos*, menciona como um deles o de “transformar mortais em heróis e dar-lhes qualidades especiais com sua divina nutrição”. No caso de Euríalo, não se trata, decerto, de transformá-lo em herói. Antes, o que a *persona* faz no Fr. 288 Dav. é explicar a beleza algo sobre-humana do menino, a qual domina o olhar do amador e acende seu desejo. Tal explicação se processa de modo diretamente dirigido a Euríalo, invocada no início dos versos.

Para Cecil M. Bowra, em *Greek lyric poetry* (1961, p. 258), Íbico se dirige a Euríalo “quase como um poeta mais arcaico se dirigiria a um deus (...)”, de tal sorte que o menino desejado é, no fragmento, “menos uma criatura da terra” do que um ser divino. De fato, criado por Afrodite, Peitó, pelas Cárites e talvez as Horas, Euríalo, como diz Brillante (1998b, p. 14), “foi objeto da máxima atenção e obteve o resultado mais alto”. Sua figura, pode-se completar, parece plasmada sobre a de Éros-menino amante das flores e belíssimo, a quem Afrodite, nas tradições mítico-poéticas que a retratam como sua mãe, amamenta, qual *kourotrophos*. Isso quer dizer que o poder que

¹⁰⁴ Posteriormente a Arquíloco, o *Hino homérico V, a Afrodite* (vv. 256-80), traz a deusa a gerar e parir Enéias, mas ela não cria seu filho e, sim, as Ninfas, às quais encarrega de realizar tal tarefa. Para o papel de *kourotrophoi* das Ninfas, ver também Richardson (1974, p. 18) e Price (1978, pp. 1 e 194).

¹⁰⁵ Texto grego: Paton (1999). Tradução minha.

a beleza de Euríalo tem de suscitar a paixão e o inevitável sofrimento sobre quem a contempla é infalível. De Éros e de Afrodite, não há quem escape; nem de Euríalo.

4. *O fragmento e sua performance*

O Fr. 288 Dav., diz Brillante (p. 13), “celebra a beleza de Euríalo, um jovem na primeira adolescência que havia despertado o interesse amoroso do poeta”, e entra, portanto, “na série de canções eróticas que a tradição antiga, unânime, considerava como própria da poesia de Íbico”. Essa citação motiva três considerações que devem encerrar o estudo do fragmento neste capítulo: como se dá a relação da *persona* dos versos com Euríalo e qual sua identidade; que tipo de canção erótica é o Fr. 288 Dav.; como seria a *performance* desse texto.

O paidikón, Euríalo e a persona poética

Mais do que uma canção erótica, o Fr. 288 Dav. de Íbico é considerado desde Ateneu até os estudiosos de nossos tempos um *paidikón*, ou seja, um gênero de canção de amor a um menino feita por um homem adulto – seja ele o próprio poeta e/ou a *persona* de seus versos¹⁰⁶. Como anota Carmine Catenacci, em “L’eros impossibile e ruoli omoerotici” (2000, p. 59), o *paidikón* é “o canto erótico que o poeta dirige a um belo jovem”, canto este no qual “são representados com freqüência elementos dramáticos de contraste e de elogio indireto” decorrentes, muitas vezes, da “impossibilidade material de ligação entre o poeta e o menino”, seja pela idade avançada daquele – o amador – ou deste – o amado. E, segundo Cavallini (1993, p. 51), “o elogio do aspecto físico de um jovem constitui um traço particular” desse tipo de encômio “de destinação talvez mais privada” do que um encômio de caráter oficial, como a “Ode a Polícrates”. No *paidikón* há usualmente, ainda, a “prevalência do motivo erótico”, que vemos no Fr. 288 Dav., e “a escolha oportuna de um mito ligado ao amor pederástico ou, de qualquer modo, denso de alusões ao poder de Afrodite e Éros”, diz a

¹⁰⁶ Além de todos os estudiosos do fragmento referidos nestas páginas até aqui, também o vêem como um *paidikón* Dover (1994, p. 268, 1ª ed. orig. 1978), Fowler (1984, p. 140), Bernardini (1990, pp. 70-1), Cavallini (1994, p. 45, n. 39; 1997, p. 144) e MacLachlan (1997, p. 196).

helenista (p. 65), algo que não ocorre no fragmento, mas talvez apenas por sua brevidade material¹⁰⁷.

Note-se que, embora Éros seja o deus do amor homossexual masculino, a inserção de Afrodite num *paidikón* não deve ser estranhada, pois, “a despeito de sua feminilidade, ela não é hostil ao desejo homossexual, e a relação sexual homossexual é denotada pelo mesmo termo, *aphrodisia*, usado para a heterossexual”, declara Kenneth J. Dover, em “Classical Greek attitudes to sexual behaviour” (1973, p. 66)¹⁰⁸.

Olhando, pois, para esse *paidikón*, John P. Barron, em “Ibycus” (1984, pp. 15-6), afirma sobre suas semelhanças com os versos 73-5 d’*Os trabalhos e os dias*:

“Os ecos são muito verdadeiros e muito numerosos para serem meramente fruto de coincidência. Eles estão, ademais, tão compacta e proximamente organizados que **sugerem que o contexto original** [a criação de Pandora e sua preparação para ser enviada aos homens] **pode ter sido importante para Íbico.** (...) **A admiração de Íbico por Euríalo, sem dúvida um obsequioso favorito de Polícrates, não deixa de ter um traço de amargor.** (...) Afrodite ajudou a realizar o milagre da beleza no menino. **Para Íbico, Afrodite (...) jamais era uma graça pura.** Em três outras ocasiões [Frs. S 151, já visto, e 286, 287, que ainda veremos], ele a menciona sempre como uma **destruidora, que arma enganoso.** (...) **Se Cípris teve participação na amabilidade de Euríalo, podemos estar certos de que Íbico vê o menino como um tormento, como agridoce. Isso se afina, precisamente, com a implicação a ser deduzida dos ecos de Hesíodo, pois o objeto de todo o trabalho das Graças, da Persuasão e das Horas (...) era justamente o adornar de Pandora, o Tormento Original**”. (grifos meus).

Em sua síntese, Barron destaca a visão negativa do Fr. 288 Dav., denunciada pela alusão ao poema hesiódico e à figura de Pandora e pela presença de Cípris nos versos, elementos aos quais acrescento o epíteto das Cárites no verso 1 e o aspecto ambíguo de Peitó, que tanto pode ser positiva, quanto negativa, conforme sublinhei nestas páginas. Daí o tom amargo, atormentado que colore a imagem desejável e decerto irresistível do belo Euríalo e o elogio que a *persona* lhe faz nos versos de sua canção. Como observa Bonnie MacLachlan, em “Personal poetry” (1997, p. 197), Íbico “permite que o perigo que espreita sob a beleza sirva de contraponto à canção de elogio” sustentado na beleza do amado e no desejo do amador. E afirma Dover (1973, p. 59):

“Tanto os gregos filosóficos quanto os não-filosóficos tratavam o desejo sexual como uma resposta ao estímulo da beleza visual (...) eles também tratavam *eros* como uma forte resposta à grande beleza visual, uma resposta que podia se intensificar por admiráveis ou adoráveis qualidades da pessoa desejada; mas o desejo não é, no primeiro momento, despertado por essas qualidades”.

¹⁰⁷ Ver também Cavallini (2000a, p. 70).

¹⁰⁸ Para o termo grego referido por Dover, ver seu estudo posterior (1994, pp. 94-5).

Os olhos são as portas de entrada para *érōs*: isso fica claro pelo contexto de transmissão do fragmento de Íbico em Ateneu, pela leitura e pela análise interpretativa da canção, e pela familiarização com a poesia erótica grega antiga desde a *Iliada* (XIV, 153-353) e o famoso episódio do engano de Zeus, a quem Hera seduz por produzir nele um grande impacto visual, poderoso o suficiente para fazer sucumbir o deus.

No Fr. 288 Dav. de Íbico, é apenas o olhar da *persona* e os olhos das Cárites e de Peitó que contemplamos, mas a canção é citada por Ateneu como exemplo irreprochável de elogio ao jovem amado – e irreprochável porque o poeta não se esquece de mencionar os seus olhos. Paola A. Bernardini, em “La bellezza dell’amato” (1990, p. 74), e Cavallini (1997, pp. 145-6), que concordam com a síntese de Barron reproduzida à página anterior, imaginam que a referência aos olhos de Euríalo deve ter acontecido nos versos perdidos da canção, bem como a intensificação das cores escuras na pintura do desejo e da paixão erótica, à semelhança do que vemos nos Frs. 286 e 287 Dav., dois dos mais estudados textos da obra do poeta. Com base na fonte do Fr. 288 Dav. e na leitura da obra de Íbico, Cavallini conclui que a canção de encômio a Euríalo, da qual só nos restaram quatro linhas, verossimilmente traria a “representação dos trabalhos amorosos do poeta” e “uma idealizada descrição do corpo físico do garoto”, pelo menos de seus olhos. E sustentando-se sobre a mesma base, Bernardini julga que os versos seguintes aos que restam do fragmento evidenciariam “as conseqüências negativas que sobre o poeta tinha a beleza de Euríalo”.

Essa conjectura acerca do conteúdo, bem como o tipo de canção de que o fragmento de Íbico seria exemplo – o *paidikón* – e a idéia sobre sua ocasião de *performance* – dois pontos de que ainda aqui tratarei – explicam algo que se revela nas citações aproveitadas neste passo: os helenistas falam na paixão do poeta por Euríalo, e não na *persona* poética do Fr. 288 Dav., pois identificam a voz dos versos à de Íbico. Será de fato possível tal identificação? Quem é Euríalo, afinal? E quem é o sujeito que a ele profere o elogio? Sobre Euríalo, dizem Degani e Burzacchini (1977, p. 313):

“(…) estamos – pode-se dizer com quase toda a certeza – diante de um **menino amado pelo poeta**, como permite supor não apenas o contexto geral em que o fragmento é citado em Ateneu, mas a própria topicidade do quadro (...). Fora de uma situação atual, resultaria, de fato, dificilmente compreensível a menção a Afrodite e a todo o seu cortejo; de modo que, bem observados, esses versos [Fr. 288 Dav.] não podem soar senão como **uma declaração de amor, como homenagem do poeta a um παῖς [paîs, ‘menino’] de prodigiosa e persuasiva beleza**”.

Como recorda Jan M. Bremmer, em “Pederastia grega e homossexualismo moderno” (1995, p. 12), as evidências literárias e iconográficas – estas especialmente

abundantes nos vasos atenienses da segunda metade do século VI a.C., “que circulavam nos banquetes aristocráticos”, diz ele (pp. 20-1) – “mostram que as relações homossexuais normalmente ocorriam apenas entre adultos e rapazes” e eram, completa o helenista (p. 20), “um aspecto estabelecido do caminho de um rapaz rumo à idade adulta”, e não algo de excepcional ou terrível na visão externa dessas relações – da visão interna, dos próprios envolvidos não temos sólido conhecimento¹⁰⁹. Nem tampouco, ressalta Bremmer, tais relações implicavam a rejeição “do contato heterossexual” necessário à procriação e preservação das linhagens e das comunidades, mas eram vivenciadas no mundo dos homens, nitidamente marcado no cotidiano do mundo das mulheres¹¹⁰. Era, porém, a “relação pederasta que transformava o rapaz em um verdadeiro homem” – pois se voltava ao benefício do ensinamento intelectual e social do jovem, e não apenas ao benefício do prazer sexual ao adulto –, e abria as portas para o universo da “elite social”, afirma o helenista (p. 26).

Se estamos diante de um fragmento de um *paidikón*, devemos pensar na paixão homoerótica da *persona* masculina e adulta por um menino, cada um desempenhando o papel que lhes é determinado: aquela faz a corte, para seduzir seu objeto de desejo – inclusive com encômios como é *paidikón*, voltado exatamente a tal fim; e este, diante do assédio, comporta-se com discrição, pois “poderia esperar forte desaprovação se permitisse que se pensasse que havia tomado a iniciativa ao atrair um amante”, frisa Dover (1973, p. 67). Também ao adulto não era permitido “mostrar interesse ilimitado por rapazes”, nota Bremmer (p. 23), como mostram as evidências atenienses; isso porque ser civilizado, para os gregos, significava ter controle sobre suas paixões.

Chamado “*broto*” das Cárites e “*mimo*” talvez das Horas, nutrido por Cípris e Peitó, Euríalo, o *erómenos* (ἐρώμενος, “amado”) – em geral o parceiro passivo¹¹¹ – é seguramente jovem, um menino (*paĩs*¹¹²), mas que “já atingira a altura de adulto (as

¹⁰⁹ Segundo Bremmer (1995, p. 20), em Esparta, por vezes, as autoridades coagiam os “jovens aristocratas a participar dos rituais pederastas”, o que sugere que nem todos queriam ou gostavam de tais rituais.

¹¹⁰ De acordo com Bremmer (1995, p. 24), vale lembrar que as relações heterossexuais no casamento eram distanciadas, diferentemente do contexto moderno: “Difícilmente foi por acaso que o homossexualismo moderno se desenvolveu na mesma época que a relação heterossexual no casamento adquiria um caráter muito mais íntimo” e potencialmente insuportável para alguns homens que preferiam relacionar-se com parceiros de seu sexo.

¹¹¹ Essa posição mudava, salvo raríssimas exceções, com o crescimento da barba, ao menos no cenário ateniense da segunda metade do século VI a.C., observa Bremmer (1995, p. 21), que ainda ressalta este dado: ao jovem era vetado o prazer sexual da relação; deste, só o adulto deveria desfrutar. Esse caráter unilateral do “intercurso pederasta”, diz ele (p. 22), “se coaduna com sua provável origem nos ritos de iniciação, que também visavam ensinar aos mais jovens o respeito pelos mais velhos”.

¹¹² Esse termo, lembra Dover (1994, p. 34), “significa ‘criança’, ‘menina’, ‘filho’, ‘filha’, e ‘escravo’”. Por isso, para o contexto de relações homossexuais, o helenista prefere usar o termo grego que identifica o papel do *paĩs* nessa relação, *erómenos*, “o participio passivo do verbo *erān* [ἐρᾶν], ‘amar’ ou ‘apaixonar-se por’”.

pinturas de vasos não deixam nenhuma margem de dúvida a este respeito)”, afirma Dover, em *A homossexualidade na Grécia antiga* (1994, p. 34). E a *persona* que o elogia, seu “amador” – o *erastés* (ἐραστής)¹¹³, normalmente o parceiro ativo, como implica a própria morfologia da palavra derivada do verbo *erān* (ἐρᾶν, “amar, apaixonar-se”) – deve ser decerto mais velho.

Essa dedução sobre o modo como estaria estabelecida a relação entre Euríalo, o *erómenos*, e a *persona* poética, o *erastés*, não encontra, infelizmente, qualquer suporte textual no breve fragmento de Íbico; ela se apóia, sim, em dados coletados a partir do contexto de sua fonte de transmissão, do cenário homoerótico do mundo grego e de uma determinada visão sobre o poeta como amante de meninos nos testemunhos antigos e também sobre a corte luxuosa do tirano de Samos, Polícrates, em que se hospedou Íbico e na qual decerto produziu canções a ele encomendadas por seu anfitrião¹¹⁴. Daí a identificação da voz do Fr. 288 Dav. à de Íbico que compartilharia com o tirano o desejo pelos meninos decerto presentes nos simpósios palacianos, como era usual nos simpósios, já que neles a “graça da juventude é um ornamento essencial”¹¹⁵, conforme o testemunho de evidências literárias e arqueológicas.

Assim, no excerto de seu artigo reproduzido anteriormente, Barron (1984, p. 15) vê em Euríalo “sem dúvida um obsequioso favorito de Polícrates”. David A. Campbell, antes dele, especula, em *Greek lyric poetry* (1998, p. 312, 1ª ed.: 1967): “Euríalo deve ser o jovem amigo de Íbico e Polícrates”. Rigorosamente, porém, analisado o texto do fragmento, tudo o que podemos afirmar é que Euríalo é um menino vislumbrado sob perspectiva erótica intensamente marcada e de contornos sombrios; considerada a fonte, podemos ir um pouco mais longe: o menino elogiado é o menino amado e desejado por quem contempla sua incrível – e perigosa – beleza, o amador, que é a *persona* da canção e que deve ser um homem adulto. O salto dado desse ponto à equiparação poeta-*persona* é não apenas desnecessário, como insustentável diante de nossas evidências, assim como a certeza da existência histórica de Euríalo. Mesmo porque sabemos, como frisei nesta tese¹¹⁶, que os poeta iâmbicos, elegíacos e mélicos podiam criar uma

¹¹³ Ver Calame (1999, p. 21).

¹¹⁴ Ver os capítulos 2 (pp. 55-9) e 4 (pp. 275-95) desta tese. Entre tais testemunhos relativos ao poeta, lembro o epigrama 184 da *Antologia palatina* (IX) (ver citação no capítulo 1, p. 10), em versos (5-6) que dizem: “e o que de Peitô e também / dos meninos colheu a doce flor – tu, Íbico”. Para mais sobre a imagem de Polícrates e de Íbico nos testemunhos antigos: Percy (1996, pp. 154-7).

¹¹⁵ Mühl (1995, pp. 6-7). Ver também Bremmer (1990, pp. 135-48) – que observa que a relação entre o simpósio e a pederastia é já “visível no final do século VII a.C.” (p. 142) – e Stehle (1997, pp. 213-4).

¹¹⁶ Ver capítulo 1 (pp. 30-1).

identidade poética radicalmente distinta da sua figura empírica; Alceu e Anacreonte trazem fragmentos em que a 1ª pessoa do singular é feminina, não podendo de modo algum coincidir com os sujeitos históricos que a produzem. O fragmento de Íbico é demasiado breve para permitir a afirmação segura de que é o poeta quem nele fala, diferentemente do que se passa com a “Ode a Polícrates”, em que há, inclusive, referência à arte do próprio poeta.

A questão da performance

Considerando o fragmento de Íbico, Bowra (1961, p. 258) declara: “Para o tema do amor Íbico adaptou o grandioso estilo coral que havia sido desenvolvido para a canção aos deuses”; as deidades evocadas no Fr. 288 Dav. e os epítetos de seus versos “pertencem, no final das contas, a um mundo de invocações solenes e preces, mas Íbico secularizou-as. O modo e mesmo o assunto dos hinos estão colados à sua paixão pessoal”. O poeta assim nos mostra, conclui Bowra, “que em Samos as convenções da mélica estavam sendo quebradas e substituídas por outras (...)”.

No que se refere à ocasião de *performance* do fragmento mélico de Íbico, não há dúvida: é o simpósio palaciano do tirano da ilha¹¹⁷. Quanto ao modo de *performance*, porém, são muitas as incertezas: o Fr. 288 Dav. pertenceria a uma canção monódica ou coral? Do ponto de vista métrico, o problema não se resolve. Como na “Ode a Polícrates”, os versos do Fr. 288 Dav. têm métrica preponderantemente datílica¹¹⁸:

—UU — —UU —UU —
 —UU —UU —UU —UU
 —UU —UU —
 —UU —UU —UU —

Não podemos afirmar isto, haja vista a falta de testemunhos sobre a métrica do fragmento remanescente e sua brevidade, mas talvez a canção se organizasse no sistema triádico que já conhecemos do Fr. S 151 Dav.. De acordo com Bruno Gentili, em *Poetry and its public in ancient Greece* (1990a, p. 111, 1ª ed. orig.: 1985), a poesia encomiástica – na qual se incluem os *paidiká*, cantos “de celebração da beleza de jovens rapazes” (p. 113) – “era ocasionalmente de estrutura monóstrofa, mas com mais frequência era triádica”; mesmo assim, sua *performance* não era, por causa da métrica,

¹¹⁷ Para Giannini (2002, p. 308), é o “o simpósio sâmio da casa do pai do tirano Polícrates”, este o governante famoso e celebrado por Íbico e sua “Ode a Polícrates”. Mas ver a discussão da identidade do tirano no estudo desse fragmento, no capítulo anterior (pp. 275-9).

¹¹⁸ Ver Page (1962), Campbell (1998, p. 66, 1ª ed.: 1967) e Degani e Burzacchini (1977, p. 313).

necessariamente coral¹¹⁹. Logo, o metro não esclarece o modo de apresentação mélica do fragmento de Íbico.

No que concerne à linguagem, Campbell em “Monody” (1990, pp. 215-6), considera-a, no Fr. 288 Dav., mais próxima da poesia coral do que da monódica, pois poeta arcaico algum “expressou seu amor com essa elaboração hínica”¹²⁰. O caráter hínico do fragmento é também assinalado por Bernardini (1990, pp. 71-2) e MacLachlan (1997, p. 196); e Bernardini argumenta que os versos do Fr. 288 Dav. citados em Ateneu podem ser o “exórdio de um encômio parecido com um hino clético”, este uma prece de chamamento a um deus para um local definido pelo suplicante que a ele se dirige¹²¹. No verso 1, note-se o vocativo no endereçamento a Euríalo, um recurso formal usado no *hino clético*; e a referência às rosas, pensa Bernardini (p. 72), pode ser “um primeiro passo rumo ao elogio do aspecto físico” do lugar em que o menino está.

A brevidade dos versos conservados da canção, porém, impede avançar nessa hipótese. Nem a linguagem, nem a métrica, nem a forma são esclarecedoras quanto ao problema da modalidade mélica do fragmento de Íbico. Em suma, embora haja elementos dessas dimensões que apontam para a canção coral, nada há nos versos a Euríalo que inviabilize a possibilidade de uma execução monódica, afirma Davies, em “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book” (1988, p. 54). A tal modo de *performance*, conclui Ettore Cingano, em “L’opera di Ibico e di Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni” (1990, p. 220), se adequaria muito bem a mais restrita – se comparada à do festival cívico-religioso – atmosfera simposiástica palaciana da tirania sâmia que o fragmento evoca, com sua linguagem erotizada e seu “tom franco e pessoal”.

¹¹⁹ Ver as discussões sobre Estesícoro e Íbico no capítulo 2 (pp. 43-59) e sobre a *performance* da “Ode a Polícrates”, que é triádica, no capítulo 4 (pp. 292-5).

¹²⁰ Curiosamente, como vimos no capítulo 2 (pp. 57-8), Campbell ora insere Íbico entre poetas monódicos, ora entre corais. A tendência mais recente para a classificação da produção de Estesícoro e de Íbico, notadamente, tem sido a de favorecer a mélica monódica, como mostram Davies (1988, pp. 52-64) e MacLachlan (1997, pp. 187-97), que coloca Íbico entre Safo, Alceu, Anacreonte e Corina – todos arrolados sob o título “poesia pessoal”, equivalente a “poesia monódica” feita para ser apresentada em ocasiões mais privadas do que os festivais públicos próprios à canção coral, tais como os simpósios nas casas dos aristocratas e nas cortes dos tiranos. Ver a crítica de Cingano (1990, pp. 189-224) a essa tendência, que discuti naquele capítulo; esse helenista frisa a versatilidade dos poetas, e combate ambas as tiranias classificatórias da canção coral e monódica.

¹²¹ Ver meu estudo do Fr. 2 Voigt de Safo, um *hino clético* (*klētikòs hūmnos*, κλητικὸς ὕμνος): Ragusa (2005, pp. 196-9). Voltarei a essa forma no capítulo 7, quando da análise do Fr. 357 P de Anacreonte.

II. Fr. S 257(a) (fr. 1, col. i) Dav.: um menino divinamente nutrido, um insone amador

| | | |
|--|-------------------------------------|--|
|]..[]]]ιρο[εἴ]βην]]]] δέ c' ὕμνοι]] ἐπηράτοιcιν, ὦ Χά- ριc, ῥόδων ἐ]θρεψαc αὐτὸν ἐν κάλυξιν Ἀφροδίταc] ἀμφὶ ναόν· cτέφαν]ον εὐώδη με δεῖ]ν ἔχρ[ι]cε θωπά- ζοιcα παιδ]ίcκον· τέρεν δὲ κάλλοc ὦ]πάcαν θεαί.] μὰν Δίκα θε- β]αρύνομαι δὲ γυῖα, πολλὰ δ' ἀ]γρύπνο[υ]c ιαύων νύκταc ὀρμ]αίνω φρε]νί. | [[5 10 15 |]]]]] ... [de]stilar (...)]]] e a ti hinos] tu o nutriste, ó Cá- ris, entre [b]otões [de rosas] adoráveis, ao redor do templo [de Afrodite]. E a guirlan]da fragrante me é preciso]... ela un[t]ou, elogi- ando, o men]ininho. E a ele tenra beleza c]oncedem as deusas.] (Justiça ?)... e p]esam-me os membros e muitas coisas, i]nsones noites passando, rev]olvo em minha men]te. |
|--|-------------------------------------|--|

Os versos acima compõem um dos mais recentemente descobertos fragmentos de Íbico. Infelizmente, o texto está em precária condição e não são poucas suas emendas indicadas pelos colchetes abertos sobretudo na lateral esquerda dos versos. Entre elas está justamente o nome de Afrodite na linha 8, o que poderia implicar uma dificuldade para a inserção do Fr. S 257(a) (fr. 1, col. i) Dav. no *corpus* desta tese. Considerando, todavia, que a edição aqui adotada para Íbico aceita tal emenda, bem como as demais edições posteriores à primeira publicação do fragmento¹²², e que, além disso, o estabelecimento do texto da canção se apóia na leitura do Fr. 288 Dav., julguei necessário incluí-lo e estudá-lo, neste capítulo.

- A fonte papirácea e as muitas dificuldades textuais do fragmento

O texto de Íbico preservou-se numa fonte de transmissão direta, o rolo *POx* 3538, datado dos séculos I-II d.C., do qual constam quarenta e seis fragmentos de versos mélicos. Tal rolo foi o último editado por Edgar Lobel – figura central na recuperação de boa parte do nosso atual *corpus* a partir do trabalho com papiros literários resgatados no Egito¹²³ – que o publicou sob o título “Versos mélicos”, em *The Oxyrhynchus papyri, part XXXII* (1983, pp. 67-78), um volume organizado por Alan K. Bowman, o próprio Lobel e outros quinze helenistas. Mas a edição do fragmento e a atribuição de

¹²² Ver Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i) e Cavallini (1997).

¹²³ Willis (1968, pp. 208-9) já destacava, em seu levantamento sobre os papiros encontrados no Egito, o trabalho intenso de Lobel notadamente com os textos da lírica grega, um gênero que, como diz West (1984, p. 23), “estava particularmente próximo a seu coração”.

autoria a Íbico dependem, ainda, do comentário ao trabalho de Lobel feito por Martin L. West, em “New fragments of Ibycus’ love songs” (1984, pp. 23-32), um ano após a *editio princeps* do rolo papiráceo cujo fr. 1 (col. i) – “a relíquia mais consistente”¹²⁴ – é o Fr. S 257(a) Dav., ao qual passo de imediato, a fim de tratar de suas dificuldades textuais e, conseqüentemente, discutir as edições de sua fonte e preparar o terreno para uma visão interpretativa possível da canção.

1. A primeira edição da fonte

Ao rolo *POx* 3538, não foi atribuída qualquer autoria, pois, diante do conjunto de fragmentos nele preservados, Lobel (1983, p. 67) julgou não poder descrevê-los “mais precisamente do que ‘versos mélicos’”. Ele percebeu nos textos materialmente muito frágeis “doricismos convencionais”, mas nenhum indicativo que sugerisse “a autoria de um dos principais compositores de poesia dórica”.

Quanto ao fr. 1 da primeira coluna do *POx* 3538, Lobel (p. 68) reproduz sua leitura corrida; ou seja, ele não separa as palavras, mantém apenas os acentos e sinais de edição legíveis na fonte e anota o único escólio que ela traz ao lado do verso 7. No comentário, o helenista (pp. 68-9) percorre os versos sugerindo separações entre as palavras, acentos e uma ou outra emenda.

No verso 5, Lobel (p. 68) propõe a leitura *dé s’ húmnoi* (“e a ti hinos”). No seguinte, para as letras *ratoisinōkha* (ρατοισινωχα), julga possível haver uma forma do adjetivo *epératos* (ἐπήρατος, “adorável”) e a expressão *ō kha|ri-?* (ὦ χαρι-), na qual temos o invocativo “ó” junto a alguma forma da palavra grega *kháris*, de que tratei já neste capítulo, traduzível principalmente por “graça, charme, alegria, prazer, favor”.

No verso 7 – *Jthrepsasautonenkaluksin* (Ἰθρεψα~~ς~~αυτονεκαλυξι~~ν~~) –, ao lado do qual consta o escólio *t(òn) paída* (“o menino, a criança”, τ(ὸν) παῖδα) ao pronome demonstrativo que funciona como 3ª pessoa do singular *autón* (αὐτόν), Lobel declara uma percepção fundamental para a revisão da edição da fonte que West fará, um ano depois: “Há uma similaridade verbal a Íbico”, precisamente, diz o helenista, ao Fr. 288 Dav., a parte dos versos 2-4: *sé ... en ánthesi thrépsan* (“a tí ... entre botões ... nutriram ...”). Esses dizeres e a idéia neles veiculada parecem se repetir na seqüência do verso 7 do fr. 1 (col. i) do *POx* 3538, *Jthrepsasautonenkaluksin*, na qual consta uma forma de

¹²⁴ Cavallini (1997, p. 130).

tréphō (“nutro, alimento, forma”) associada aos termos *autón en káluksin*, o primeiro identificando o objeto do verbo – o menino, como esclarece o escólio –, e o segundo, o lugar da ação (“*entre botões*”).

Deixemos, por ora, essa questão da similaridade entre os fragmentos, central na discussão da segunda edição da fonte, que a seguir veremos.

Para o conjunto de letras do verso 8, Lobel (p. 69) sugere a indubitável expressão *amphì naón* (“ao redor do templo”), aceita nas edições do Fr. S 257(a) Dav.¹²⁵. O mesmo vale para sua proposta claramente apoiada nas letras do papiro, no verso 9, *euódē me deĩ* (“*fragrante me é preciso*”).

No caso dos versos 11-2, Lobel percebe no primeiro o adjetivo *téren* (“tenro(a)”) no neutro singular e a partícula *dé* (“e”), e no segundo, a existência de alguma forma verbal de final *-pasan*, seguida do substantivo plural feminino *theai*. As edições posteriores aceitam tais percepções¹²⁶.

Para o verso 14, *Jarunomaidēguia* (Ἰαρυνομαῖδεγυῖα), Lobel indica a leitura de um verso da *Iliada* (XIX, 165), em que lemos: *láthrēi guĩa barúnetai* (“à revelia seus membros se entorpecem”, λάθρη γυῖα βαρύνεται), palavras ditas por Odisseu a Aquiles para descrever o que acontece com o guerreiro que não se alimenta antes da batalha. A indicação revela que Lobel vê três palavras – aceitas pelos editores do fragmento¹²⁷ – na seqüência de letras do papiro que coincidem com o verso homérico: *barúnomai* (“*pesam-me*”) e o substantivo *guĩa* (“*membros*”), separados pela partícula *dé* (“e”).

Por fim, no verso 15, o último comentado, Lobel sugere, para seu início (*Jgrupno[.]s*, Ἰγρυπνο[.]c), o adjetivo no acusativo plural *a]grúpno[u]s* (“*insones*”, ἄγρῦπνο[υ]c). O referente desse adjetivo seria *núktas* (“*noites*”), propõe o helenista, com base num verso da *Iliada* (IX, 325) que se repete na *Odisséia* (XIX, 340), que fala de noites passadas em claro. Tanto o adjetivo quanto seu referente são adotados nas edições do Fr. S 257 (a) Dav.¹²⁸.

Com essas notas aos versos do fragmento papiráceo, encerra-se a edição de Lobel, mas não se conclui o estabelecimento do texto da canção de Íbico, algo que acontecerá no ano seguinte.

¹²⁵ Ver Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i) e Cavallini (1997).

¹²⁶ Ver Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i), Davies (1991) e Cavallini (1997).

¹²⁷ Ver Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i), Davies (1991) e Cavallini (1997).

¹²⁸ Ver Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i) e Cavallini (1997). Ver também o comentário de Cavallini (1994, pp. 50-2) sobre o adjetivo e seu sinônimo usado em Íbico (328 Dav.): *atérpnos* (ἄτερπνος).

2. *A segunda edição da fonte*

Diante dos fragmentos do rolo *POx* 3538, West (1984, p. 23) considera, diferentemente de Lobel (1983, p. 67), que é preciso, sim, que assumamos a autoria de um dos principais poetas dóricos, “pois não houve compositores menores da lírica dórica correntes no início do período romano; ninguém, exceto Álcman, Estesícoro e Íbico, cujos poemas teriam sido copiados num belo manuscrito” como o desse rolo papiráceo, em que há sinais de prosódia, acentos e o uso de *coronis* para indicar o início e/ou o fim dos fragmentos. Para West, portanto, um dos três poetas referidos deve ser o autor dos versos mélicos preservados no *POx* 3538,

“a menos que haja algo nos textos que torne inverossímil essa conclusão, e não há. Uma inspeção cuidadosa dos fragmentos mostrará que eles provêm de poemas feitos no inconfundível e inimitável estilo da lírica arcaica, e não o trabalho de algum tardio charlatão. Podemos ir mais longe e afirmar com confiança que **o autor é Íbico**”. (grifos meus).

A eliminação dos outros dois candidatos, Álcman e Estesícoro, é de imediato assim explicada por West: o primeiro, por questões dialetais, já que não há no texto as variações típicas do lacônico; o segundo, pela ausência de indicativos de narrativas míticas e do “metro predominantemente datílico com, no máximo, versos iâmbicos-trocaicos isolados”¹²⁹. Antes, o conteúdo dos fragmentos, como bem observa o helenista, “parece ser pessoal e basicamente erótico” quando é minimamente discernível; e os metros trocaicos e iâmbicos são tão evidentes quanto os datílicos, até onde a precariedade dos textos permite dizer. O fr. 1 (col. i), de que resulta o Fr. S 257(a) Dav. traz, arremata West, “uma extensão contínua de ritmo iâmbico-trocaico” entre os versos 5-16, a qual é “incompatível com o que conhecemos de Estesícoro”.

Resta, pois, Íbico como forte candidato pelos seguintes pontos: dialeto, conteúdo, vocabulário, expressões. No caso do fr. 1 (col. i), há ainda a similitude entre seu verso 7 e os versos 2-4 do Fr. 288 Dav. – similitude esta notada por Lobel (p. 68) e que West de pronto destaca como importante para a atribuição do fr. 1 (col. i) e do rolo papiráceo ao poeta de Régio. Dito isso, West (p. 24) passa ao comentário dos “fragmentos mais promissores”, entre os quais, aquele em que se conservou o nosso Fr. S 257(a) Dav., do qual o helenista se ocupa detalhadamente (pp. 24-7), partindo da

¹²⁹ Cavallini (1997, p. 131) concorda com as exclusões de Álcman e Estesícoro, mas julga que, no caso do poeta magno-grego, West não a justifica satisfatoriamente, pois, segundo Ateneu (XIII. 601a), ele teria escrito *paidiká*. Mas essa notícia, vimos no capítulo 2 (pp.41-2), não é confiável, como reconhece Cavallini, lembrando o minucioso estudo de Cingano (1990, p. 205). O próprio Cingano (p. 193, n. 13) considera que West atribui a Íbico a autoria dos fragmentos do rolo *POx* 3538 “com bons argumentos”.

leitura corrida de Lobel (p. 68) do fr. 1 (col. i) do *POx* 3538, a fim de estabelecer seu texto. Vejamos.

Do papiro ao Fr. S 257(a) Dav.: estabelecendo o texto

Não temos os dois primeiros versos. No terceiro, lê-se na fonte *Jbēn*, um final de palavra que indica, segundo West (p. 24), um infinitivo; ou seja, teríamos, aqui, uma forma verbal que, para a lacuna equivalente antes das últimas letras legíveis (*Jirol*), deve ser *eibēn* (“destilar”), sugere o helenista, “o único verbo em que consigo pensar que se encaixará” no verso. Quanto a essa emenda, não há disputa entre os editores¹³⁰.

Perdeu-se o quarto verso. No seguinte, West concorda com Lobel (p. 68), adotando os dizeres *dé s' hūmnoi* (“e a ti hinos”), como fazem os demais editores do fragmento¹³¹; ele observa ainda que o pronome deve ser “presumivelmente o menino elogiado” nos versos seguintes, decerto no contexto de uma fala a ele diretamente endereçada – tal qual na canção a Euríalo, no Fr. 288 Dav., vale acrescentar. O helenista imagina, ainda, que haveria uma forma verbal no verso ligada a “hinos”, que signifique “elogiar”, ou algo como *sumpotān* (συμποτᾶν, “dos companheiros de copo”)¹³².

Outra possibilidade, que West todavia não aventa para esse momento da canção, é que a 2ª pessoa do singular expressa no pronome *s'(e)* seja um(a) deus(a) a quem se dirige a *persona* da canção – ou os “hinos” que o(a) celebram – por causa do menino referido pelo pronome de 3ª pessoa do singular no verso 7 e identificado como tal no escólio anotado à sua margem direita. Tal hipótese parece ainda mais atraente se considerarmos o verso 5 juntamente com os versos 6-7, com os quais possivelmente compõe uma fala da *persona* ao deus ou à deusa.

Esse par de versos é um dos pontos críticos do estabelecimento do texto do Fr. S 257(a) Dav., para o qual é essencial a percepção mencionada por Lobel de que seus dizeres recordam os do Fr. 288 Dav., a canção encomiástica ao belo e divinamente nutrido menino Euríalo. Tendo em vista esse fragmento e as sugestões de Lobel (pp. 68-9) para os versos 6 – uma forma de *epératos* e da palavra grega *kháris* seguida do invocativo *ō* (“ó”) –, 7 – uma forma de *trephō* junto aos dizeres *autòn en kálusin* – e 8 – *amphì naón* –, West sugere a edição aceita em Davies (1991) para os versos 6-8,

¹³⁰ Ver Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i), Davies (1991) e Cavallini (1997).

¹³¹ Ver Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i), Davies (1991) e Cavallini (1997).

¹³² Ver o texto proposto por West (1984, p. 27). Apenas Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i) aceita essa emenda ao texto grego.

] epērátoisin, ò Khá-
ris, rhódōn é]threpsas autōn en káluksin
Aphrodítas] amphì naón;

] tu o nutriste, ó Cá-
ris, entre [b]otōes [de rosas] adoráveis,
ao redor do templo [de Afrodite].

Para West (1984, pp. 24-5), as palavras dos versos 6-7 “só poderiam ser ditas para uma deidade como Afrodite, Cáris ou Peitó (as que são mencionadas em Íbico, 288) (...)”. Partindo, pois, da canção a Euríalo, das letras legíveis na fonte do Fr. S 257(a) e da seqüência já anotada por Lobel (1983, p. 68), ò kha|ri-, West sugere ò Kháris (“ó Cáris”) para os versos 6-7, e os editores do fragmento seguem-no neste ponto¹³³. Note-se que a emenda *rhódōn* (“rosas”), além de completar facilmente o sentido de *káluksin* (“botões”), apóia-se na imagem do Fr. 288 Dav., em que Euríalo é nutrido “entre botões de rosas” (*rhodéoisin en ánthesi*, v. 4).

O helenista marca nesse passo uma mudança de destinatário com relação ao verso 5 – agora, é a deusa Cáris; antes, era o menino (“a ti”) de novo referido em *autón* e no escólio ao verso 7. Diga-se, porém, que é igualmente possível que a deusa esteja sendo endereçada desde o verso 5 e que nele seja o pronome *s’(e)*, “a ti”. Diante da fragilidade textual da canção, é difícil precisar a identidade do destinatário dos versos.

A concordância com a edição de West para os versos 6-8 implica a aceitação, necessariamente, do suplemento *Aphrodítas* no verso 8, no genitivo que define de que “templo” (*naón*) se está falando: o templo de Afrodite¹³⁴. Que o nome da deusa é um acréscimo à lacuna inicial do verso 8 só o texto grego o mostra; na tradução, infelizmente, não é possível manter a seqüência das emendas sem prejuízo da clareza dos versos. Como já disse, isso se concretiza nas edições posteriores do fragmento, pois os estudiosos seguem as propostas de West apoiadas, muitas delas, em Lobel e na sua primeira edição do papiro.

Para chegar a tal proposta, West (p. 25) observa o ponto alto no papiro, marcando o fim da frase e conclui que, antes de *amphì naón* (“ao redor do templo”),

“um genitivo parece ser requisitado. O templo terá sido de Afrodite; as figuras menores de Cáris e Peitó não se qualificariam para tanto, nem mesmo em metáfora. Dentre os vários modos de dizer ‘de Afrodite’, Ἀφροδίτας [*Aphrodítas*] melhor se encaixa no espaço implicado pelo suplemento da linha anterior e pelo esperado ritmo trocaico, a despeito do longo *anceps* no final da palavra”.¹³⁵

¹³³ Ver Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i), Davies (1991) e Cavallini (1997).

¹³⁴ Ver Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i), Davies (1991) e Cavallini (1997).

¹³⁵ Além dos helenistas já citados à nota anterior, também Bernardini (1990, p. 74) apóia a emenda “Afrodite” para o início do verso 8.

Diante dos versos 9-12, West (p. 25) prefere começar pelo final, sugerindo uma forma verbal, como já havia proposto Lobel (p. 69), para as letras *-pasan*, no verso 12: *ōpasan*, aoristo em 3ª pessoa do singular de *opázdo* (ὀπάζω, “dou, concedo”), um dos verbos aventados por Lobel para o verso. E West argumenta que o necessário objeto de tal verbo seria “um substantivo como κάλλος [*kálllos*, “beleza”, no neutro singular] precedendo-o” no verso: “O tema de uma deusa concedendo favores ao menino em seus primeiros anos é evidentemente ainda sustentado”; e no Fr. S 257(a) Dav., as “*deusas*” (*théai*, v. 12) em questão são Cária (v. 6) e Afrodite (v. 8), se não há nenhuma outra mencionada nos lacunares versos 10-1, ressalta o helenista. Cavallini (1997, p. 68), inicialmente, aceita o substantivo *kálllos* como o primeiro termo do verso 12 e objeto de *ōpasan*¹³⁶. Posteriormente, todavia, a helenista (2000a, pp. 80-1) discorda de West e sugere outro substantivo ao verbo: *ánthos* (ἄνθος).

Quanto aos versos 9-10, West (1984, p. 25) observa que a sentença neles contida “é muito difícil”. Para o verso 10, afirma que a forma verbal de aoristo em 3ª pessoa do singular de *khriō* (χρίω, “unto”), *ékhr[i]se* “deve ser reconhecida”, pois o iota (ι, *i*), que é única letra perdida na palavra de outro modo perfeitamente legível no papiro, “é estreito o suficiente para encaixar-se na lacuna e seu sentido se harmoniza com o contexto”. E também é legível na fonte do fragmento o início de um termo que se segue ao verbo, *thōpa*, que, anota, West, tomamos, à primeira vista, como o acusativo de *thóps* (θόψ, “bajulador, falso amigo”), cujo significado soa bastante inadequado ao contexto da canção, um problema que não escapa a West, que afirma ser demasiado estranha a relação desse termo com os demais,

“pois o objeto de ἔχρισε [*ékhrise*, “untou”] deveria ser o menino, que pode ser facilmente encontrado no verso 11 pela restauração παιδίσκων [*paidískon*, “menininho”]. Por que deveria *ele* ser chamado um bajulador, quando o objetivo da canção é elogiá-lo? Eu suspeito que um verbo até aqui não atestado *thōpázdo* deve ser aceito (...)”

Assim, West suplementa aos versos 10-1 o particípio presente feminino *thopázdoisa* (“*ela ... elogiando*”) e insere no verso 11 a emenda *paidískon*, relacionando às ações de elogiar e untar (*ékhrise*, “untou”, v. 10) o mesmo sujeito indicado em 3ª pessoa do singular e necessariamente feminino: Cária, a quem a voz poética se dirige no verso 6. Logo, a fala a essa deusa deve ter se encerrado, pois parece que a *persona* passa a descrever o que a deusa fez com o objeto das duas formas verbais já indicadas, o

¹³⁶ Igualmente, Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i) e Davies (1991).

“*menininho*” – *paidískon*, se estiver correta a emenda de West às letras *Jiskon* – referido já no verso 7 pelo pronome *autón* e identificado no escólio, e talvez antes, no verso 5 – se é ele a 2ª pessoa do singular.

Por fim, do verso 9 perdeu-se o termo inicial, do qual lemos apenas as últimas duas letras (*on*). Dada a seqüência *euódē me deĩ* (“*fragrante me é preciso*”), West sugere o substantivo *stéphanon* (στέφανον, “*guirlanda*”) muito adequado ao contexto, que receberia o qualificativo que destaquei em negrito. E a forma verbal *deĩ* demanda um infinitivo, para o helenista, *légēn* (λέγειν, “*escolher*”) seguido de *hósōn* (ὅσων, “*da qual*”) no começo do verso 10, pronome ligado ao substantivo do verso 9.

Essa última sugestão para o verso 10 é pouco aceita¹³⁷, mas as demais propostas de edição feitas por West para os difíceis versos 9-12 são geralmente aceitas, como em Davies (1991), que assim os imprime:

| | | |
|---|-----------|--|
| <p>στέφαν]ον εὐώδη με δεῖ]ν ἔχρ[ι]σε θωπά- ζοισα παιδ]ίσκον· τέρεν δὲ κάλλος ὠ]πάσαν θεαί.</p> | <p>IO</p> | <p><i>E a guirlan]da fragrante me é preciso]... ela un[]tu, elogi- ando, o men]ininho. E tenra beleza c]oncedem as deusas.</i></p> |
|---|-----------|--|

Os negritos destacam as sugestões de West aceitas por Davies¹³⁸.

A próxima dupla de versos, 13-4, está quase que inteiramente irrecuperável. Para o verso 13, em que no papiro constam apenas as letras e pontos *Jman...athe* (]μαν...αθε), Lobel (1983, p. 69) nada sugere. Já West (1984, p. 26) pensa haver, no início, ao menos uma palavra que termina em *-man* e, no final, outra iniciada por *the-*; entre elas, correspondendo à seqüência de três pontos marcando três letras perdidas seguida de um alfa (...a) quase certo, West propõe a emenda *Dika* (“*Justiça*?”), forma dórica do substantivo *dikē* (δίκη) que pode ser comum ou próprio, denominando uma divindade. West argumenta ser

“promissora, porque os que falham em corresponder à corte são com freqüência acusados de ἀδικία [*adikía*] (...). Assim, parece que temos δικά [*dika*] ou, mais provavelmente, *Dika* personificada, no nominativo [como sujeito de uma frase] ou no vocativo [invocada pela *persona* dos versos]”¹³⁹.

¹³⁷ Apenas em Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i). Ver críticas de Cavallini (1997, p. 134).

¹³⁸ Elas o são também por Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i) e Cavallini (1997; ver p. 134). Em estudo posterior, Cavallini (2000a, p. 80) mantém a aceitação de *thopá]zdoisa* (“*elogiando*”) sugerido por West para os versos 10-1, mas critica “a segurança de Davies” que crê demasiada, pois este aceita esse verbo nunca antes atestado (*thōpázdō*), sem fazer qualquer indicação ou ressalva em seu aparato ao Fr. S 257(a).

¹³⁹ Tal personificação passa a ser importante do século V a.C. em diante, observa Shapiro (1993, p. 43).

A partir dessa proposta, West emenda assim os versos 13-4: *all' epheuge] mǎn Dika the-/ǎn khóron* (ἀλλ' ἔφευγε] μǎν Δίκα θε/ἄν χορόν), traduzíveis por “*mas a Justiça fu-/giu do coro de deusas;*”. Diz o helenista: a Justiça “se dissociou dos procedimentos e não dotou o menino com nada de sua própria natureza”.

Tanto a sugestão de emenda para o verso 13 quanto sua continuação até metade do verso 14, porém, são altamente especulativas e, por isso, não encontram grande aceitação. Em sua edição, que nesta tese adotei, Davies (1991) aceita *Dika* no verso 13. Já Campbell, em *Greek lyric III* (1991), incorpora a proposta integral de West para os versos 13-4, mas com um pouco mais de cautela do que Davies, pois no caso de *Dika*, ele coloca sob as quatro letras pontos indicando serem todas incertas. Cavallini (1997) insere o termo grego no texto sem esse tipo de anotação, mas na tradução ao verso, disposta ao lado da canção no original, escreve “(*Dika???*)”, numa clara demonstração de espanto e hesitação diante da emenda de West. Posteriormente, Cavallini (2000a, p. 82) reitera tal postura e critica Davies por imprimir *Dika* sem sequer “assinalar as *letras incertas*” e, ressaltando que a emenda é igualmente problemática do ponto de vista semântico – pois é bastante duvidoso que essa deusa integre o séqüito de Afrodite –, conclui, prudentemente: “Convém, portanto, renunciar a uma restauração do verso 13 e da primeira parte do verso 14”.

De fato, o salto de West é muito arriscado, diante da leitura dos versos 13-4 no papiro e da não atestada nem inteiramente coerente associação das deusas Afrodite e *Dikē*. Ademais, ao contrário do que se passa com quase todas as demais emendas propostas por West, minimamente apoiadas na primeira edição da fonte papirácea e no que se pode ler no fragmento, em sua semelhança com o Fr. 288 Dav. e em versos conhecidos da poesia grega, aqui, no caso dos versos 13-4, sua sugestão parece solta numa atmosfera de mera especulação.

Por fim, da segunda metade do verso 14 ao verso 16, os problemas se mostram mais contornáveis e as propostas de West de novo mais firmemente sustentadas.

Na segunda parte do verso 14, West (1984, p. 26) adota a proposta de Lobel (1983, p. 69), *barúnomai dè guǎ* (“*e pesam-me os membros*”)¹⁴⁰. Nos versos 15-6, ele faz o mesmo, aceitando o adjetivo *agrúpnous* (“*insones*”) e seu referente *núktas* (“*noites*”). Para tanto, recorre, como Lobel, ao verso homérico repetido na *Iliada* (IX,

¹⁴⁰ Igualmente, Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i), Davies (1991) e Cavallini (1997).

325) e na *Odisséia* (XIX, 340), que servem de base para outras propostas de emendas feitas por West para os versos de Íbico.

Após *agrúpnous*, lê-se no fragmento papiráceo *iaūōn* (ιαυων), o particípio presente no nominativo masculino singular *iaíōn* (“*passando*”, (de *iaíō*, *ιάύω*). Nele se revela o sexo da voz poética dos versos que está colocada, sabemos desde o verso 9, em 1ª pessoa do singular. Dados o verso homérico acima apontado – *pollàs d’ aúpnous níktas íauon* (“*privado de Hipnos muitas noites tresnoitei*”)¹⁴¹ – e ainda os versos 451-2 do livro III da *Argonáutica* de Apolônio de Rodes – (...) *pollà dé thumōi / hórmain’*, (...) (“*e muitas coisas no peito / revolvia*”)¹⁴² –, West (pp. 26-7) sugere o seguinte texto para os versos 14-6 de Íbico, geralmente adotado¹⁴³:

| | | |
|---|----|--|
| β]αρύνομαι δὲ γύϊα, πολλὰ δ' ἀ]γρύπνο[υ]c ιαύων νύκτας ὀρμ]αίνω φρε]νί. | 15 | <i>p]esam-me os membros e muitas coisas, i]nsones noites passando, rev]olvo em minha men[te.</i> |
|---|----|--|

Feito isso, West (p. 26), na segunda edição da fonte papirácea que é largamente adotada no estabelecimento do Fr. S 257(a) Dav., conclui: “Nós agora restauramos, com algumas incertezas de detalhe, mas não, creio eu, com qualquer incerteza quanto ao seu teor geral, um válido pedaço de poesia”.

Terminada, aqui, a discussão do texto tão precário do Fr. S 257(a) Dav., resta analisar, tanto quanto é possível, seu sentido, a representação de Afrodite – aceitando, como os editores do fragmento, a presença da deusa no verso 8 – e sua relação com o Fr. 288 Dav., que, se de fato existe do ponto de vista textual, deve também se estender à dimensão semântica da canção.

- Uma leitura do fragmento e da presença de Afrodite em seus versos

Como o Fr. 288 Dav., uma das bases para a restauração textual do Fr. S 257(a) Dav., este também é uma canção de amor ou *paidikón* a um *país kalós* (παῖς καλός) – “belo menino”, na expressão grega¹⁴⁴. Nele, destacam-se a composição de uma atmosfera simposiástica; a presença de duas deusas, Cárís e Afrodite, relacionadas à nutrição do menino, novamente em sentido metafórico; a fala da *persona* dirigida a

¹⁴¹ πολλὰς δ' ἀύπνους νύκτας ἴαυον. Tradução: Campos (2001). Texto grego: Mazon (2002c).

¹⁴² πολλὰ δὲ θυμῶ / ὄρμαιν'. Texto grego: Seaton (1912). Tradução minha.

¹⁴³ Ver Campbell (1991, Fr. 282C (i) col. i), Davies (1991) e Cavallini (1997).

¹⁴⁴ Esse é o entendimento de Cavallini (1995, p. 52; 1997, p. 130).

Cáris, primeiramente, a quem invoca, e depois à descrição do menino e dos efeitos físicos que o desejo provoca sobre o corpo e a mente do amador. Este é, decerto, a 1ª pessoa do singular da canção, o sujeito masculino – revelado na morfologia do verbo *iaúōn*. Do princípio ao fim dos versos que nos restaram da canção, há uma clara progressão para o aspecto negativo, ruinoso de *érōs*.

Refeitos os passos do estabelecimento do texto da fragmentária canção, eis o cenário. Vejamos de perto as peças que o compõem.

1. Versos 3-5: desejo e hinos numa cena simposiástica?

No verso 3, a “única integração possível, com relação ao espaço da lacuna”, afirma Cavallini (1997, p. 133), seguindo West (1984, p. 24), é o verbo no infinitivo *eibēn*, “destilar”. Podemos imaginar – e não mais do isso – que haveria nesse passo, anota Cavallini, a idéia recorrentemente trabalhada na poesia arcaica, desde Hesíodo, do destilar do desejo, da paixão, em geral dos olhos. Dos “olhos brilhantes” das Cárites, já recordamos neste capítulo, “*esparge-se [eibeto] o amor [éros]*”, diz a *Teogonia* (vv. 910-1), usando o mesmo verbo do verso do fragmento de Íbico. E na “Ode a Éros” entoada pelo coro do *Hipólito*, de Eurípides, o próprio deus é assim invocado:

| | | |
|---|-----|---|
| Ἔρως Ἔρως, ὃ κατ' ὀμμάτων στάζεις πόθον, (...) | 525 | “Eros, Eros, que dos olhos destilas desejo, (...)” |
|---|-----|---|

Em Íbico, saltando do verso 3 ao 5, perdido o verso 4, há um pronome pessoal de 2ª pessoa do singular no acusativo, *s'(e)* (“a ti”), que não podemos identificar, mas é objeto de alguma ação que envolve o sujeito no nominativo plural *húmnoi*, “hinos”.

Faço uma pausa para discutir, ainda que brevemente, o termo *húmnos* (ῥυμνος). Robert L. Fowler, em *The nature of early greek lyric* (1987, pp. 94-5), ressalta que “a derivação e o significado de ῥυμνος são obscuros. **Seu uso arcaico não parece ter um sentido mais especializado do que ‘celebração’**; o termo assume um significado específico de acordo com seu contexto” (grifos meus)¹⁴⁵. De modo similar, Herbert W. Smyth, em *Greek melic poets* (1963, p. xxvii, 1ª ed.: 1900), afirma que *húmnos* era originalmente “qualquer canção, fosse ela sagrada ou secular, e é usado assim em Homero”; Cavallini (1997, p. 133), segundo quem *húmnos* na Grécia arcaica “designa qualquer canto, seja sacro ou profano”; e Bernardini, que afirma, em “L’inno agli dei

¹⁴⁵ Para a etimologia, ver o verbete do termo em Chantraine e ainda Smyth (1963, p. xxvii, 1ª ed.: 1900), Fowler (pp. 94-5).

nella lirica corale greca e la sua destinazione sacrale” (1991, pp. 85-6), que os poetas arcaicos se valiam de *húmnos* “sentido por todos assim compreendido de canto destinado a várias ocasiões”. Bernardini ainda enfatiza que nem mesmo na métrica tardo-arcaica predominantemente coral de Simônides, Píndaro e Baquíledes ocorre tal termo “com o valor específico de ‘hino aos deuses’”. Posteriormente, na época clássica, tal especificação se dá em Platão (*Leis* 700b)¹⁴⁶, afirmam Bernardini (p. 87) e ainda Gentili e Giovanni Cerri, em “On literary genres” (1988, p. 100), pois dizem os dois últimos helenistas, no passo indicado do diálogo se revela a operação da divisão em gêneros

“na cultura grega dos períodos arcaico e clássico mesmo dentro da unidade substancial da produção métrica denominada pelo “termo abrangente ‘hino’. Esse termo, devemos frisar, assume em Platão **o significado específico de uma prece aos deuses, em oposição à canção em honra dos homens (*enkōmion*)**, apresentada diante da audiência restrita de um simpósio ou da mais ampla da cerimônia solene em honra de um atleta que tenha triunfado nas festas agonísticas”. (grifos meus)

A distinção entre hino e encômio, que se firma a partir de Platão, terá grande impacto entre os editores alexandrinos, ressalta Bernardini¹⁴⁷. Na Biblioteca, *húmnos* será entendido como “canção aos deuses”, e tal classificação será empregada para os poetas arcaicos e tardo-arcaicos em cujo universo, todavia, ela não se sustentava em sentido tão específico.

Mary Depew, todavia, em “Enacted and represented dedications” (2000, p. 69), observa que o termo *húmnos*, em era arcaica, “parece ter sido usado com referência a qualquer tipo de canção”, segundo usualmente se pensa; pode ter havido, porém, “três usos diferentes do termo, aproximadamente correspondentes aos períodos arcaico, clássico e helenístico: qualquer composição hexamétrica; qualquer canção dirigida a um deus; um tipo particular de canção para um deus (...)”. De qualquer modo, o primeiro uso ilustra o fato de que “o hino arcaico não faz distinção entre deuses e homens como seu objeto”, algo que se evidencia no *Hino homérico a Apolo* (vv. 157-161)¹⁴⁸:

κοῦραι Δηλιάδες Ἐκατηβέλεται θεράπναι·
αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ' πρῶτον μὲν Ἀπόλλων ὑμνήσωσιν,
αὐτὶς δ' αὖ Λήτω τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἠδὲ γυναικῶν
ὑμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φῦλ' ἀνθρώπων.

(...) as délias donzelas, fâmulas do frecheiro divino.
Elas, depois de Apolo primeiro *hinearem*,
e em seguida Leto e a sagittífera Artemis,
ao recordarem os varões e as damas d'antanho,
as estirpes humanas *hineiam* e encantam.

¹⁴⁶ Texto comentado e citado no capítulo 1 (pp. 16-7).

¹⁴⁷ Ver também Harvey (1955, pp. 165-8).

¹⁴⁸ Tradução: Cabral (2004), com o texto grego adotado em sua edição, de Filippo Càssola, *Inni omerici*, Mondadori, 1994.

Os negritos destacam, no verso 157, a forma verbal *humnēsōsin*, e, no verso 161, o substantivo *húmnon*, que funciona como objeto de *aeídousin* – literalmente, “cantam um hino”. Observando esses termos neste que é o mais antigo dos *Hinos homéricos*, pois sua datação não vai além do século VII a.C.¹⁴⁹, Depew conclui que, “ao menos no período arcaico, ‘*hymnos*’ pode designar qualquer tipo de canção”.

Traçado esse breve quadro terminológico, parece bem provável que *húmnoi* designa no fragmento de Íbico – poeta em atividade em meados do século VI a.C. – simplesmente cantos que Cavallini (1997, p. 133) acredita diretamente dirigidos ao menino – a 2ª pessoa do singular do verso – mencionado posteriormente (vv. 7 e 11). Talvez estejamos em plena cena simposiástica, durante a qual, entre outras atividades conviviais, canções são entoadas¹⁵⁰ para entretenimento, exibição aristocrática e/ou sedução por um adulto de um dos meninos que normalmente circulavam em meio aos convivas a servir-lhes vinho; a própria canção da qual se preservou o Fr. S 257(a) Dav., por certo, deve se inserir nessa terceira dimensão, a erótica. Mas é impossível aprofundar essa percepção.

2. *Cáris, Afrodite e a nutrição de um menino* (vv. 6-8)

Na metade do verso 6, lê-se o adjetivo *epērátōisin* (“adoráveis”) que, dado no dativo plural como *káluksin*, parece caracterizar o que esse termo grego denomina, “os botões” de rosas em meio aos quais um menino foi nutrido por uma deusa – o menino no qual a *persona* fixa seus próprios olhos¹⁵¹. Como antes ressaltai, a reconstrução dos versos 6-8 está calcada no Fr. 288 Dav.; e a imagem do Fr. S 257(a) nesses versos, do menino nutrido “entre botões de rosas adoráveis” está colada à de outro menino, Euríalo, nutrido em leito similar, embora não adjetivado. Cavallini (1997, p. 133) lembra o epigrama 210 do livro XVI da *Antologia palatina* – atribuído a Platão, mas provavelmente de lavra helenística, ressalta Cavallini, em “Note a Ibico (II)” (1995, p. 19, n. 25) – no qual Éros dorme sereno *en kalékessi rhódōn*¹⁵² (“entre botões de rosas”), na expressão não adjetivada, mas semelhante à do verso 7 do Fr. S 257(a) Dav..

¹⁴⁹ Ver Allen *et alii* (1980, pp. 183-5), West (2003, pp. 9-12) e Cabral (2004, pp. 80-8), para as problemáticas questões da datação e autoria do *Hino*.

¹⁵⁰ Ver Cavallini (2000a, p. 90, n. 22).

¹⁵¹ Sigo o entendimento de West (1984, pp. 24-5; 1994b, p. 98), aceito em Campbell (1991, p. 247) e Cavallini (1997, pp. 69 e 133).

¹⁵² ἐν καλύκεσσι ῥόδων. Texto grego: Paton (1960). Tradução minha.

Tudo somado, o menino do fragmento aqui em pauta, divinamente nutrido pela deusa da graça física, nas cercanias do templo de Afrodite (v. 8) – deusa da beleza que às demais deidades supera nesse quesito –, será fatalmente tão belo quanto Euríalo, o menino do Fr. 288 Dav.. Mais: como este, ele tem também sua imagem desenhada qual a do próprio Éros-menino filho ou membro do séqüito de Afrodite, retratado na poesia grega desde Álcman (Fr. 58 Dav.), pelo menos¹⁵³.

No fragmento de Íbico anteriormente estudado na primeira parte deste capítulo, o menino Euríalo aparece como “*broto das glaucas Cárites*” nutrido por Peitô e Afrodite; neste fragmento de que se ocupa esta segunda parte, Cárís no singular é invocada como a *kourotrophos* do menino a quem nutriu, diz a forma verbal *éthrepsas* do verso 7. Na poesia grega, são mais comumente mencionadas as Cárites, mas Cárís já nos aparece como esposa do feio artesão divino Hefesto no canto XIX (380-90) da *Iliada*¹⁵⁴. Nele, “*Diadema-esplendente,/ Cárís, linda mulher*” (Χάρης λιπαροκρήδεμνος/καλή, 381-2) recepciona em seu palácio a bela nereida Tétis – que vai a Hefesto para solicitar novas armas para Aquiles que reentrará em breve na guerra contra os troianos. Ao fazê-lo, essa deusa – cujo nome evoca, como disse anteriormente acerca do termo *kháris*, o princípio da reciprocidade – oferece-lhe “*os dons do hóspede*” ou *kseínia* (ξείνια, 387) previstos na lei da hospitalidade – não escrita pelo homem, mas pelos costumes –, que vale tanto entre os homens quanto entre os deuses. Na observação de Rocchi, em “Contributo allo studio delle Charites (I)” (1979, p. 6), a deusa Cárís constitui, pois, “exemplo vivo do reconhecimento grato”, gratidão esta que ela partilha com seu cônjuge divino para com Tétis, pois esta resgatou Hefesto quando Hera, sua mãe, enfurecida por ter gerado um filho manco, lançou-o do Olimpo. O deus, grato, também oferece a Tétis belos dons de hospitalidade (392-409).

A Cárís da canção de Íbico não tem essa faceta marcada na *Iliada* – de bela deusa do favor, do reconhecimento e da gratidão –, mas uma outra: a de conceder a beleza física, justamente o alimento que essa *kourotrophos* deu ao menino que enche de desejo os olhos de quem o canta. Tal divina nutrição é ainda potencializada nos versos 7-8 em termos do resultado visual que produziu no belo menino identificado pelo

¹⁵³ Tratarei desse personagem no capítulo 7 da tese. Que a imagem do menino de Íbico (257(a)) é “uma espécie de personificação de Éros” acredita já Cavallini (1995, p. 20).

¹⁵⁴ Observe-se que também na *Odisséia* o deus mais feio do Olimpo é marido da mais bela deusa, a adúltera Afrodite (VIII, 266-369). Ver comentários de Scott (1983, p. 2), Pirenne-Delforge (1996, p. 196), Brillante (1998, pp. 28-9) e Edwards (2000, p. 191), que lembra que na *Teogonia* (v. 945), Aglaia, uma das três Cárites, é dada como esposa de Hefesto, lembrando, pois, sua cônjuge na *Iliada*.

escólio no pronome do verso 7, e por duas razões: ela acontece entre as flores de Afrodite, as rosas, ainda em botão, sugerindo a beleza prestes a desabrochar das flores e do menino que em seu leito macio e fragrante é divinamente nutrido; e pelo fato de que, segundo o verso 8, a nutrição do menino por Cárís, deusa afinada a Afrodite, entre botões de sua flor predileta, a rosa, dá-se “*ao redor do templo*” da deusa, em local sacro-erótico, portanto – como é correntemente assinalado o cenário natural na poesia grega arcaica –, sob a proteção de Afrodite.

Fruto de nutrição divina ministrada pela deusa da beleza física – Cárís, ela mesma bela – entre as flores mais belas – as rosas – preferidas pela mais bela deusa do Olimpo – Afrodite – da qual Cárís está tão próxima, o menino do Fr. S 257(a) Dav. irradia, como Euríalo, uma beleza além da humana, que arrebatava de desejo os olhos que a contemplam, os olhos do amador.

3. O “*menininho*” (*paidiskon*) divinamente cuidado (vv. 9-12)

O verso 9 prossegue com os motivos das flores, agora no objeto em que são trançadas, as guirlandas, e do perfume, inerente à idéia de um leito de rosas em botão (v. 7). Introduce-se, aqui, a voz da canção, revelada no pronome pessoal *me*, de 1ª pessoa do singular, no acusativo: ao “eu” “*é preciso*” (*dei*) algo que não podemos precisar. Guirlandas perfumadas, vale lembrar, compõem o cenário festivo do simpósio, o qual talvez esteja sendo retratado desde o verso 5¹⁵⁵.

Em seguida, os versos 10-2 concentram-se, novamente, na ação das deusas sobre o *paidiskon* (“*menininho*”, v. 11), mas em tom descritivo. Se há, como parece nos versos 6-8, uma fala da *persona* a Cárís, chamada pelo vocativo “ó” (*ō*), que antecede seu nome, então desde o verso 9 isso se altera para uma descrição. Mas essas mudanças, diante de precariedade do texto, permanecem difíceis de acompanhar e compreender.

O sujeito do verbo “*untou*” (*ékhrise*) no verso 10 deve ser Cárís; isso se reforça pela proximidade da menção de seu nome como nutriz do menino e pelo participio *thōpazdoisa* nos versos 10-1, ligado a *ékhrise*, pois tal forma verbal traz, em sua morfologia, a marca do sujeito feminino singular. Além de divinamente nutrir o menino, dotando-o de intensa beleza, Cárís ungiu-o – podemos imaginar, com óleos olentes – e, ao fazê-lo, seguiu elogiando-o. Ou seja, a deusa fez o que a canção do poeta, seu

¹⁵⁵ Ao discutir o Fr. 296(b) Voigt de Alceu no próximo capítulo, retomarei este ponto.

paidikón, objetiva igualmente formular em seus versos: elogiar o desejável menino. Se está implícita, até aqui, a idéia de que as imagens dos versos precedentes buscam expressar e realçar a beleza do menino, o foco absoluto do olhar da *persona*, ela torna-se explícita nos versos 11-2, que cantam: “*E a ele tenra/ beleza c]oncedem as deusas*”. Conforme marca o colchete aberto à esquerda, o termo *kállos* é um suplemento ao verso 12, correntemente aceito. O adjetivo que o qualifica, *téren* (v. 11), faz pensar na sensação tátil dos botões de rosa e da pele macia do menino, como parece ser também a sugestão para Euríalo no Fr. 288 Dav.; “*tenra*” é notadamente a pele, a flor e a juventude na lírica grega, anota Chantraine, em seu dicionário (verbeta *térēn*, τέρην).

Tenra beleza: eis o que “*as deusas*” (*theaí*) conferem ao menino. O plural faz pensar em duas possibilidades talvez para o sujeito da forma verbal do verso 12, que antecede o substantivo próprio: o poeta pensa nas Cárites, e não mais na Cárís no singular; ou o poeta pensa em Cárís e Afrodite, cujo templo ele relaciona à nutrição do menino por Cárís. Tendo isso em vista, bem como o Fr. 288 Dav. sobre o qual se edifica a restauração do Fr. S 257(a), a segunda opção soa mais provável, embora inverificável.

Diante do menino de Cárís *kourotróphos*, nutrido entre rosas perto da morada de Afrodite, a quem verossimilmente essas duas deusas concederam “*tenra/ beleza*”, a *persona* é vitimada pelo desejo. E se, por um lado, no quadro até aqui retratado, não se vislumbram os contornos sombrios da beleza e do desejo eróticos da pintura executada na canção a Euríalo, é, por outro, muito mais evidente nos versos 13-6 o impacto negativo da bela e irresistível imagem do menino sobre o amador, que detalha seu sofrimento a partir do verso 14.

4. *Dores de amores (vv. 13-6)*

A presença de Afrodite em Íbico “não indica apenas o amor, mas um amor (...) acompanhado do tormento, das penas, do sofrimento”, nas palavras de Bernardini (1990, p. 74). No Fr. S 257(a) Dav., isso se afirma de modo muito mais explícito, pois nos três versos finais da precária canção a *persona*, um “eu” masculino, descreve as sensações tormentosas que arrebatam seu corpo e sua mente. A ação de *érōs* no poeta é a de “uma força nociva, destrutiva, que ataca a integridade física e mental do amador”, observa Monica S. Cyrino, em *In Pandora’s jar* (1995, p. 101); logo, no Fr. S 257(a) Dav., a causa dos sofrimentos não reside, anota Cavallini (1997, p. 131, grifos meus),

“no comportamento injusto ou cruel do amado (como supõe West, que por isso insere, no v. 13, uma deusa Δίκη [*Dika*] cujo nome está muito próximo do ilegível), mas, sim, **na própria natureza de Eros**, cuja capacidade de dominar o corpo e mente do homem é percebida com extrema clareza já na poesia grega mais arcaica (...)”¹⁵⁶

Na descrição da *persona*, seus membros lhe pesam. Lembra Cavallini (p. 132) que, na literatura médica, tal sintoma se registra entre os “específicos de graves estados patológicos”; e o termo com que as noites sem dormir são adjetivadas, *ágrupnos*, “configura-se como um termo técnico da linguagem médica (raríssimo na poesia dos séculos VI e V a.C., mas muito freqüente no *Corpus e escritos hipocráticos*)”. O poeta, está claro, considera uma doença a paixão, idéia que se difundirá largamente “na cultura da segunda metade do século V a.C.”, como bem o mostra a tragédia euripideana *Hipólito*, em que, lembra Cavallini (2000a, p. 84), “a paixão (...) é insistentemente chamada *vóσος*” – *nóσos*, uma maladia, uma enfermidade, uma doença, enfim¹⁵⁷. E tal percepção se agrava nos Frs. S 257(a) e 288 Dav. pelo fato de que os meninos desejados são ambos objetos de cuidado e atenção das deidades; logo, são irresistíveis.

A descrição detalhada dos sofrimentos físicos e psicológicos que acometem o amador, encontra-se já na lírica mais arcaica, desde Arquíloco, que diz, nas três únicas linhas de um fragmento epódico na *Antologia* (IV, 20, 45) de Estobeu, o 193 W¹⁵⁸:

| | |
|--|--|
| δύστηνος ἔγκειμαι πόθῳ, ἄψυχος, χαλεπήσι θεῶν ὀδύνησι κήτη πεπαρμένους δι' ὀστέων. | <i>miserio jazo em desejo, sem ar, de atrozes dores por querer dos deuses transido até os ossos.</i> |
|--|--|

No Fr. 31 Voigt de Safo¹⁵⁹, um dos mais famosos exemplares desse tema dos efeitos patológicos da paixão, temos uma “terminologia que recorda muito as descrições de sintomas dos tratados médicos”, ressalta Cavallini (1997, p. 132). Cito-o:

| | |
|--|--|
| ⊗ φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν ἔμμεν' ὤνηρ, ὅττις ἐναντιός τοι ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεί- ρας ὑπακούει 4 καὶ γελαίρας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαιεν· ὥς γὰρ ἔς' ἰδῶ βρόχε' ὥς με φώνη- ρ' οὐδὲν ἔτ' εἴκει, 8 | <i>Parece-me ser par dos deuses ele, o homem, que oposto a ti senta e de perto tua doce fa- la escuta, e tua risada atraente. Isso, certo, no peito atordoa meu coração; pois quando te vejo por um instante, então fa- lar não posso mais,</i> |
|--|--|

¹⁵⁶ Cavallini (1992, pp. 25-6; 2000a, pp. 82 e 91, n. 33) enfatiza, em outros estudos, suas críticas à sugestão de emenda feita por West ao v. 13, *Dika*, e aos demais suplementos aos vv. 13-4.

¹⁵⁷ Cavallini indica os versos em que o termo ocorre na tragédia: 40, 176, 179, 205, 269, 179, 283, 293-4, 394, 405, 477, 479, 512, 765-6. Não resta dúvida da ênfase nessa visão sobre a paixão que acomete Fedra no *Hipólito*.

¹⁵⁸ Tradução: Souza (1984, p. 92).

¹⁵⁹ Preservado em ‘Longino’ (X. 2). Tradução: Ragusa (2005, pp. 439-40; ver pp. 268-9). Ver ainda as traduções de Ramos (1964, p. 63), Torrano (1984, p. 95), Fontes (2003, pp. 378-9), Lourenço (2006, pp. 37-8). Para o fragmento e o tema dos efeitos patológicos da paixão, ver Bonanno (1990, pp. 147-206) e Lanata (1996, pp. 11-25).

ἀλλὰ τκαμτ μὲν γλωσσεα τῆαγετ, λέπτον
 δ' αὐτικά χρωί πύρ ὑπαδεδρόμακεν,
 ὀππάτεσσι δ' οὐδὲν ὄρημι, ἐπιβρό-
 μεις δ' ἄκουαι, 12
 τῆκαδετ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
 παΐσαν ἄγρει, χλωροτιέρα δὲ πιόιασ
 ἔμι, θεθινάκην δ' ὀλίγω ἔπιδειύτησ
 φαίνομι ἔμ' αὐτταί 16
 ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ τκαὶ πένητατ

mas †se quebra† †minha† língua, e ligeiro
 fogo de pronto corre sob minha pele,
 e nada vêem meus olhos, e zum-
 bem meus ouvidos,
 e água escorre de mim, e um tremor
 de todo me toma, e mais verde que a relva
 estou, e bem perto de estar morta
 pareço eu mesma.
 Mas tudo é suportável, já que †mesmo um pobre †..

Em Íbico, um novo sintoma é acrescentado ao catálogo das dores de amores que, ao longo dos tempos, os poetas gregos foram compondo: a insônia gerada “pela angústia incessante que impede até mesmo o repouso noturno”, anota Cavallini – um motivo “inédito na lírica arcaica” que será retomado pelos poetas dos séculos IV a.C. em diante, entre os quais, Apolônio de Rodes, que cantou, em versos anteriormente citados, a insônia de Medéia em sua *Argonáutica* (III, 751-2).

Ao amante satisfeito pela união sexual desejada, há a recompensa do doce repouso, do sono sereno a cerrar as pálpebras e adormecer o corpo. Veja-se, na *Iliada* (XIV, 353-4) o sono profundo que, junto à união amorosa com Hera, doma Zeus, após o ataque irresistível que a visão calculadamente esplendorosa que a deusa constrói para a ele se apresentar enche os olhos do deus e o arrebatava de desejo; e veja-se ainda, no *Hino Homérico V, a Afrodite* (vv. 170-1), o doce e profundo adormecer de Anquises, o pastor troiano já saciado, uma vez que se uniu amorosamente à virgem pela qual o tomara o desejo – virgem esta que o desperta para revelar-lhe sua verdadeira identidade, a deusa Afrodite. Por outro lado, ao amante que não encontra reciprocidade, que está tomado pelos anseios do desejo insatisfeito, como o amador do Fr. S 257(a) e o do Fr. 286 Dav. de Íbico – em que este motivo se repete em termos distintos –, tal recompensa está vetada; antes, em seu lugar, há a insônia que, como um castigo, não dá pausa ao desassossego erótico que acomete o amador. Isso porque, em Íbico, como sintetiza Cavallini (2000a, p. 88), é bem marcada “a concepção do amor como força tormentosa e destrutiva, que jamais concede trégua”.

5. A performance do fragmento

Assim como no caso dos demais fragmentos de Íbico, há poucos elementos que permitem uma visão clara sobre a *performance* da canção; mas pela sua atmosfera erótica, pela sua pertinência ao gênero de *paidiká*, pode ser mais acertada a idéia de uma execução monódica, em vez de coral, tal qual parece ter ocorrido com o Fr. 288, tão

próximo deste Fr. S 257(a) Dav. e ambos com um marcado “colorido sáfico”, na observação de MacLachlan (1997, p. 190), com suas “referências a botões de rosa, ao templo de Afrodite, guirlandas fragrantas e desejo pessoal”.

- *Afrodite e o traçado claro-escuro da paixão em Íbico (Frs. S 257 (a) e 288 Dav.)*

Ambos os meninos dos fragmentos de Íbico, Euríalo e o “*menininho*” não identificado, lembram o próprio deus Éros: o primeiro, pelo modo algo solene com que é invocado e pela beleza que lhe é farta e divinamente administrada pelas Cárites, talvez as Horas, e mesmo Afrodite, que, em imagem de *kourotrophos*, o nutre conjuntamente com Peitó. O segundo, decerto igualmente pela beleza que Cárís lhe concedeu entre rosas, nas cercanias de um templo de Afrodite, mas também porque, com sua graça física, instaura no olhar da *persona* o desejo e lança-a, desse modo, num grande desassossego que espreita a imagem de Euríalo, mas que está evidentemente expresso na canção ao “*menininho*”, na trinca de versos finais de nosso fragmento incompleto:

| | | |
|---|----|--|
| β]αρύνομαι δὲ γυῖα, πολλά δ' ἀ]γρύπνο[υ]c ιαύων νύκτας ὀρμ]αίνω φρε]νί. | 15 | <i>p]esam-me os membros e muitas coisas, i]nsones noites passando, rev]olvo em minha men[te.</i> |
|---|----|--|

Lembrei já que Safo, no Fr. 130 Voigt (vv. 1-2), foi a primeira poeta a definir o deus Éros como *glukú-pikros*, mistura de sabores dada numa seqüência provavelmente eloqüente: ao “doce” segue-se o “amargo”. Cito o fragmento¹⁶⁰:

| | |
|--|--|
| Ἔρος δηῦτε μ' ὀ λυσιμέλης δόνει, γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον | ... <i>Éros de novo – o solta-membros – me agita, doce-amarga inelutável criatura ...</i> |
|--|--|

Para Safo, Éros vai e vem; é positivo-negativo, prazer-dor; desfaz os membros e agita a mente e suas ansiedades; contra ele somos impotentes; e é uma “*criatura*” que, vinda de fora, rasteja ou se move lentamente – acusa o termo *órpeton* – sobre sua vítima, sorrateira em seu ataque¹⁶¹. Já para Íbico, a experiência da paixão, também inescapável e recorrente, vai se tornando cada vez mais amarga nos fragmentos em que Éros e/ou Afrodite estão presentes. É o que se verá no estudo dos últimos dois fragmentos do poeta regino que compõem o *corpus* da tese (286 e 287 Dav.), nos dois capítulos seguintes a este.

¹⁶⁰ Tradução: Ragusa (2005, p. 445; ver pp. 372-3); ver também Fontes (2003, p. 407) e Lourenço (2006, p. 43). Para estudo: Carson (1998, pp. 3-4).

¹⁶¹ Para essa “*criatura*”, ver MacLachlan (1989, pp. 95-9).

6

Afrodite em quatro paisagens:

a deusa em enquadramentos mítico-eróticos e sacro-seculares

Fragmentos:

Alceu – Frs. 41 e 296(b) Voigt

Íbico – Fr. 286 Dav.

Anacreonte – Fr. 346 (fr. 1) P

Nos dois fragmentos de Íbico abordados no capítulo precedente, a natureza serve de base para a construção de uma linguagem metafórica destinada a elogiar a beleza de meninos divinamente nutridos. Neste momento, centro-me em três poetas e quatro fragmentos – Alceu (41 e 296(b) Voigt), Íbico (286 Dav.) e Anacreonte (346 (fr. 1) P) – nos quais a natureza surge como cenário sacro-erótico em que se insere Afrodite¹.

Essa tradição da natureza como lugar em que se misturam o sagrado e o erotismo remonta, notadamente, ao canto XIV da *Iliada*, que traz o episódio do engano de Zeus já referido nesta tese. Os poetas mélicos arcaicos – e os elegíacos e iâmbicos, mais amplamente falando – incorporam-na de modos variados, não raro acrescentando-lhe a presença de Afrodite. O objetivo deste capítulo é, pois, estudar esse movimento, buscando mostrar, de um lado, como – de poeta para poeta, de canção para canção – tal tradição é reiteradamente trabalhada, mas sempre mantendo um frescor que se faz sentir numa associação inesperada, numa construção semântica instigante, numa imagem surpreendente; e, de outro, como está representada a deusa tão afeita à natureza e seus elementos, algo claramente ilustrado pelos fragmentos de Íbico já estudados no quinto capítulo.

¹ O mesmo ocorre em três fragmentos mélicos de Safo (2, 73a, 96 Voigt) abarcados em meu trabalho anterior: Ragusa (2005, pp. 193-260).

I. Alceu, Fr. 41 Voigt: rumo a um sacro cenário de Afrodite?

| | | |
|-------------------|----|-------------------------------------|
| ἄ]νδρ' ἔω[| | h]omem ...[...] |
|]τεc ἀβρω[| |]... delicadament[e (?)]... |
|]αντοcα[| |]... ?...[|
|] | 4 |] ...[|
|]ϕδα[| |] ...[|
|] | |] ...[|
|]ν ἄγναι | |]... ... puras |
|] | 8 |] ... sacra [|
|]νναν ἴραν [| |] eles porta[n]do [|
|]φόρεν[τ]εc [| |]... vin[h]o |
|]ε' οἴν[ο]ν | |] ...[|
|] | 12 |]... ?...[|
|]λιc [. ' .]των | |]... ? [|
|]δε θυμ[| |] cítara ...[|
|]κίθαριc δι[| |] ...[|
|] | 16 | sa]cro recinto ela tendo por part[e |
| τέ]μενος λαχοιc[α | | t]opo da cidade |
| κ]ορύφαν πόληoc | |]... ó Afrodite |
|]ν 'Αφρόδιτα | |] [] |
|] | 20 |]... ?[|
|]γυυ[| | |

- A fonte e a edição dos versos de Íbico: um rolo papiráceo e seus fragmentos

1. Os frs. 2 (col. i), 12, 15 e 23 do POx 1233: a edição de Hunt (1914)

O Fr. 41 Voigt resulta da colagem de quatro fragmentos (2 (col. i), 12, 15 e 23) do *POx 1233* (século II d.C.), sua fonte de transmissão direta publicada por Bernard P. Grenfell e Arthur S. Hunt, em *The Oxyrhynchus papyri, part X* (1914), sendo o segundo helenista o editor dos papiros literários do volume. A autoria desse rolo é atribuída por Hunt (p. 50) a Alceu com base na coincidência de versos nele preservados com outros do *corpus* conhecido do poeta. Vejamos, agora, a edição e as notas do helenista aos quatro fragmentos que formam o 41 Voigt.

Para o fr. 2 (col. i), Hunt (p. 54) calcula uma perda inicial de oito ou nove linhas; as quatro remanescentes trazem umas poucas letras e um sinal de acentuação, sendo interrompidas por outra lacuna, esta de oito linhas às quais se sucedem oito versos que não trazem senão letras. Na edição do Fr. 41 Voigt, os primeiros quatro versos legíveis do fragmento papiráceo correspondem aos versos 10-3; os outros oito, aos versos 5-11. A única palavra que Hunt (p. 55) sugere para o fr. 2 do rolo *POx 1233*, *íran* (“sacra”, v. 9), é geralmente aceita².

² Ver, além da edição Voigt (1971) para o Fr. 41: Lobel (1923, p. 20; 1927, Fr. B 13), Lobel e Page (1997, Fr. B 9, 1ª ed.: 1955), Campbell (1994, 1ª ed.: 1982) e Liberman (2002, 1ª ed.: 1999).

O fr. 12 do rolo papiráceo tem nove linhas correspondentes aos versos 13-21 do Fr. 41 Voigt; a leitura de Hunt (pp. 62-3) dessas linhas, nas quais consta o nome de Afrodite (l. 7 = v. 19), é aceita³. O helenista (p. 51), lembrando ainda o pouco que sabemos sobre a organização dos livros de Alceu na compilação de Alexandrina, crê ser muito provável que o fr. 12 pertença ao Livro I, de hinos aos deuses.

Pequeno e trazendo apenas letras, o fr. 15, cujas quatro linhas constituem as quatro iniciais do Fr. 41 Voigt, não estimula Hunt (pp. 62-3) a fazer qualquer sugestão de emenda ou anotação. Igualmente o fr. 23, no qual Hunt (pp. 64-5) percebe três linhas, as quais consistem nos versos 7-9 do Fr. 41 Voigt.

Noto, por fim, que Hunt (p. 70) considera que os frs. 12 e 15 estão possivelmente em métrica sáfica, dado a que voltarei adiante.

2. Somando os fragmentos papiráceos: as edições de Lobel (1923, 1927)

A junção dos quatro fragmentos (2 (col. i), 12, 15 e 23) do *POx* 1233 deve-se ao trabalho de Edgar Lobel, em “Documents and records A” (1923, pp. 20-1). Com relação à edição de Hunt (1914) de cada um dos fragmentos, Lobel faz apenas um acréscimo: a sugestão de *ágnai* (“*puras*”) no verso 7, incorporada nas edições posteriores⁴. Posteriormente, Lobel inseriu o texto resultante da junção em *Ἀλκαίου μέλη* (1927, Fr. B 13), sob o subtítulo *Incerti libri*, diferentemente de Hunt (1914, p. 51), que tomava um de seus pedaços mais significativos – o fr. 12 do rolo papiráceo – como pertencente ao Livro I do poeta na compilação da Biblioteca de Alexandria.

Quase trinta anos depois, Lobel se uniu a Denys L. Page na edição do *corpus* disponível das obras de Safo e Alceu no respeitado *Poetarum Lesbiorum fragmenta* (1997, Fr. B 9, 1ª ed.: 1955); no caso do fragmento do poeta aqui em pauta, não houve alteração da edição anterior, de 1927⁵. Finalmente, Eva-Maria Voigt, em *Sappho et*

³ Ver, além da edição Voigt (1971): Diehl (1917, Fr. 17), Lobel (1923, p. 20; 1927, Fr. B 13), Lobel e Page (1997, Fr. B 9, 1ª ed.: 1955), Campbell (1994, 1ª ed.: 1982) e Liberman (2002, 1ª ed.: 1999). Reinach e Puech (1937, Fr. 19) apenas imprimem como um fragmento os versos 17-9 do nosso Fr. 41 Voigt; no aparato crítico, eles inserem os frs. 2 (col. i), 12 e 15 do rolo *POx* 1233.

⁴ Ver, além da edição Voigt (1971): Lobel (1927, Fr. B 13), Lobel e Page (1997, Fr. B 9, 1ª ed.: 1955), Campbell (1994, 1ª ed.: 1982) e Liberman (2002, 1ª ed.: 1999).

⁵ Também em Campbell (1994, 1ª ed.: 1982) repete-se a edição de Lobel (1927, Fr. B 13).

Alcaeus (1971, Fr. 41), retoma o texto de Lobel, acrescentando uma emenda no verso 1 (*Jndr'*): *ájndra* (“homem”)⁶.

Como busca mostrar essa síntese, o que é possível ler e o muito pouco que se pode emendar no Fr. 41 Voigt praticamente não se modificaram ao longo dos tempos. Essa canção fragmentária continua a ser obscura e inacessível a uma clara compreensão. O máximo que ela nos permite é contemplar uma ou outra possibilidade de leitura de seus versos e da fugidia imagem de Afrodite neles encerrada.

- *O fragmento: uma prece hínica a Afrodite?*

O Fr. 41 Voigt se organiza, metricamente falando, em “estrofe sáfica”⁷, uma composição de três versos hendecassílabos encerrados por um adônio:

vv. 1, 2, 3: —◡—◡ / —◡◡— / —◡◡
v. 4: —◡◡— / —

As inúmeras dificuldades textuais, porém, impedem anotações relativas ao ritmo e à sonoridade; afinal, nos vinte e um versos do texto, temos doze palavras legíveis dispersas, exceto nos versos 17-8, os únicos a oferecerem duas palavras cada um.

1. Lendo o Fr. 41 Voigt

No verso 1, temos um “homem”; no seguinte, as letras *ábrōl* provavelmente formariam o advérbio *ábrōs* (“delicadamente”), próprio da dicção de Safo e Alceu⁸.

Cinco versos adiante, a próxima palavra legível, no verso 7, é *ágnai* (“puras”), no nominativo feminino plural, ou seja, um adjetivo a caracterizar um termo de mesma morfologia com a função sintática de sujeito do que se diz. Depois, no verso 9, lemos, no acusativo feminino singular, *íran*, cuja tradução, “sacra”, valeria também para *ágnai*. Infelizmente, perdeu-se o referente desse adjetivo que, em princípio, estaria ligado ao objeto do que se diz. Note-se que uma tradução precisa de ambos os adjetivos sem que conheçamos seus referentes é inviável.

⁶ Campbell (1994, 1ª ed.: 1982) não emenda o termo grego, mas sugere o substantivo em sua tradução (p. 255). Liberman (2002, 1ª ed.: 1999) segue a edição de Voigt (1971), aceitando a emenda ao verso 1.

⁷ Ver Lobel (1927, Fr. B 13), Reinach e Puech (1937, Fr. 19), Voigt (1971), Liberman (2002, 1ª ed.: 1999).

⁸ Ver Romè (1965, p. 221).

No verso 10, *phórentes*⁹ (“eles portando”) denuncia que “eles” – não sabemos quem – são o sujeito da frase e lembra-nos do “homem” (*áJndra*) do verso 1. Agora, talvez “os homens” (“eles”) estejam “portando” algo relacionado, de algum modo, à única palavra que lemos no verso 11, *oĩnon* (“vinho”).

No verso 14 (*thum[*), haveria um termo grego relativo a *thumós* (θυμός, “coração, peito”). No seguinte vem nomeada a *kítharis* (“cítara”), um instrumento musical de cordas, conhecido desde os poemas homéricos, pelo menos¹⁰. E após a lacuna do verso 16, temos esta trinca de versos (17-9):

| | |
|------------------|--|
| τέ]μενος λαχοι[α | <i>sa]cro recinto ela tendo por part[e</i> |
| κ]ορύφαν πόλῆος | <i>t]opo da cidade</i> |
|]ν' Ἀφρόδιτα | <i>]... ó Afrodite</i> |

Lidas da última à primeira, essas linhas trazem uma invocação a Afrodite, uma referência geográfica associada à *pólis* e, possivelmente, ao *témenos* (“sacro recinto”) que a “ela” coube por parte, diz a forma verbal *lákhoisa*¹¹. Numa leitura verossímil, o sujeito “ela” é Afrodite; e dela é o *témenos* no “topo da cidade” (v. 18) ao qual, dado o uso no acusativo de *korúphan* (v. 18), talvez alguém ou um grupo esteja se dirigindo.

Finalmente, no verso 21 lê-se *gun[*, possivelmente o início de uma forma de *guné* (γυνή, “mulher”)¹².

2. Um canto rumo a um cenário sacro-erótico de Afrodite?

Em sua edição do *POx* 1233, Hunt (1914, p. 70) observa, sobre o fr. 12, que entra na composição da precária canção de Alceu segundo a junção de Lobel (1923, 1927): “As linhas 5-8 [= vv. 17-9] são, evidentemente, uma invocação a Afrodite (...)”. Pouco mais de duas décadas depois, Théodore Reinach e Aimé Puech, em *Alcée, Sapho* (1937, p. 39, Fr. 19), editam apenas os versos 17-9 – os mais inteligíveis – do fragmento que Lobel (1927, Fr. B 13) havia estabelecido, e à trinca de versos conferem o título

⁹ Trata-se de um participio presente ativo no nominativo plural masculino de *phorémi* (φορήμι).

¹⁰ Para o termo grego, ver Barker (1984, pp. 4 e 14), Maas e Snyder (1989, pp. 1-7 e 30-4), West (1994a, pp. 50-1). Barker ainda estuda o uso do termo nos poemas homéricos (pp. 18-32) – nos quais se alterna com outro termo para a cítara, *phórminks* (φόρμινξ), este mais freqüente, notam Maas e Snyder (pp. 4-5) – e na lírica grega (pp. 47-53), mas sem referir o Fr. 41 Voigt de Alceu.

¹¹ Trata-se de um participio aoristo ativo no nominativo singular feminino de *lankhánō* (λαγχάνω).

¹² Hunt (1914, pp. 62-3), ao editar *gun[ai*k (fr. 12), indicava a mesma possibilidade. Igualmente: Diehl (1917, Fr. 17), Lobel (1923, p. 20), que muda sua edição em 1927 (Fr. B 13), adotando *gun[*, que manterá em Lobel e Page (1997, Fr. B 9, 1ª ed.: 1955). Seguem-no: Campbell (1994, 1ª ed.: 1982), Voigt (1971), Liberman (2002, 1ª ed.: 1999). O primeiro e o terceiro mantêm a possibilidade do substantivo “mulher” apenas em suas traduções.

“Hino a Afrodite”, indicando a concordância com Hunt (p. 51) quanto à classificação formal do fragmento.

Décadas depois, Francisco R. Adrados anota, em *Lírica griega arcaica* (1980, p. 307, n. 32): “Outra canção simposiástica, numa festa em honra de Afrodite”. E, mais recentemente, Gauthier Liberman, em *Alcée* (2002, p. 34, 1ª ed.: 1999), relembra algo indicado por Hunt: o verso 17 pode marcar o início de um novo poema; logo, os versos precedentes comporiam o final de um outro, de tal sorte que o Fr. 41 Voigt não seria o que resta de uma única canção perdida, mas de duas canções irre recuperáveis¹³. Para Liberman, os versos 1-16 “parecem ser de natureza simposiástica; e nos versos 17 e seguintes, Alceu invoca Afrodite”.

De fato, elementos simposiásticos e/ou festivos aparecem nos versos 1-16, notadamente o “vinho” (v. 11) e a “cítara” (v. 15); ademais, *phórentes* (“eles portando”, v. 10) pode indicar que os homens ou os meninos que servem os adultos no simpósio ou numa festa carregam a bebida. Mas essa festa ou simpósio tem algo de ritual, pois por duas vezes adjetivos que se referem ao sagrado são usados nos versos 1-16 (*ágnai*, v. 7; *íran*, v. 9). O primeiro deles, mais polivalente em suas atribuições, admite a tradução que o vincula à pureza – característica do sagrado, mas não apenas dessa dimensão; *hagnós* (ἄγνός) é “a designação do ‘puro-sagrado’” recorrente na qualificação de coisas ou pessoas, deuses ou mortais, no âmbito religioso ou não, sublinha Walter Burkert, em *Religião grega na época clássica e arcaica* (1993, p. 516)¹⁴. O segundo foi estabelecendo em seu centro o sentido religioso; na forma substantiva (*hierón*, ἱερόν), denomina um espaço sacro em que o divino se manifesta e que se destina ao culto dos deuses, enquanto na adjetiva, *hierós* (ἱερός) era para os gregos, “sem dúvida alguma, desde a época micênica, o conceito decisivo para demarcar a esfera do religioso”, afirma Burkert (p. 513)¹⁵.

Some-se a esses adjetivos ligados ao sagrado a invocação clara no verso 19 a Afrodite, deusa chamada no vocativo, talvez numa prece. Muito provavelmente é dela o *témenos* que no verso 17 nos lança à esfera religiosa aludindo a um “*sacro recinto*” da

¹³ Segundo Liberman (p. 34), também W. Rösler (1980) havia seguido essa idéia.

¹⁴ Benveniste (1995b, pp. 202-6): *hagnós* “é sobretudo um termo poético” (p. 202). Ver Romè (1965, pp. 232-3).

¹⁵ Benveniste (1995b, pp. 193-7) anota: “*hierós* sempre pertence ao domínio do ‘sagrado’, quer essa qualidade se vincule à noção por um laço natural ou lhe esteja associada circunstancialmente” (p. 197).

deusa – real¹⁶ ou poético – no “*topo da cidade*” – mais provavelmente numa montanha, um dado físico das cercanias da *pólis* ou de sua ágora. Feitas as contas, não é necessário que tenhamos dois pedaços de duas canções perdidas no Fr. 41 Voigt, mas como parece mais provável e era já indicado por Lobel (1923, 1927), um pedaço de uma única canção de caráter ritual e festivo – talvez simposiástico. É com essa hipótese que sigo trabalhando nestas páginas.

Voltemos ao *témenos* de Afrodite. Sua fixação num lugar alto e de difícil acesso não seria nada estranha, pois é freqüente, ressalta Burkert (1993, p. 181), a instalação desse espaço de veneração aos deuses, estabelecido por tradições locais e antigas, não exatamente no cume de uma montanha, mas numa escarpa dela que o possa abrigar. Vale recordar que o *témenos*, nota Burkert (p. 180), “funde-se indissociavelmente com a paisagem grega” na qual está demarcado, abrangendo, em seu aspecto mais típico, elementos como água corrente e pura, bosque de árvores frutíferas, prado para pastagem de animais destinados aos sacrifícios, altar externo para os ritos, às vezes um templo a servir de morada ao deus e às suas imagens.

Onde exatamente está o *témenos* de Afrodite? Numa geografia real ou poética? Quais elementos típicos nele haveria? É mesmo de Afrodite tal “*sacro recinto*”? Não temos evidências suficientes para responder a tais questões. Mas se de fato pertence a Afrodite o *témenos* cantado por Alceu, então é provável que este se configure como um cenário sacro-erótico à deusa – sacro porque não serve a outro propósito que não o de seu culto; erótico porque assim o caracterizam sua realidade física vigorosa e fértil e a esfera de atuação da deusa nele venerada¹⁷. Não há subsídios suficientemente sólidos para afirmar essa visão ou aprofundá-la, mas creio que a palavra-chave *témenos* justifica a inserção – incerta, mas possível – do fragmento na abertura deste capítulo.

Retomemos a suposição de que o Fr. 41 Voigt compõe-se de dois pedaços de duas canções distintas. Será unicamente viável tal leitura da mistura de elementos festivos à referência a um local sacro de culto como o *témenos* de Afrodite, cantado provavelmente em meio a uma prece à deusa à qual pertence? Não, decerto.

Em *Sappho and Alcaeus* (2001, pp. 244-72, 1ª ed.: 1955), Page destaca, entre “os poemas não políticos” de Alceu, os hinos dedicados às deidades gregas,

¹⁶ A única evidência de culto a Afrodite em Lesbos é uma inscrição em que se associa a Hermes e Peitó ou é chamada “Afrodite Peitó, a Persuasiva”: ver Farnell (1896, p. 742, n. 73a), Pirenne-Delforge (1991, pp. 412-3; 1994, pp. 430 e 457) e Ragusa (2005, pp. 137-8 e 297-300).

¹⁷ Embora nele não se registre o termo *témenos*, todos os seus elementos fazem pensar num “*sacro recinto*” poético a Afrodite; ver o encaminhamento dessa leitura em Ragusa (2005, pp. 199-232).

primeiramente. Segundo o helenista (p. 244), o Livro I do poeta em Alexandria era formado de hinos; dois deles, um a Apolo, outro a Hermes, abriam-no¹⁸. O Fr. 41 Voigt seria outro desses hinos, em honra de Afrodite. Mas o cenário não é tão simples quanto parece e Liberman (2002, p. lv, 1ª ed.: 1999) problematiza a visão de Page, observando ser necessária uma separação entre os hinos de Alceu não políticos voltados aos deuses, de um lado, e os hinos políticos, de outro, pois não estes, e, sim, aqueles estariam no Livro I, bem como os hinos não políticos aos heróis¹⁹. E mesmo assim, afirma o helenista (pp. lv-lvi), “o agrupamento de hinos colocados na cabeça da edição não implica um subtítulo ὕμνοι [*húmnoi*] (...)”; afinal, o Livro I de Safo, compilado por um critério métrico, abre-se com o “Hino a Afrodite” não para anunciar a compilação de um livro de hinos, sublinha Liberman, mas para trazer à tona de imediato uma personagem emblemática da poeta. Tal função pode ser também a do hino mitológico de Alceu que é o primeiro poema de seu Livro I, o “Hino a Apolo”, conclui Liberman (p. lvi).

Seja como for, o que permite afirmar o *corpus* de Alceu é que os hinos aos deuses não são raros; neles, Hefesto, Éros, Atena, Ártemis e os Dióscuros – os gêmeos Cástor e Pólux – são algumas das divindades contempladas, bem como, possivelmente, Afrodite, se é de fato um hino a ela o Fr. 41 Voigt. Do ponto de vista do estilo, Alceu insere nesses hinos elementos não convencionais nas tramas míticas de seus personagens divinos. E, para Page (2001, p. 244, 1ª ed.: 1955), tais hinos, dos quais poucos sobreviveram,

“parecem os *Hinos homéricos*, visto que os atributos e aventuras das figuras divinas são o tema principal deles, e parecem ser exercícios literários, desenhados para o entretenimento de uma audiência numa ocasião mais ou menos formal, em vez de serem canções devocionais de culto para apresentação em atos de adoração”²⁰.

A precariedade do Fr. 41 Voigt de Alceu lamentavelmente nos impede de avançar em discussões formais, mas talvez algo mais possa ser dito sobre seu conteúdo. Retomemos, pois, a pergunta: os versos 17-9, com a invocação a Afrodite, são incompatíveis com os precedentes a tal ponto que só se explicam como pertencentes a uma canção distinta?

Olhemos novamente para a forma verbal no nominativo plural do verso 10, *phórentes* (“*eles portando*”). Esta indica uma coletividade envolvida numa ação específica que, conforme revela o uso do particípio presente, está em processo no

¹⁸ Igualmente: Hunt (1914, p. 51), Lesky (1995, p. 162, 1ª ed.: 1957).

¹⁹ Ver também Pardini (1991, pp. 277-84) para a contestação de tal visão.

²⁰ MacLachlan (1997, p. 138) segue essa avaliação de Page sobre o estilo dos hinos alcaicos.

momento da descrição ou narrativa da cena na canção: “*eles*” podem ser os habitantes da cidade, os cidadãos, os homens, os meninos do banquete ou da festa; aquilo que carregam é uma incógnita. Se somarmos à idéia da coletividade a atmosfera festiva à qual convidam o vinho e a música (vv. 11 e 15), podemos pensar não exatamente num simpósio, como aventa Liberman (2002, p. 34), mas numa festa sacra que envolva a *pólis*, ocasião à qual os adjetivos *ágnai* (“*puras*”, v. 7) e *íran* (“*sacra*”, v. 9) seriam mais adequados. Tal festa, consideradas, nos versos 17-9, a invocação a Afrodite e as referências a um *témenos* que provavelmente lhe pertence e que pode estar localizado numa montanha dentro ou fora da cidade, seria, então, a de uma procissão de culto rumo ao “*sacro recinto*” da deusa. Conduziriam tal procissão os homens da cidade, e talvez a eles se juntassem as mulheres, mencionadas, aparentemente, a partir do verso 21.

Isso tudo se reforça com a observação de Bonnie MacLachlan, em “Personal poetry” (1997, p. 138), que ressalta que os hinos de Alceu “poderiam ser ouvidos em festivais locais religiosos, ou talvez em outras ocasiões para as quais os ouvintes eram atraídos de outros centros gregos, além de Mítilene. Eles poderiam também ter sido executados para a *hetairia* [‘grupo de companheiros’], todavia, em festivais privados ou em simpósios”²¹. Já Albin Lesky, em sua *História da literatura grega* (1995, p. 163, 1ª ed.: 1957), aproximando-se da avaliação de Page (2001, p. 244, 1ª ed.: 1955), entendia que os hinos de Alceu tinham “menos de religioso do que de colorida narração mítica”.

Se proceder tal avaliação, então a terceira opção para sua *performance* imaginada por MacLachlan pode ser a mais apropriada ao Fr. 41 Voigt. Neste caso, a coletividade expressa em *phórentes* (v. 10) se comporia de simposiastas ou festivos convivas a honrarem Afrodite cantando seu *témenos* e honrando-a com referências ao sagrado e/ou sacrifícios e à música. De todo modo, creio incontestemente, no que restou do fragmento de Alceu, o tom cultural que lhe conferem os adjetivos dos versos 7 e 9, a referência ao *témenos* (v. 17), a invocação a Afrodite (v. 19); mesmo a *kítharis* (v. 15), espécie de lira conhecida da tradição épica, “tende a ser associada à música dos deuses, ou no mínimo a figuras heróicas, em vez de homens ordinários”, ressaltam Martha Maas e Jane M. Snyder, em *Stringed instruments of ancient Greece* (1989, p. 30).

Não há condições de argumentar com razoável embasamento sobre a ocasião de *performance* do Fr. 41 Voigt; é possível apenas considerar mais interessante uma ou outra opção, como a de um festival cívico-religioso, comparada à de um simpósio.

²¹ Para a *hetairia*, ver o capítulo 2 (pp. 65-6), na discussão sobre Alceu.

Por fim, sendo um hino a Afrodite cantado em procissão num festival, é mais apropriada à sua *performance* a execução coral, algo que deve valer, imagina Hubert Martin, em *Alcaeus* (1972, p. 15), para os demais fragmentos hínicos do poeta. Claude Calame, em “Refléxions sur les genres littéraires en Grèce archaïque” (1974, p. 119), sublinha que o hino na lírica grega implica, “em geral, todo canto coral”; e conforme a conclusão de Jan M. Bremer, em “Greek hymns” (1981, p. 203), a execução dos hinos nos períodos arcaico e clássico, mostram as poucas evidências, era coral e envolvia toda a comunidade sobretudo no âmbito dos festivais religiosos. Herbert W. Smyth, em *Greek melic poets* (1963, pp. xxix-xxxii, 1ª ed.: 1900) já enfatizava a *performance* coral como característica distintiva do hino, mas não exclui a possibilidade de que alguns fossem destinados à execução em canto solo – tanto mais em se tratando do hino simposiástico, acrescento. Se, como me parece menos provável, tiver esse caráter o hino de Alceu à deusa, hipotética canção da qual se originaria o Fr. 41 Voigt, então sua *performance* seria monódica.

O texto do Fr. 41 Voigt, que resulta já de uma hipotética junção de quatro fragmentos papiráceos em péssimas condições, não sustenta senão debilmente o cenário aqui pensado para sua forma, seu conteúdo, seus modo e ocasião de *performance*. Logo, arriscar algo sobre a representação de Afrodite no fragmento, além de que ela – que é chamada por seu nome próprio – pode estar sendo nele colocada como divindade festiva e solenemente cultuada, é render-se à especulação. Detenho-me, pois, nestas palavras, para manter minimamente firmadas no que restou da canção da qual sobreviveu o Fr. 41 Voigt as possibilidades de compreensão de seus versos.

II. Alceu, Fr. 296(b) Voigt: uma prece erótico-simposiástica a Afrodite?

- A fonte papirácea e o fragmento

O Fr. 296(b) Voigt está preservado no *POx* 2302, de datação oscilante entre os séculos II/III d.C. – uma fonte de transmissão direta publicada por Edgar Lobel, em *The Oxyrhynchus papyri, part XXI* (1951). Seus versos eólicos, embora sem atribuição direta de autoria, afirma Lobel (p. 78), podem ser tomados como de Alceu sem grande hesitação, a despeito da falta de “coincidência verbal” entre fragmentos desse rolo papiráceo e qualquer outro fragmento pertencente ao *corpus* conhecido do poeta. O tema de um dos fragmentos do papiro, o fr. 4 (vv. 9-26), cuja segunda parte consiste no Fr. 296(b) Voigt²², parece apontar para “alguma festividade ao ar livre”, observa Lobel. Vejamos, pois, em que medida essa percepção se sustenta no texto do fragmento e como Afrodite se insere em tal festividade.

A edição do Fr. 296(b) Voigt segue a de Lobel e apresenta numerosas dificuldades textuais que mal nos permitem perceber a metrificação dos versos da canção, que se organizam numa seqüência em asclepiadeu maior, uma frase glicônica de dupla expansão coriâmbica (⏟⏟/—⏟⏟—/—⏟⏟—/—⏟⏟—/⏟—) própria da métrica lésbio-eólica. Além de afetar a percepção rítmica, entre outras dimensões formais, a precariedade material do fragmento de Alceu – ainda que menos devastadora do que no Fr. 41 Voigt – compromete a discussão de seu conteúdo. Assim, embora tenhamos o início da canção marcado pela *coronis*, as condições dos seus dezoito versos praticamente inviabilizam sua compreensão – digo praticamente porque a lacunar, mas razoável, legibilidade de seu primeiro trecho (vv. 1-8) serve de suporte mínimo, mesmo que frágil, à sugestão de possibilidades de leitura. Eis, pois, o Fr. 296(b) Voigt:

| | |
|---|---|
| ⊗ Κ]υπρογένη', ἔν σε κάλωι Δαμοανακτίδ[| ⊗ Ó C]iprogénia, a ti, num belo ?, Damoanáctid[es |
|]πάρ ἑλάσις ἐροέσσα[ic] καταήσσατο |]... junto às oliveiras adoráve[is] soprou |
|]κύαις· ὡς γάρ ὀέ[γ]οντ' ἕαρος πύλαι |]...; pois quando se <a>b[r]em as portas da primave[ra, |
| ἀμβ]ροσίας ὀδόμενοι[.]αις ὑπαμε[| 4 amb]rosia eles exalando (?) ...[|
|]κήλαδε[.]ν[|]...?... [|
|]οἶδε...[]' []...[|]...?... [|
|] οὐκ ο[.]...θ'· α[.]...αυ[.] νεανι[|] não ...?... jove[ns](?) |
|]ξιακ[.]...ω στεφανωμενοι[|]... (com jacinto?) eles se coroados[|
| <duorum versuum spatium vacuum> | <espaço de dois versos> |
|]. α γάρ δὴ διε[....]μα[|]... pois (...)[|

²² Esse fragmento, no papiro, se divide claramente em duas partes, a primeira (vv. 1-8) trazendo um tema erótico, anota Lobel (1951, p. 78).

| | | |
|-----------------------|----|---------------------------------|
|]. οὔπω διε.[....]..[| |]... ainda não (...)[|
|] .c ἐπάερρον [| |]... levantava(m?) [|
|]ωδ' [ἐ]ράτας εἰς α.[| 12 |]... a [a]dorável ... para ...[|
| ἐ]ξέφυγον πολλλ.[| | f]ugiu(-iram?) muito(?)[|
|]ν.ν [ἄ]νεμωλ[| |]... [v]ento(?)[|
|]αζ[.]δος[.]ς πυθμ[εν | |]... o fun[do? |
|]ον[.]ῆς αμ .[| 16 |]...?... [|
|] .έαζ[.] .υχ[| |]...?... [|
|]ρρ[.] .[| |]...?... [|

1. Os versos do fragmento

Os versos 1-8

Em seus comentários ao fragmento na fonte papirácea, Lobel (1951, 84) observa que o epíteto pelo qual Afrodite é chamada, *Kuprēgenē'(a)* – “Ciprogênia”, a filha de Chipre, epíteto de Afrodite conhecido desde Hesíodo (*Teogonia*, v. 199) e muito freqüente na poesia grega posterior²³ – pode estar no vocativo ou no nominativo. Se no vocativo, então o pronome de 2ª pessoa do singular *se* (“a ti”), separado do epíteto por uma pausa, está relacionado a Afrodite, a quem a voz poética da canção se dirigiria motivada, talvez, por algo envolvendo “*Damoanáctides*” (v. 1, *Damoanaktíd[*); esse nome próprio estaria então no nominativo (*Damoanaktídais*) e seria o sujeito da forma verbal *kataéssato* (“soprou”)²⁴ no verso 2. Se, por outro lado, *Kuprēgenē'(a)* é um nominativo, a deusa deve ser tomada como sujeito de *kataéssato* e “*Damoanáctides*”, como um vocativo (*Damoanaktída*) identificado ao pronome *se*²⁵. Em minha tradução, optei pela primeira opção pensada por Lobel, a qual é reforçada, creio, pelo posicionamento do epíteto de Afrodite logo na abertura do verso – do qual não é, todavia, a primeira palavra, pois duas sílabas longas e/ou breves (⏟ ⏟) o antecedem –, separado por uma vírgula que, ao demandar uma pausa, acaba por destacá-lo²⁶.

Entre os dois nomes próprios do verso 1, lemos o adjetivo *kálōi* no dativo singular acompanhado da preposição *én* (“num belo ?”); infelizmente, falta-nos seu referente. Para Page (2001, pp. 297-8, 1ª ed.: 1955), o sentido de *én (...) kálōi* é

²³ Ver West (1988a, p. 224), Ragusa (2005, pp. 104-110) e os dicionários LSJ, Bailly e Chantraine.

²⁴ Ver Mastrelli (1954, p. 37), Page (2001, p. 298, 1ª ed.: 1955) e Somolinos (1998, p. 176), que entendem *kataéssato*, como forma de *kataēmi* (καταίμι).

²⁵ Essa é a leitura que Gallavotti (1956, p. 94) prefere.

²⁶ Sigo Treu (1952, p. 13), Page (2001, p. 297, 1ª ed.: 1955), Campbell (1994, p. 337, 1ª ed.: 1982), Vetta (1982a, p. 10), Liberman (2002, p. 97). Diferentemente, West (1994b, p. 62) segue a segunda opção e coloca Afrodite como sujeito de “*soprou*” (*kataéssato*, v. 2).

“espacial ou temporal”²⁷; daí sua tradução “*em boa hora*” (p. 297). Diferentemente, creio que o sentido da expressão é locativo²⁸, algo que se confirma na seqüência do verso 2, que nos dá outros indícios de marcadores de um espaço físico na cena.

A canção, portanto, em sua abertura, traçaria um cenário marcado pela beleza e composto de elementos como “*oliveiras adoráveis*” (*eláais eroéssais*²⁹, v. 2) junto às quais está algo ou alguém. Pode-se dizer que a natureza aparece aqui erotizada pelo uso do adjetivo destacado em negrito, o que confere ao fragmento uma dimensão poético-paisagística muito adequada à deusa da paixão erótica, do desejo, da beleza – Afrodite. E tal dimensão recebe outra camada no verso 3, que guarda uma imagem sem par na poesia grega antiga, sublinha Lobel (1951, p. 84), a das “*portas da primavera*”, na tradução invertida da ordem dos termos gregos *éaros púl[ai]*, em que o substantivo é emendado pelo helenista (pp. 81 e 84). Tais portas, “*quando se abrem*”, canta o Fr. 296(b) Voigt, permitem que algo aconteça ou apareça, e isso deve se relacionar, de um modo que nos escapa, ao perfume de ambrosia que se desprende de um sujeito no masculino plural revelado na morfologia de *osdoménoi* (“*eles exalando*”)³⁰.

Nada há a resgatar dos versos 5-6. Mas no verso 7, temos uma negativa (*ouk*, “*não*”) e o nominativo plural *neániai* (“*jovens*”), sugere Lobel (p. 84)³¹ – que identifica um conjunto talvez coincidente com o daqueles que exalam ambrosia (v. 4). E, em seguida, no verso 8, as letras *iak[...]*ō podem compor *iak[únth]ō<i>* (“*com jacinto*”), propõe Page (2001, pp. 297-8, 1ª ed.: 1955)³², no dativo singular de sentido provavelmente instrumental ligado ao ato expresso em *stephanómēnoi*³³ (“*eles se coroando*”), cujo sujeito plural masculino seria, novamente, “*jovens*” (v. 7) – os mesmos que exalam perfume indicados na forma verbal *osdómēnoi* (v. 4) morfologicamente idêntica a *stephanómēnoi*.

²⁷ Page, Campbell (1994, p. 337, 1ª ed.: 1982) e Liberman (2002, p. 97) preferem o sentido temporal.

²⁸ Igualmente Burnett (1983, p. 137).

²⁹ Forma de acusativo plural: Lobel (1951, p. 84), Mastrelli (1954, pp. 23e 25) e Page (2001, p. 298, 1ª ed.: 1955).

³⁰ Trata-se de um particípio presente médio no nominativo de *ósdo* (ὄσδω, v. 4).

³¹ Tal sugestão é aceita por Treu (1952, p. 12-3), Page (2001, p. 297, 1ª ed.: 1955), Campbell (1994, pp. 336-7, 1ª ed.: 1982) e Liberman (2002, p. 97). West (1994b, p. 63) a adota na tradução.

³² Page lembra que *iakúnthos* (ιακύνθος) é uma variante atestada de *huakínthos* (ὑακύνθος). Aceitam a emenda: Campbell (1994, pp. 336-7, 1ª ed.: 1982), West (1994b, p. 63) e Liberman (2002, p. 97).

³³ Um particípio presente médio no nominativo de *stephánōmi* (στεφάνωμι).

A lacuna e os versos 9-18

Findos os versos 1-8, abre-se uma lacuna de dois versos no papiro; a ela, seguem-se ainda os versos 9-18, que bem pouco revelam da canção perdida.

Nos versos 9-10, talvez se repita uma palavra cujo início é o mesmo em grego (*die*). No verso 11, além da preposição *eis* normalmente associada à idéia de movimento, há a forma verbal *epáerrōn*³⁴ (“*levantava(m?)*”), em 1ª pessoa do singular ou 3ª do plural. Um verso depois, o adjetivo *erátas* reaparece, mas não temos, desta vez, seu referente. Outro verbo em 1ª pessoa do singular ou 3ª do plural consta do verso 13, *ekséphugon* (“*fugiu(-iram?)*”)³⁵, sucedido por alguma forma de *pollós* (πολλός, “muito”) ou *pollákis* (πολλάκις, “muitas vezes, freqüentemente”). No verso 14, uma declinação de *anemólios* (“ventoso”) pode emendar as letras *[a]nemōl[* ou estas podem estar separadas (*anemó l[*, “do vento ...[”)³⁶. De qualquer modo, parece ser retomada neste ponto a idéia de “soprou” (v. 2). E, por fim, no verso 15, o substantivo *puthm[en* pode ser emendado para uma outra forma que não a nominativa de *puthmén* (“fundo”)³⁷.

Como se vê, ao contrário do que se passa com os versos 1-8, não é possível compor um quadro semanticamente sustentável para o segundo trecho (vv. 9-18) do fragmento de Alceu, o que gera, sem dúvida, grande prejuízo para a compreensão da canção. Resta indagar, portanto: o que os versos mais legíveis cantam?

2. Afrodite, Damoanáctides: uma cena simposiástica num paidikón de Alceu?

No Fr. 296(b) Voigt, a voz poética muito provavelmente invoca Afrodite (“*Ciprogênia*”, v. 1), dizendo, antes do epíteto, uma palavra cuja escansão deve resultar na chamada “base eólica” (⏟ ⏟) que abre a métrica em asclepiadeu maior³⁸. A pausa que se segue ao epíteto – visível no papiro, diz Lobel (1951, p. 84) – destaca a figura de Afrodite; logo, o vocativo “*ó Ciprogênia*” indica a destinatária da canção, retomada,

³⁴ Trata-se de um indicativo imperfeito ativo de *epáerrō* (ἐπαέρρω).

³⁵ Trata-se de um indicativo aoristo ativo de *ek-pheúgō* (ἐκ-φεύγω).

³⁶ Essa é a preferência de Liberman (2002, p. 98).

³⁷ Liberman (2002, p. 98) imprime a forma do acusativo singular, *puthm[ena*.

³⁸ Uma sugestão para tal palavra, lembra Liberman (2002, p. 97): *Agna* (“*Sacra*”), de seqüência métrica longa-breve (—⏟). Tal sugestão, diz o helenista, foi feita por Wilfried Barner em 1967. West (1990, p. 4; 1994b, p. 62) a favorece. Campbell (1994, pp. 336-7, 1ª ed.: 1982), em geral muito aberto a emendas e suplementos aos fragmentos líricos, não insere tal sugestão nem no texto grego, nem na tradução do fragmento de Alceu.

depois, pelo pronome *se* (“a ti”) e os versos que tratam de “*Damoanáctides*” que “*soprou*” (v. 2) algo “*junto às oliveiras adoráveis*”, possivelmente “*num belo*” local³⁹.

Essa é a síntese dos versos 1-2. Como bem anota Page (2001, p. 298, 1ª ed.: 1955), o adjetivo acima destacado, que caracteriza as “*oliveiras*” – plantas que evocam o milenar, fundamental e absolutamente mediterrânico azeite de oliva⁴⁰ –, “raras vezes é usado para as belezas da natureza”, à exceção de duas ocorrências na poesia arcaica que sublinham, claramente, seu caráter erotizado: no *Hino homérico II, a Deméter* (v. 425), para as flores de um prado que serve de cenário à abdução da virgem Perséfone por Hades; no *Hino homérico V, a Afrodite* (v. 263), para as grutas que servem de abrigo à união sexual dos sátiros⁴¹. Alessandra Romè, em “L’uso degli epiteti in Saffo e Alceo con riferimento alla tradizione epico-rapsodica” (1965, p. 231), ressalta que o uso de *eróeis* para as “*oliveiras*” no Fr. 296(b) Voigt de Alceu aponta para uma sensibilidade que participa de um “processo de humanização da natureza”. Isso se reforça se recordarmos a ligação inequívoca do adjetivo com o verbo *eráō/éramai* (ἐράω/ἐράμαι, “amo, me apaixono, sou tomado de amor”)⁴². Assim, *eróeis*, que nos reporta a *érōs* – o desejo, a paixão –, é altamente erótico, mesmo nas ocasiões incomuns em que é atribuído a elementos naturais, como em Alceu.

Do verso 2, faltam-nos três sílabas iniciais (⊔ ⊔/—); o mesmo vale para os versos 3-4. O que se passa no verso 2 depende da recuperação impossível das sílabas perdidas e da definição segura do sujeito de *kataéssato* (“*soprou*”). Mas é certo dizer que, somando-se à idéia de beleza indicada no verso 1 e à presença de Afrodite, entra na canção uma imagem da natureza erotizada nas “*oliveiras adoráveis*”. *Damoanáctides*, cuja identidade nos escapa, é, portanto, cantado em contexto erótico cuja intensidade, ao menos até o verso 8, aumenta com esta rica seqüência imagética:

³⁹ Essa leitura soa, como já disse, mais provável do que aquela em que o nome da deusa estaria no nominativo e o de “*Damoanáctides*” viria no vocativo, sendo esta a personagem invocada. Neste caso, favorecido por Page (2001, pp. 297-8, 1ª ed.: 1955), o próprio helenista sugere, como suplemento antecedente a “*Ciprogênia*” a forma verbal *heûre* (εὔρε, “*encontrou*”) – de *heuriskō* (εὐρίσκω) – de seqüência métrica longa-breve; o sentido dos vv. 1-2 seria: “*A Ciprogênia te encontrou, ó Damoanáctides, num belo / ... junto às oliveiras ela soprou*”.

⁴⁰ Ver A. Dalby (1996, pp. 23-5), que ressalta o fato bem constatado de que as uvas e as oliveiras eram cultivadas na bacia mediterrânica desde o final dos tempos pré-históricos; o óleo era usado tanto na culinária quanto na cosmética, e as azeitonas compunham as refeições, sobretudo como aperitivos.

⁴¹ Richardson (1974, p. 3) observa: “É geralmente (mas não universalmente) aceito que os quatro maiores hinos [a Hermes, a Deméter, a Apolo e a Afrodite] pertencem ao período arcaico, isto é, aos séculos VII e VI, aproximadamente. [...] Eles exibem, em geral, as características da poesia épica tradicional, e foram, é evidente, originalmente compostos para recitação” – os menores hinos, decerto como prelúdio à recitação das narrativas épicas mais extensas, como as de Homero (p. 4). Para comentários introdutórios aos *Hinos*, ver ainda Allen *et alii* (1980, pp. xi-cix) e West (2003, pp. 3-20).

⁴² Ver o verbete dedicado a *éramai* no dicionário de Chantraine.

J(...); hōs gâr o<e>i[g]onto' éaros púlai 3 J...; pois quando se <a>b[r]em as portas da primavera,
amb]rosias osdōmenoif.]ais upamef 4 amb]rosia eles exalando (?) ...[
J.ksiak[...]ō stephanōmenoif 8 J... (com jacinto?) eles se coroando[

No verso 3, instaura-se uma dimensão temporal no canto pelo uso do advérbio *hōs* associado à estação por excelência da renovação animal e vegetal – a “primavera” (*éaros*). E a expressão destacada em negrito, que encerra o verso, evoca, de um modo surpreendentemente fresco, flores e perfumes que voltam à canção nos versos seguintes, na menção ao cheiro da “ambrosia” (v. 4), possivelmente ao “jacinto” (v. 8) e, por fim, às guirlandas cuja existência é implícita à ação “eles se coroando” (v. 8). Nas palavras de Eleonora Cavallini, em *Presenza di Saffo e Alceo nella poesia greca fino ad Aristofane* (1986, p. 175), podemos concluir que a natureza no Fr. 296(b) Voigt – como mostra a notável expressão “*portas da primavera*” (*éaros púlai*)⁴³ – é “vista não tanto em sua relação com a esfera divina, mas em função do homem e de sua sensibilidade”⁴⁴.

A um possível belo local, de algum modo relacionado à invocação de Afrodite, à figura masculina de Damoanátides, às oliveiras erotizadas e à ação de soprar – a tudo isso, como indica o uso da partícula “*pois*” (*gâr*, v. 3), o poeta liga um momento: “*quando se abrem as portas da primavera*” (v. 3). Essa linguagem é figurada, mas dada a precariedade do fragmento, é difícil, senão impossível, precisar o sentido da metáfora. As presenças de um sujeito em 3ª pessoa do plural em duas formas verbais (vv. 4 e 8) e de Damoanátides, podem, todavia, ser indicativas de tal significado, tanto mais se considerarmos a razoável probabilidade de que o sujeito dos referidos verbos sejam os “*jovens*” do verso 7. Jovens a exalarem perfumes e a se coroarem com guirlandas, um cenário de natureza erotizada, uma invocação à “*Ciprogênia*”: a direção interpretativa parece conduzir ao entendimento do Fr. 296(b) Voigt – à semelhança dos Frs. S 257(a) (fr. 1, col. i) e 288 Dav. de Íbico – como um *paidikón*, um canto erótico-encomiástico a um menino detentor do interesse sexual do amador.

A classificação do Fr. 296(b) Voigt como um *paidikón* é defendida por Massimo Vetta, em “*Il P. Oxy. 2506 fr. 77 e la poesia pederotica di Alceo*” (1982a, p. 10). Lembra-nos o helenista que há testemunhos antigos específicos sobre canções de elogio

⁴³ Para expressões e contextos análogos, ver Burnett (1983, p. 138, n. 32) e Liberman (2002, p. 220, n. 187). Diante dos exemplos entre os quais se destaca o Fr. 75 (vv. 14-5) de Píndaro, porém, todos os helenistas mencionados, incluindo Page (2001, pp. 298-9, 1ª ed.: 1955), Kirkwood (1974, p. 66) e Cavallini (1986, p. 175), ressaltam a novidade da metáfora alcaica no verso 3 do Fr. 296(b) Voigt.

⁴⁴ Fränkel (1975, p. 197, 1ª ed. orig.: 1951), em breve observação sobre as então novas descobertas papiráceas de Alceu, destaca a expressão “*portas da primavera*” como amostra de uma “sensibilidade refinada à natureza”. MacLachlan (1997, p. 154) ressalta igualmente tal sensibilidade.

aos meninos ou *paidiká* do poeta⁴⁵; tais testemunhos, se confiáveis, fazem de Alceu precursor nesse gênero muito praticado por Íbico, Anacreonte e Píndaro. Além disso, Vetta (n. 1) recorda uma referência a tais canções de Alceu na *Ode ístmica* II, de Píndaro⁴⁶ – ode epinícia endereçada pela voz poética ao menino Trasíbulo, filho de Xenócrates de Ácragas, vencedor das corridas de carros nos jogos. Segundo o escólio a seu verso de abertura, o sujeito “*os antigos*” (Οἱ (...) πάλαι, vv. 1-2) compreende os poetas Alceu, Íbico e Anacreonte, que

ρίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρυας ὕμνους
ὅστις ἔων καλὸς εἶχεν Ἀφροδίτας
εὐθρόνου μνάστειραν ἀδίσταν ὀπώραν. 5

*livremente atiravam canções de sons de mel aos meninos –
ao que deles, sendo belo, tinha o mais doce
florescer, que faz lembrar a Afrodite de belo trono.*

O problema que enfrentamos diante da poesia erótica e dos *paidiká* de Alceu é o mesmo: sua pálida representação no *corpus* sobrevivente do poeta; dos *paidiká*, de acordo com Vetta (p. 7), restaram apenas dois que assim podem ser classificados: os Frs. 366 e 368 Voigt⁴⁷. Cito-os em minhas traduções:

366 Voigt ⊗ Οἶνος, ὦ φίλε παῖ, καὶ ἀλάθεα ⊗ *Vinho, ó querido menino, e verdade ...*
368 Voigt ⊗ Κέλομαι τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα κάλεσσαι ⊗ *Peço a alguém convidar o gracioso Ménon
αἱ χρῆ συμποσίας ἐπόνασιν ἔμοιγε γέεσθαι se de fato devo me alegrar por estar no simpósio ...*

No primeiro fragmento, de contexto certamente simposiástico, o “*menino*” (*paĩ*) não nomeado de imediato se associa a dizeres proverbiais de ensinamento, a crermos no escoliasta ao diálogo *O banquete* (217e), de Platão, que preservou o verso citando-o em seu comentário e afirmando que a expressão “*vinho e verdade*”, da qual se vale o poeta, é um “*provérbio*” (*παροιμία*)⁴⁸. Como observa Jan N. Bremmer, em “*Adolescents, symposion, and pederasty*” (1990, p. 136), a presença de meninos e adolescentes no simpósio grego, testemunhada por “*evidências literárias e arqueológicas*”, tinha um “*aspecto educacional*” (p. 137) especialmente marcado na mélica de Alceu e nas elegias de Teógnis (séculos VII-VI a.C.), que fazem do simpósio “*um palco para a poesia didática endereçada aos meninos*”⁴⁹.

⁴⁵ Ver na edição Voigt: Fr. 431 (Cícero, séculos II-I a.C., *Da natureza das coisas* I, 79), Fr. 430 (Horácio, *Odes* I, 32), 434 (Plutarco, *Moralia* 525a). Para a poesia erótica de Alceu, ver ainda Buffière (1980, pp. 246-9), Cingano (1990, p. 205), Percy (1996, pp. 145-7) e Liberman (2002, pp. lvi-lx).

⁴⁶ Texto grego: Race (1997b). Tradução minha.

⁴⁷ Bergk (1914, 1ª ed.: 1882), em sua edição das canções de Alceu, já havia percebido nesses dois fragmentos – e ainda noutros (346, 386, 397 Voigt) mais incertos – o conteúdo pederástico. Para a classificação duvidosa do Fr. 71 Voigt como *paidikón*, ver Vetta (1982a, p. 7).

⁴⁸ Para o texto do escólio, ver a edição Voigt (1971, p. 326) do fragmento e Greene (1938, p. 65).

⁴⁹ Bremmer (1990, p. 138) lembra que em Atenas, nos simpósios, os meninos deviam aprender a “*glorificar os feitos heróicos dos heróis gregos mítico-históricos*”.

Já o segundo fragmento⁵⁰, também simposiástico, traz uma *persona* a solicitar a presença de Ménon, elogiado em *kharíenta* (“gracioso”, v. 1) que traz ao canto a idéia da *kháris*⁵¹. Tal presença é o que pode alegrar a *persona* – decerto masculina, dado o contexto em que se insere – por estar no simpósio, pois, como vimos a propósito dos *paidiká* de Íbico, a juventude era o adorno indispensável e a alegria dos simpósios⁵². Diante desse cenário, podemos concluir que Ménon é um menino desejado pela *persona* que é um adulto em plena celebração simposiástica.

Um terceiro *paidikón* de Alceu seria ainda um de seus “textos mais problemáticos”, ressalta Vetta (p. 10): o Fr. 296(b) Voigt, cuja conotação erótica é indubitável, dadas a presença de Afrodite, a “ambientação no *locus amoenus* (seja este real ou ritual)”, anota o helenista, e a “ligação com o abrir-se da primavera” (v. 3) e as “guirlandas de jacinto” (v. 8) – flores cujo nome nos remete ao jovem e belo rapaz por quem Apolo se apaixona⁵³ – com as quais, possivelmente, os “*jovens*” coroam suas cabeças (vv. 7-8). Essa sugestão, com a qual os poucos comentadores do fragmento concordam⁵⁴, parece coerente, mas não encontra sustentação nos precários versos da canção que impedem a identificação – verossímil, embora incerta – de Damoanáctides como *paĩs kalós* (παῖς καλός), “belo menino” que é, tipicamente, o objeto do *paidikón*⁵⁵.

Em *Three archaic poets* (1983, p. 137), Anne P. Burnett bem observa que o Fr. 296(b) Voigt de Alceu mistura erotismo e ritual: “Talvez um rito real tenha inspirado essas linhas [o fragmento]; mais provavelmente, o poeta escolheu saudar o início da vida erótica de Damoanáctides com um ritual imaginado” (p. 138), numa possível leitura do significado da metáfora do verso 3 e do abrir das “*portas da primavera*” – “mas, em todo caso, a canção faz uso de imagens que são cerimoniais e comunais”.

Nesse sentido, a presença de Afrodite num contexto simposiástico recorda a ambientação festiva do Fr. 41 Voigt, canção em que soa mais forte a nota ritualística do que a erótica, mas na qual a natureza está incorporada na linguagem e nas referências espaciais. No Fr. 296(b) Voigt, ambas as notas fazem-se ouvir claramente: numa

⁵⁰ O Fr. 368 Voigt se preservou em Heféstion (VII, 6), que cita geralmente os versos iniciais das canções líricas.

⁵¹ Ver comentário no capítulo 5 (p. 318).

⁵² Ver a discussão sobre o simpósio no capítulo 1 (pp. 27-31).

⁵³ Ver Gantz (1996, vol. I, p. 94) e Calame (1999, pp. 161-2), que recorda na tragédia *Helena* (vv. 1465-7) de Eurípides a mais antiga referência ao mito também lembrado em ‘Apolodoro’ (I, III, 3) e Pausânias (III, XIX, 5).

⁵⁴ Ver Kirkwood (1974, pp. 65-6), Bernardini (1990, p. 72, n. 18) e Liberman (2002, p. lvii, n. 190).

⁵⁵ Burnett (1983, p. 137) assim entende a imagem de Damoanáctides. Já Podlecki (1984a, p. 66) pensa haver algo de político sendo narrado no fragmento, pois “*Damoanáctides*” significaria “*Líder do povo*” e denunciaria “as aspirações políticas” desse indivíduo. Mas a linguagem do Fr. 296(b) Voigt claramente aponta para outra direção, a erótico-simposiástica, e o nome “*Damoanáctides*” não necessariamente deve ser tomado como motivado.

atmosfera homoerótica, jovens perfumados de ambrosia, a se coroarem de guirlandas de jacintos, compõem a imagem de uma prática ritualística e masculina própria dos procedimentos do simpósio, como assinala Vetta (1982a, p. 10, n. 11). E se o desejo por um menino está em jogo, então a invocação a Afrodite ou mesmo a menção a ela se fazem relevantes, sobretudo quando colocadas em termos metafóricos emprestados à realidade natural na configuração de uma moldura sacro-erótica evocativa da própria deusa e de suas prerrogativas centrais – a beleza, a paixão erótica, o sexo.

Eis o que de mais sólido podemos dizer sobre o fragmento de Alceu com base em seus materialmente frágeis oito versos iniciais, para além dos quais seu texto demasiado lacunar se torna impenetrável à leitura avessa a conjecturas.

III. Íbico, Fr. 286 Dav.: a morada de Afrodite no canto do desassossego amoroso

- Ateneu, a fonte do fragmento:

O Fr. 286 Dav. de Íbico, um dos mais conhecidos textos da lírica grega arcaica, chegou até nós por uma única fonte de transmissão indireta: o livro XIII (601b-c) do *Banquete dos sofistas* de Ateneu, cuja discussão acerca da paixão (*érōs*) abrange numerosas citações de versos que visam ilustrar os temas abordados pelos convivas. Nesse mesmo livro do tratado, vale lembrar, encontra-se também o Fr. 288 Dav. do poeta regino, visto no capítulo anterior. E, como no caso dessa canção, é preciso considerar o contexto da reprodução do Fr. 286 Dav., de tom acentuadamente erótico.

A certa altura do diálogo, fala-se no poder de Éros e Afrodite (599f); com base na autoridade de Camaleão, um gênero de canções que abarca tal tema é mencionado – as canções “*que antigamente eram chamadas paideia ou paidiká*” (601a)⁵⁶, das quais muitos versos são citados de diferentes poetas, entre os quais Íbico, que “*grita e brada alto [citação do fragmento]*”⁵⁷ (601b-c):

| | | |
|--|----------|--|
| <p>ἦρι μὲν αἶ τε Κυδώνιαι μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν ἐκ ποταμῶν, ἴνα Παρθένων κῆπος ἀκήρατος, αἶ τ' οἰνανθίδες αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν οἰναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ' ἔρος οὐδεμίαν κατὰκοίτος ὥραν. †τε† ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων Θρηϊκίος Βορέας ἀίccων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέ- 10 αἰς μανιάσιν ἐρεμνός ἀθαμβῆς ἐγκρατέως πεδόθεν τφυλάccει† ἡμετέρας φρένας</p> | <p>5</p> | <p>... na primavera, os cidônios marmeleiros – banhando-se de correntes dos rios, onde há das Virgens o jardim inviolável – e os brotinhos de vinhas – crescendo sob sombreados ramos de parreiras – florescem; mas, para mim, o amor não repousa em nenhuma estação. †E†, com raios marcando o caminho, o trácio Bóreas, voando da casa de Cípris com crestantes loucuras, sombrio, descarado, com mão firme, desde o fundo, †vigia † minha mente ...</p> |
|--|----------|--|

Depreende-se, pois, do contexto de preservação do Fr. 286 Dav. sua autoria, seu caráter erótico, sua classificação como um *paidikón*, canto encomiástico a um *país kalós* ou “belo menino”. Tais elementos não podem ser dispensados do estudo do que nos resta da canção, ao qual passo de pronto.

⁵⁶ (...) ἃ δὴ τὸ παλαιὸν ἐκαλεῖτο παιδεία καὶ παιδικά. Texto grego para todas as citações do livro XIII de Ateneu: Kaibel (1992, 1ª ed: 1890). Ver também Gulick (1999).

⁵⁷ (...) βοᾷ καὶ κέκραγεν [citação do Fr. 286 Dav.].

- *O fragmento de Íbico*

No esquema métrico do Fr. 286 Dav., predomina o movimento datílico, tal qual em dois fragmentos de Íbico já analisados (S 151 e 288 Dav.), mas a escansão dos versos é disputada. Enzo Degani e Gabriele Burzacchini, em *Lirici greci* (1977, p. 303), adotam o seguinte esquema do texto que dispõem em onze versos:

| | | |
|---------|--------------|------------------------------------|
| vv. 1-3 | —UU—UU—U— | ibiqueu |
| vv. 4-6 | —UU—UU—UU—UU | alcmânico (ou tetrâmetro datílico) |
| v. 7 | —UU—UU—U— | decassílabo alcaico |
| v. 8 | ...U—UU—U— | ibiqueu? |
| v. 9 | —UU—UU—U— | ibiqueu |
| | —UU—UU—UU—UU | alcmânico |
| | —UU—UU— | <i>hemiepes</i> |
| v. 10 | —UU—UU—U— | decassílabo alcaico |
| v. 11 | —UU—UU | (dois dátilos) |

Seguindo a edição dada em Cecil M. Bowra, *Greek lyric poetry* (1961, p. 260), e Page, *Poetae melici Graeci* (1962), David A. Campbell, em *Greek lyric poetry* (1998, pp. 65-6 e 310, 1ª ed.: 1967) e *Greek lyric III* (1991), adota a disposição do fragmento em treze versos assim escandidos⁵⁸:

| | | |
|---------|--------------|------------------------------------|
| vv. 1-3 | —UU—UU—U— | ibiqueu |
| vv. 4-6 | —UU—UU—UU—UU | (alcmânico) ⁵⁹ |
| v. 7 | —UU—UU—U— | (decassílabo alcaico) |
| vv. 8-9 | —UU—UU—U— | ibiqueu |
| v. 10 | —UU—UU—UU—UU | (decassílabo alcaico) |
| v. 11 | —UU—UU— | (alcmânico ou tetrâmetro datílico) |
| v. 12 | —UU—UU—U— | decassílabo alcaico |
| v. 13 | —UU—UU | (dois dátilos) |

A oscilação do número de versos e de suas escansões se revela mesmo em edições de Ateneu: Georg Kaibel, *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum – III* (1992, 1ª ed.: 1890), opta pela organização em onze versos a canção; Charles B. Gulick, *Athenaeus, The Deipnosophists – VI* (1999, 1ª ed.: 1937), em treze. Aqui, sigo a disposição dos versos e o esquema métrico de Campbell, alinhando-me à tendência em que se insere a edição de Davies (1991), na esteira de Bowra e Page (1962)⁶⁰.

Ainda no que concerne à forma do Fr. 286 Dav. de Íbico, um dado que salta aos olhos de seu leitor é sua construção bipartida e antitética, articulada por uma breve transição. Nos versos 1-6, configura-se a imagem luminosa de um jardim vernal, imperturbável e divino, quase suspenso no tempo e no espaço e descolado da realidade

⁵⁸ Similarmente, Perrotta, Gentili, Catenacci (2007, p. 262).

⁵⁹ Coloco entre parênteses a nomenclatura que Campbell não detalha.

⁶⁰ Similarmente, Diehl (1925, Fr. 6), Colonna (1963, p. 217, 1ª ed.: 1954) e Gerber (1970, pp. 213-4).

palpável. Em seguida, da pausa no verso 6 ao ponto final no 7, uma brusca transição instaura o desassossego erótico, em agudo contraste com a sacro-erotizada paisagem da primeira metade. Por fim, nos sombrios e violentos versos 8-13, abate-se sobre o jardim a gélida-crestante tempestade da paixão, trazida da morada de Afrodite pelo algoz da *persona*, Bóreas, cuja imagem, na canção, se cola à do próprio Eros.

Essa síntese nos remete a duas características centrais na poesia de Íbico já percebidas, notadamente, nos fragmentos vistos no capítulo precedente: a elaborada linguagem que se apropria de elementos da natureza para metaforicamente cantar a paixão, o desejo; e a visão negativa da experiência erótica e, agora, da deusa que rege *érōs*, Afrodite. Adentrar o jardim de Íbico e cruzar a ponte rumo à tempestade, observando cuidadosamente a construção desse caminho: eis a tarefa destas páginas.

1. Da paz do jardim vernal (vv. 1-6) ao desassossego erótico (vv. 6-7)

ἦρι μὲν αἴ τε Κυδώνια
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἴνα Παρθένων
κῆπος ἀκήρατος, αἴ τ' οἰνανθίδες
αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἔρνεσιν
οἰναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν.

5

... **na primavera**, os cidônios
marmeleiros – banhando-se de correntes
dos rios, onde há das Virgens o
jardim inviolável – e os brotinhos de vinhas –
crescendo sob sombreados ramos de
parreiras – florescem; **mas, para mim**, o amor
não repousa em nenhuma estação.

A estrutura antitética – parataticamente arquitetada, como é comum na poesia grega arcaica – se articula na organização sintática em *mén ... dè* dos versos, conforme ressaltam os sublinhados no texto grego; a primeira partícula dispensa tradução, enquanto a segunda (“*mas*”) abre a frase adversativa, marcando a oposição entre o que se dizia antes e o que se principia a dizer. Vejamos detidamente a imagem dos versos 1-6, que antecede tal frase e a transição que esta produz na canção.

O imperturbável e sacro-erótico jardim vernal (vv. 1-6)

O primeiro termo preservado da canção anuncia a “*primavera*” (*ἔρι*, v. 1) como a estação em que é retratado o “*jardim*” (v. 4) de Íbico. A esta fase do ano – na qual a natureza se expande fértil e fecunda, plena de perfumes, cores e sabores – mais recorrentemente se colam, já o vimos nesta tese, as imagens da juventude e do erotismo na poesia grega antiga; logo, *ἔρι* não apenas define um período cronológico, mas coloca de pronto o “*jardim*”, perpassado pelo sagrado, sob o signo do erotismo que se

intensifica e se torna evidente da transição em diante. A posição de *ἔρι* na abertura do verso que é o primeiro para nós, antes da partícula *mén*, é, ademais, enfática, pois ressalta o contraste – sublinhado na resposta *emoi d'* (v. 6, “*mas, para mim*”) a *ἔρι mèn* (v. 1, “*na primavera*”) – “entre a regularidade sazonal da natureza e a paixão sempre presente de Íbico que não conhece estações”, anota Campbell (1998, p. 310, 1ª ed.: 1967); entre a tranquilidade do “*jardim*” e o desassossego provocado pela presença de *érōs* que se transforma, rapidamente, em violento ataque (vv. 8-13).

Ao recorte de um momento específico, segue-se a escolha de três elementos elaborados ao longo dos versos 1-6. O primeiro: *mēlides* (“*marmeleiros*”, v. 1). Nos versos 1-2, a caracterização “*cidônios marmeleiros*” (*Kudóniai mēlides*) nos remete a um terceto de versos de um antecessor de Íbico, Estesícoro: o Fr. 187 Dav.⁶¹, preservado em Ateneu (III. 81d). Cito seus três únicos versos abaixo:

πολλὰ μὲν **Κυδώνια μάλα** ποτερρίπτουν ποτὶ δίφρον ἄνακτι,
πολλὰ δὲ μύρσινα φύλλα
καὶ ῥοδίνος στεφάνους ἴων τε κορωνίδας οὔλας.

Muitos **marmelos** atiraram
ao Príncipe em seu carro,
muitos ramos de mirto
e coroas de rosas,
grinaldas de violetas.

Na tradução acima, “*marmelos*” corresponde a *Kudónia mǎla*, pois o substantivo *mǎla*, que nomeia frutas redondas e é normalmente traduzido por “*maçã*”, transforma-se em “*marmelo*” quando associado ao adjetivo ligado à geografia cretense de Cidônia⁶². Lembra Ateneu (III. 81b), ao discorrer sobre os vários tipos de *mēla* (μηλα) ou “*maçãs*”, que a *mēla Kudónia* – o “*marmelo*”, na tradução mais exata – é “*a melhor das frutas que crescem no alto das árvores*” (ἄριστα τῶν ἀκροδρύων). Ambas as frutas, maçã e marmelo, estão carregadas de erotismo por simbolizarem, com suas múltiplas sementes, a fertilidade⁶³; daí o atirar de “*marmelos*”, bem como de mirto, rosas e violetas ao carro que talvez transporte Menelau e Helena em procissão nupcial, já que o Fr. 187 Dav. pertence ao poema *Helena*, de Estesícoro.

⁶¹ Tradução: Ramos (1964, p. 50).

⁶² Lavagnini (1942, pp. 205-9), Smyth (1963, p. 272, 1ª ed.: 1900), Marzullo (1965, p. 147), Mosino (1994, p. 39, 1ª ed.: 1966), Campbell (1998, p. 310, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 148), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 263).

⁶³ Ver McCartney (1925, pp. 70-81), Littlewood (1968, pp. 147-81), Gerber (1970, pp. 148-9), Degani e Burzacchini (1977, p. 305), Fasciano (1980, pp. 45-55), Irwin (1984, p. 163), Davies (1986b, p. 400), Bonnafé (1987, pp. 52-4), Griffith (1989, p. 58), Faraone (1990, pp. 219 e 230-1; 2001, pp. 69-73), Dalby (1996, pp. 77-8), Cavallini (1997, p. 139), Calame (1999, pp. 160-1), Petropoulos (2003, pp. 69-72), Giannini (2004, p. 59). E, tratando de *mēlon* (μηλον), Foster (1899, pp. 40-55) e Pirenne-Delforge (1994, pp. 410-2) destacam sua relação estreita com Afrodite no culto à deusa em Sicione, bem como o erotismo da imagem da “*maçã*”, uma das traduções possíveis para tal termo, que lembra o seio feminino já na percepção dos antigos, como Aristófanes (*Lisítrata*, v. 115; *Assembléia de mulheres*, vv. 901-3).

No caso do Fr. 286 Dav. de Íbico, preferi, pois, manter na tradução de *Kudóniai mēlides* a marca geográfica: “*cidônios / marmeleiros*”⁶⁴, árvores que conferem ao “*jardim*” (v. 4) do poeta uma inegável nota erótica, que se intensifica pela imagem de grande vitalidade e fertilidade que lhes conferem as “*correntes / dos rios*” (vv. 2-3), as quais banham essas árvores constantemente, indica a forma verbal *ardómenai* (v. 2)⁶⁵. Noto que *mēlides* só reaparecerá em Teócrito (*Idílio VIII*, v. 79), sendo mais comum que este o termo *mēléa* (μηλέα) na denominação da “macieira”, sublinha Campbell (1998, p. 310, 1ª ed.: 1967). Mas, como recorda Ingrid Waern, em “Flora Sapphica” (1972, p. 9), tal denominação vale, na realidade, para “qualquer árvore frutífera, mas usualmente significa macieiras”.

Nos versos 3-4 do Fr. 286 Dav., os “*marmeleiros*” (v. 2) são localizados: eles ficam “*onde há das Virgens / o jardim inviolável*” (*hína Parthénōn / kēpos akératos*). Eis destacado em negrito o segundo elemento de que se vale o poeta para compor seu cenário. O genitivo partitivo nos fornece a primeira especificação do *kēpos*: trata-se do jardim “*das Virgens*”. A identificação dessas “*Virgens*” é incerta; mas, uma vez que estamos diante de um jardim banhado por águas e que produz flores e frutas, há a sugestão de que sejam as Ninfas, habitantes das paisagens naturais⁶⁶. Lembra Douglas E. Gerber, porém, em *Euterpe* (1970, p. 214), que as Ninfas “não parecem ser referidas desse modo [como ‘as Virgens’] em nenhuma outra parte”; e não há nada no fragmento que assegure tal identificação⁶⁷.

Quanto ao próprio *kēpos*, André Motte, em *Prairies et jardins de la Grèce antique* (1973, p. 19), entende que o termo designa uma paisagem configurada a partir da interferência do homem e por ela delimitado, diferentemente do *leimōn* (“prado”) – aberto e primitivo⁶⁸. E o helenista (p. 20) ainda enfatiza que ambos os termos gregos

⁶⁴ Sigo Lavagnini (1953, pp. 199 e 204, 1ª ed.: 1937), Quasimodo (1996, p. 44, 1ª ed.: 1944), Lattimore (1960, p. 37, 1ª ed.: 1949), Colonna (1963, p. 217, 1ª ed.: 1954), Bowra (1961, p. 260), Degani e Burzacchini (1977, p. 305), Campbell (1983, p. 19; 1991, p. 255), Mariotti (1987, p. 68), Fowler (1992, p. 122), Bing e Cohen (1993, p. 85), West (1994b, p. 99), Mulroy (1995, p. 107), De Martino e Vox (1996a, p. 318), Cavallini (1997, p. 81), Calame (1999, p. 17), Giannini (2000b, p. 336), Tortorelli (2004, p. 371), Lourenço (2006, p. 47), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 375). Já Brasillach (1950, p. 87), Buffière (1980, p. 259), Gallavotti (1981, p. 123), Gentili (1990a, p. 102, 1ª ed. orig.: 1985), Bonnafé (1987, p. 111), Cyrino (1995, p. 101) e Miller (1996, p. 97): “*macieiras cidônias*”; Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959): “*os marmeleiros e as romanzeiras*”; Edmonds (1958, p. 85, 1ª ed.: 1924): “*os marmeleiros*”.

⁶⁵ Trata-se de um participio presente médio, no nominativo plural feminino, de *árdō* (ἄρδω).

⁶⁶ Favoráveis a essa idéia: Lavagnini (1953, p. 204, 1ª ed.: 1937), Lattimore (1960, p. 37, 1ª ed.: 1949), Colonna (1963, p. 217, 1ª ed.: 1954), Fränkel (1975, p. 285, 1ª ed. orig.: 1951), West (1966, p. 153; 1994b, p. 99), Campbell (1998, p. 310, 1ª ed.: 1967), Bremer (1975, p. 275), Gentili (1984b, pp. 191-2), Mariotti (1987, pp. 68-9), Bernardini (1990, p. 75), Cavallini (2004, pp. 339-50), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, pp. 263 e 375).

⁶⁷ Degani e Burzacchini (1977, p. 306), Tortorelli (2004, p. 375, n. 28), Cavallini (2000a, pp. 71, 98-9, 103, n. 34).

⁶⁸ Para essa distinção e as instâncias em que ela se relativiza, ver Calame (1999, pp. 157-9).

guardam “ressonâncias poéticas e religiosas muito marcadas”, conforme podemos atestar nas imagens de Íbico, Safo e Eurípides, às quais de pronto me volto.

Em Íbico, as fronteiras que distinguiriam o *kēpos* do *leimōn* parecem embaçadas; significativa, portanto, é a semelhança entre as descrições de seu *kēpos* e do *leimōn* do Fr. 2 Voigt (vv. 2-11) de Safo, pleno da presença de Afrodite, que cito a seguir⁶⁹:

(...) ὄππ[αι]| χάριεν μὲν ἄλκος
μαλί[αν],| βῶμοι δ' ἔννι θυμιάμε- 4
νοι [λι]|βανώτω<ι>·
ἐν δ' ὕδωρ ψύχρουν| κελάδει δι' ὕδων
μαλίνων,| βρόδοις δὲ παῖς ὁ χῶρος
ἔσκιλασ'·,| αἰθυσσομένων δὲ φύλλων|
κῶμα †καταιριον· 8
ἐν δὲ **λείμωνι** | ἰππόβοτος τέθαλε
†τωτ... (.) ρι|νιοις† ἀνθεσιν, αἰ <δ> ἄηται
μέλλιχα πν[έο]ιςιν |

(...) on[de]| e agradável bosque
de macieir[as], e altares ne<l>e são esfume-
ados com [in]lcens<o>.
E nele água fria| murmura por entre ramos
de macieiras, e pelas rosas todo o lugar
está sombreado, e das trêmulas folhas|
torpor divino †desce.
E nele o **prado** pasto de cavalos viceja
† com flores, <e> os ventos
docemente so[pr]am |

Correntes de água, árvores frutíferas, flores, sombra e uma atmosfera carregada de erotismo e do sagrado: o *kēpos* de Íbico e o *leimōn* de Safo, ambos espaços poéticos, compartilham dessas características. E no caso do “jardim” do Fr. 286 Dav., um adjetivo acaba por contribuir para a indistinção das diferenças propostas por Motte (p. 19) na medida em que confere ao *kēpos* do poeta o estatuto de intocado: *akératos* – “inviolável” (v. 4), adjetivo reforçado pela definição do jardim como “das Virgens” (vv. 3-4). É difícil ao leitor das tragédias de Eurípides não recordar versos do prólogo do *Hipólito*, em que esse jovem filho de Teseu homenageia sua deusa diletta, Ártemis, a menina virgem caçadora que se compraz em andar pelos bosques (vv. 73-81)⁷⁰:

σοὶ τόνδε πλεκτόν στέφανον ἐξ ἀκηράτου
λειμώνος, ὃ δέσποινα, κομήσας φέρω 75
ἐνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτᾶ
οὔτ' ἤλθε πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον
μέλισσα λειμών' ἤρινῃ διέρχεται
Αἰδῶς δὲ ποταμίαις κηπεύει δρόοις,
ὅσοις διδακτόν μηδέν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει 80
τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις.

Para ti, ó Soberana, de um campo sem mácula,
eu trago esta grinalda que eu mesmo te ci;
ali, pastor não ousa levar seu rebanho,
nem o ferro jamais passou; **imaculado**,
na primavera somente a abelha o percorre.
Pudor o nútre com o sereno de águas vivas
para os que, sem estudo, mas por natureza,
partilham a virtude que a tudo se estende:
que colham flores; aos maus os deuses proibem.

Aqui, como em Safo, há um *leimōn*, ressaltam os sublinhados, agora duas vezes dito *akératos*, destacam os negritos – “sem mácula”, “imaculado”, nas opções da tradução adotada. Nele há flores, matéria-prima subentendida da coroa tecida por Hipólito; nele há água, vida e fertilidade, sugerem a presença da abelha e a estação da primavera – a mesma do *kēpos* de Íbico. No *leimōn* da tragédia, evidentemente sacro a

⁶⁹ Tradução: Ragusa (2005, pp. 426-7). Ver Ramos (1964, p. 64), Fontes (2003, p. 381), Lourenço (2006, p. 36).

⁷⁰ Para texto grego do *Hipólito*, cito sempre a edição de Barrett (1992) e a tradução de Fontes (2007) nela baseada. Ver para o jardim de Ártemis retratado nos versos Barrett (pp. 170-4) e, ainda, Cairns (1997, pp. 51-75).

Ártemis, há, enfim, o “jardinar, cultivar” expresso na forma verbal *kēpeúei*, que indica o cuidado equivalente ao do jardineiro com seu jardim, de um lado, e mostra, de outro e novamente, que não raro se confundem, as fronteiras do *kēpos* e do *leímōn*.

Jan M. Bremer, em “The meadow of love and two passages in Euripides’ *Hippolytus*” (1975, p. 271), reconhece as semelhanças entre as paisagens das canções de Safo e Íbico e os versos de Eurípides reproduzidos anteriormente; e, por isso mesmo, ele afirma (p. 272): “É digno de nota o fato de que a santidade do prado (no poema de Safo) e a ‘integridade’ do jardim (no poema de Íbico), longe de excluírem a paixão, constituem suas próprias condição e circunstância”, diferentemente do que se passa com o prado da tragédia euripideana. Ademais, este se configura como real – um *témenos* ou “recinto sacro” de Ártemis –, enquanto os *kēpos* e *leímōn* dos dois poetas mélicos, respectivamente, pertencem a uma geografia poética, e não física; Cavallini, em *Il fiore del desiderio* (2000a, p. 101, n. 12), insiste com razão neste ponto⁷¹.

Não se sustentam, creio, as posturas a esta opostas, fixadas em dois comentários: um, de Gennaro Perrotta, Bruno Gentili e Carmine Catenacci, em *Polinnia* (2007, p. 263); outro, de Carlo Gallavotti, em “La primavera di Ibico” (1981, pp. 120 e 130-1). Isso porque no primeiro, notadas as similitudes dos *leimōnes* de Safo e Eurípides, o jardim de Íbico é dado qual “verdadeiro horto sacro em que era vetado o acesso a pessoas estranhas”, já que é “sagrado às Ninfas”⁷² – cuja presença no Fr. 286 Dav. é, contudo, muito contestável, como vimos. E no segundo, o jardim do fragmento é identificado ao *témenos* de Hera na ilha de Samos⁷³. Nenhuma dessas visões encontra, porém, respaldo minimamente razoável no texto de Íbico ou em sua fonte, ao contrário do que se passa com o entendimento do jardim do Fr. 286 Dav. como poético, que se apóia no próprio fragmento, bem como na recorrência com que paisagens poéticas similares à de seus seis versos iniciais são representadas especialmente na mélica grega arcaica, sob os signos do sagrado e do erotismo, como nas canções de Safo e Íbico já referidas e, ainda, no Fr. 346 (fr. 1) P, de Anacreonte, objeto deste capítulo.

O terceiro elemento a integrar o cenário do Fr. 286 Dav. são os “brotinhos de vinhas” (*oinanthides*, v. 4), floridos, “*crescendo*” (*auksómenai*⁷⁴, v. 5) à sombra de

⁷¹ Ver também Bowra (1961, pp. 260-1), Parry (1992, pp. 232-3), Cavallini (1986, pp. 24-5).

⁷² Ver, ainda, na mesma linha, Mariotti (1987, pp. 67-77) e Bernardini (1990, p. 75). Já Giannini (2004, p. 60) segue a idéia de um horto sacro devotado a Afrodite, o que se coaduna bem com a menção de frutos eróticos, mas não com a especificação “*das Virgens o jardim inviolável*” (vv. 3-4).

⁷³ Para uma crítica dessa visão, ver Cavallini (2004, p. 345). Para Gallavotti (1981, p. 123), também é real o *témenos* de Afrodite no Fr. 2 Voigt de Safo, mas isso é bastante problemático; ver Ragusa (2005, pp. 193-232).

⁷⁴ Trata-se de um participio presente médio, no nominativo feminino plural, de *aúksō* (αὔξω).

“ramos de / parreiras” (*hérnesin / oinaréois*, vv. 5-6). A idéia da juventude vibrante das plantas – marmeleiros e videiras – do “jardim” em que “florescem” (*thaléthoisin*, v. 6) está aqui fortemente marcada. E vale notar que no verso 6 fecha-se o bloco temático do jardim vernal dos versos 1-6 aberto pela palavra *ēri* (“na primavera”, v. 1), pois o verbo principal da frase no indicativo presente, *thaléthoisin*, lê-se antes da pausa nesse verso. E tal verbo liga-se aos “marmeleiros” e aos “brotinhos de vinhas” (v. 2; v. 4) associados, cada um desses elementos, a formas verbais apositivas e idênticas morfológicamente (*ardómenai*, v. 2; *auksómenai*, v. 5)⁷⁵ que os distribuem de modo antitético – aqueles com seus frutos no alto de vigorosas árvores ao sol, estes sob a sombra das frágeis parreiras, próximos ao chão, observa Italo Mariotti, em “Ibico, Omero e la vicenda delle stagione” (1987, p. 71).

Como busquei ressaltar, o *kēpos* de Íbico “se coloca já na esfera de Éros, de quem representa o aspecto mais próspero e vital, na medida em que é governado pelas sempiternas leis da natureza”, nos dizeres de Cavallini, em *Ibico* (1997, p. 140). E *érōs*, força externa arrebatadora, entra em cena após a configuração poética de tal *kēpos*.

Da calma ao grito: o desassossego erótico da persona (vv. 6-7)

À paisagem natural dos versos 1-6, erotizada e moldada sob a “aura encantada da primavera”, diz Guido Bonelli, em “Lettura estetica dei lirici greci” (1977, p. 81), contrapõe-se uma paisagem emocional tecida pela “aflita expressão de angústia” que domina a *persona* quando esta constata, após uma pausa: “mas, para mim, o amor / não repousa em nenhuma estação” (ἐμοὶ δ’ ἔρος / οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν).

A qualificação de *éros* – variante poética de *érōs* que Íbico emprega (v. 6) – como inquieto, sem repouso, sem sossego em qualquer estação que seja (*oudemian katakóitos*⁷⁶ *hóran*, v. 7), instaura a antítese e divide o fragmento ao meio, praticamente. A virada *emoi d’* (“mas, para mim”), precedida pelo ponto alto (:), lança ao primeiro plano a *persona* em 1ª pessoa do singular, cujo tormento erótico é explicado nos versos 8-13 – uma seqüência de imagens nas quais as notas cada vez mais altas de violência e negatividade não deixam rastro de dúvida quanto à concepção da paixão na canção de Íbico. E o pano de fundo positivo do tranqüilo jardim vernal dos versos 1-6 só torna

⁷⁵ Ver Gerber (1970, p. 215), Bonelli (1977, p. 80), Giannini (2000b, p. 336). Raramente tal compreensão é rejeitada, como em Gallavotti (1981, pp. 120-1 e 124-5), que toma *thaléthoisin* por uma forma de participio.

⁷⁶ Literalmente, “no leito”, mas na canção em chave negativa. Trata-se de um *hápaks*, um termo que apenas nessa canção de Íbico se registra, anota Campbell (1998, p. 310, 1ª ed.: 1967).

ainda mais agudo o contraste que a experiência que *éros* provoca e que a frase *emoi d'* toma por tema e verdadeiro foco da canção⁷⁷ – tema este expresso em linguagem intensa e aberto em tom de “exasperação súbita e selvagem”, ressalta Bonelli⁷⁸.

Em Ateneu, as palavras que preparam a citação do Fr. 286 Dav. dizem que o poeta “grita e brada alto” (601b-c), mas o início da canção, a pintar o tranqüilo jardim vernal, não se coaduna bem com o desespero que as formas verbais exprimem ao nomearem no tratado a ação de Íbico. Somente prosseguindo com a leitura é que de fato tal desespero se justifica: é puro tormento e dor a paixão erótica – eis um dos temas mais persistentes da lírica grega arcaica⁷⁹; e o jardim – pista enganosa rumo à qual nos encaminha a canção – não é senão o contraponto que realça sua negatividade.

2. Do desassossego de éros à tempestade invernal (vv. 8-13)

†τε† ὑπὸ στεροπαῖς φλέγων
Θρηίκιος Βορέας
αἰσίων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέ-
αις μανίαισιν ἔρεμνός ἀθαμβήσ
ἐγκρατέως πεδόθεν †φυλάσσει†
ἡμετέρας φρένας

†E †, com raios marcando o caminho,
o trácio Bóreas,
voando da casa de Cipris com crestas-
tes loucuras, sombrio, descarado,
com mão firme, desde o fundo, †vigia †
minha mente ...

Na segunda metade do fragmento, enfrentamos um dos dois únicos problemas sinalizados nas suas edições mais respeitadas de Page (1962) e Davies (1991)⁸⁰. Refiro-me à partícula *te* (“e”) que abre o verso 8, posta entre cruzeiros dada a dificuldade métrica que provoca, pois consiste em sílaba breve (⊔) inadequada à posição no verso em íbiqueu (—⊔⊔—⊔⊔—⊔—), que requer uma sílaba longa (—). Daí a emenda *háth'* (ἄθ', “como”), aceita por alguns⁸¹, mas da qual decorre um problema semântico inconveniente para a canção: enquanto a manutenção de *te* implica colocar Bóreas como

⁷⁷ Irwin (1984, p. 151) observa: “A épica e a lírica gregas, como a arte de todos os tempos, preocupavam-se principalmente com as atividades divinas ou humanas (...) o mundo natural é um pano de fundo; não de interesse central nem nos faz esquecer o foco real do poema”. Ver também Parry (1989, p. 16).

⁷⁸ Fränkel (1975, p. 285, 1ª ed. orig.: 1951) já comentava isso, mas não me parece exato que a linguagem da transição não tenha “qualquer véu de imagem” e seja simples e sem adornos; antes, há a imagem das estações do ano, que retoma a “primavera” do v. 1, e um epíteto jamais reencontrado, *katákoitos* (“em repouso”, v. 7).

⁷⁹ Ver Tortorelli (2004, p. 370).

⁸⁰ Igualmente Diehl (1925, Fr. 6).

⁸¹ Tal emenda foi proposta primeiramente por Gottfried Hermann, em 1818. Seguem-na: Schneidewin (1838, Fr. 1), Bergk (1914, Fr. 1, 1ª ed.: 1882), Smyth (1963, Fr. I, 1ª ed.: 1900). Em suas traduções, introduzem a comparação explicitamente – decerto pensando nessa emenda: Edmonds (1958, p. 85, 1ª ed.: 1924), Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959), Fowler (1992, p. 123), West (1994b, p. 99), Mulroy (1995, p. 107), Miller (1996, p. 97), Lourenço (2006, p. 47), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 375).

sujeito central dos versos 8-13, essa emenda e outra similar⁸² inserem uma comparação direta que faz de *éros* (v. 6), e não mais de Bóreas, o sujeito central de tais versos⁸³.

Na falta de subsídios que permitam uma escolha segura e por acreditar que a mudança semântica exige cautela, preferi manter a partícula *te* que é, de resto, plenamente legível nos manuscritos da fonte do Fr. 286 Dav.. Logo, em minha tradução, a comparação *éros*-Bóreas não se configura diretamente, pelo uso de uma preposição comparativa a estabelecer um símile, mas de modo indireto, por meio da concatenação metafórica das imagens⁸⁴, a qual é suficiente para produzir a aproximação entre Bóreas e a figura do próprio Éros que serve de molde para sua representação, como adiante veremos. Como anota William Tortorelli, em “A proposed colometry of Ibycus 286” (2004, p. 374), a existência antes de uma metáfora do que de um símile a partir do verso 8 “é plausível”: “O poeta nos deu uma metáfora sutil na primeira estrofe [vv. 1-6], e é correto esperar que esta seja respondida por essa tácita aposição de Bóreas a Éros”⁸⁵.

Digno de nota, ainda, é o fato de que no jogo entre as duas partes da canção de Íbico a oposição é feita em termos fortes (*ἔρι μὲν ... εμοὶ δ'*, “na primavera ... “mas, para mim”, vv. 1 e 6), mas são sutilmente estabelecidas as metáforas para cada uma das partes da construção bipartida e antitética – ambas, como é típico do estilo de Íbico, ricamente elaboradas por uma “proliferação de detalhes subordinados”, ressalta Davies, em “Symbolism and imagery in the poetry of Ibycus” (1986b, p. 399).

Cantam os versos 8-9 que o “trácio Bóreas” vem “com raios marcando o caminho” (*hupò steropàs phlégōn*); a imagem denota que os raios são instrumentos⁸⁶ do deus ou o acompanham⁸⁷ em sua trilha cujo ponto de origem é a “casa de Cípris” (v.

⁸² Refiro-me à proposta de Friedrich Mehlhorn, em 1827, *all' háth'* (ἀλλ' ἄθ', “mas como”), que Gentili e Catenacci (2007, p. 263, 1ª ed.: 1948), Gerber (1970, p. 215), Bonelli (1977, p. 82, n. 18), Degani e Burzacchini (1977, p. 307), Stracca (1981b, p. 147) e Cavallini (1997, p. 141) apóiam em seus comentários, e Lavagnini (1953, p. 204, 1ª ed.: 1937), Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954), Bowra (1961, p. 260), Campbell (1983, p. 19; 1991, pp. 254-5) adotam. Outra solução é seguida por Schneidewin (1833, Fr. 1; cf. pp. 90-1): o advérbio *hóste* (ὅστε, “como”) no lugar de *te*, sugerido por Raphael Fiorillo para o tratado de Ateneu em 1803. Posteriormente, porém, Schneidewin (1838, Fr. 1) muda sua posição, como vemos na nota anterior a esta.

⁸³ Em suas traduções, com base nos textos gregos equivalentes de Page (1962) e Davies (1991) do Fr. 286, Gentili (1990a, p. 102, 1ª ed. orig.: 1985), Fowler (1992, p. 123), West (1994b, p. 99), Mulroy (1995, p. 107), Miller (1996, p. 97), De Martino e Vox (1996a, p. 318), Stehle (1997, p. 250), Cavallini (1997, p. 81) e Lourenço (2006, p. 47) introduzem a comparação explícita, mas Stehle lhe pospõe uma interrogação.

⁸⁴ Sigo Lattimore (1960, p. 38, 1ª ed.: 1949), Fränkel (1975, p. 286, n. 14, 1ª ed. orig.: 1951), Mosino (1994, p. 39, 1ª ed.: 1966), Adrados (1980, p. 239), Buffière (1980, p. 259), Bing e Cohen (1993, p. 85), Cyrino (1995, p. 101), Calame (1999, p. 17), Tortorelli (2004, p. 371).

⁸⁵ Num próximo subitem, tratarei da questão da provável estrutura estrófica do Fr. 286 Dav. de Íbico.

⁸⁶ Campbell (1983, p. 19; 1991, p. 255) parece ir nesse sentido em suas traduções.

⁸⁷ Assim entendem a imagem Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954), Gerber (1970, p. 215), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 263).

10) – diz o genitivo singular *parà Kúpridos* (literalmente, “*de Afrodite*”), indicativo de procedência. Subtende-se aqui a idéia da casa de Afrodite⁸⁸, de onde, “*voando*” (*aíssōn*), Bóreas sai, “*com crestan-/tes loucuras, sombrio, descarado*” (*azdalé-/ais maníaisin eremnòs athambês*). Essa notável seqüência de qualificativos do verso 11, bem como o próprio Bóreas e a relação vento-*éros*, demandam algumas considerações.

A indicação de que há, sim, uma aproximação entre as imagens de Bóreas e Éros reside na associação daquele a Afrodite, nos seus qualificativos e na sua aparição logo em seguida à menção a *éros* (v. 6), a paixão erótica, o amor⁸⁹. E tal indicação se reforça a partir de outras passagens em que o vento e/ou Bóreas se liga(m) a Éros e/ou Afrodite em contextos indubitavelmente eróticos e não de todo positivos. Veja-se o Fr. 47 Voigt⁹⁰, de Safo, cujos dois versos, preservados numa oração (XVIII, 9) do retórico Máximo de Tiro (século II d.C.), cantam a ação negativa de Éros sobre a mente da 1ª pessoa do singular (*moi*, v. 1) – ação esta equiparada pela preposição *hōs* à do vento a desabar das montanhas:

Ἔρος δ' ἐτίναξέ (μοί) ... *Éros sacudiu meus*
φρένας, ὡς ἄνεμος κάτω ὄρος δρύϊν ἐμπέτω *sensos, qual vento montanha abaixo caindo sobre as árvores...*

Veja-se, ainda, séculos depois de Safo e Íbico, o *Idílio II, As Magas*, de Teócrito⁹¹, em cujos versos 38-41 a jovem Simaeta, desesperada de amor por Dáfnis que a seduziu e abandonou, declara, associando vento, fogo e paixão:

ἦνιδε σιγῆ μὲν πόντος, σιγῶντι δ' ἀῆται *Olhe, o mar já fez silêncio, até os ventos silenciaram;*
ἀ δ' ἐμὰ οὐ σιγῆ στέρνων ἔντοσθεν ἀνία, *mas ainda meu pesar não se calou no peito:*
ἀλλ' ἐπὶ τήνδε πάσα καταίθομαι, ὅς με τάλαινον *sou toda arder por aquele que me desonrou, sem me desposar;*
ἀντὶ γυναικὸς ἔθηκε κακὰν καὶ ἀπάρθενον εἶμεν. *troquei minha virgindade pela condição de indigna desgraça...*

Vale lembrar, por fim, o significativo exemplo que nos dá, antes de Safo, Hesíodo, n’*Os trabalhos e os dias* (vv. 519-21)⁹², no qual se diz que Bóreas – o vento frio do norte, algumas vezes chamado de “*trácio*”, como no verso 9 de Íbico⁹³ –,

⁸⁸ Tal é o entendimento de Campbell (1998, p. 311, 1ª ed.: 1967).

⁸⁹ Alguns preferem entender *Éros* como substantivo próprio: Schneidewin (1833, Fr. 1; 1838, Fr. 1), Quasimodo (1996, p. 44, 1ª ed.: 1944), Brasillach (1950, p. 87), Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959), Ramos (1964, p. 77), Marzullo (1965, p. 148), Degani e Burzacchini (1977, pp. 306-7), Buffière (1980, p. 259), Gentili (1984b, p. 191), Fowler (1992, p. 123), West (1994b, p. 99), Mulroy (1995, p. 107), De Martino e Vox (1996a, p. 318), Giannini (2000b, pp. 336-7), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 263).

⁹⁰ Tradução: Ragusa (2005, pp. 287-8 e 444).

⁹¹ Texto grego: Edmonds (2001). Tradução: Torres (2002, pp. 187-92).

⁹² Tradução: Ragusa (2005, p. 217). Texto grego: edição de West (1982b).

⁹³ Para outras ocorrências do epíteto geográfico para o deus ou de sua associação à Trácia como lugar de onde procede, ver, por exemplo, a *Iliada* (IX, 5-6) de Homero e *Os trabalhos e os dias* (v. 553), de Hesíodo. Ver ainda o comentário de Degani e Burzacchini (1977, p. 307).

καὶ διὰ παρθενικῆς ἀπαλόχροος οὐ διάησιν, *através da pele macia da virgem não sopra –*
 ἢ τε δόμων ἔντοσθε φίλη παρὰ μητέρι μίμνει *a que dentro de casa, junto à mãe querida, permanece,*
 οὐ πω ἔργ’ εἰδυῖα πολυχρύσου Ἀφροδίτης *não sabedora ainda dos trabalhos da multiáurea Afrodite.*

Para Davies (1986b, p. 402), “é impossível não suspeitar que essa graciosa, ainda que desconcertante, vinheta de Hesíodo tenha ajudado a inspirar a pintura de Íbico não menos detalhada, mas mais alusiva, da inocência isolada da juventude” – aquela do “*jardim inviolável*” das Virgens (vv. 3-4). Ademais, a sensualidade dos versos hesiódicos reflete a de Bóreas que percorre as paisagens como força fertilizadora e se relaciona a mitos em que viola virgens – que, incautas, nelas circulam sem perceber os perigos que as espreitam⁹⁴ –, como é da natureza dos ventos. No trecho citado, quem surge é a virgem ainda protegida na casa, pela mãe, fora do alcance do sopro de Bóreas e dos feitos de Afrodite. Na canção ibiquéia, é da casa dessa deusa que voa o tempestuoso Bóreas, “*com crestantes loucuras*” (*azdaléais maníaisin*, vv. 10-1) – loucuras de uma segura que queima, diz a imagem contraposta à das correntes fluviais abundantes a banharem, garantindo-lhes vida e frescor, os marmeleiros do jardim vernal (vv. 1-3). Como bem resume Aristide Colonna, em *L’antica lirica greca* (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954), Bóreas é o vento “que disseca as árvores, como o amor disseca o espírito”.

Cabe notar, antes de prosseguir, que a *mania* (“*loucura*”) é constantemente associada a *érōs*, como se vê no Fr. 47 Voigt de Safo e em numerosos outros passos da poesia grega antiga⁹⁵. No Fr. S 257(a) de Íbico, o desejo, gatilho da insônia e da inquietação da *persona*, configura-se como uma força geradora de sintomas patológicos que podemos denominar as “dores de amores”; aqui, um novo sintoma é trazido por um Bóreas moldado em Éros: “*as crestantes loucuras*” (vv. 10-1) do vento gélido que pode queimar tanto quanto o fogo e, figurativamente falando, a paixão – fonte de um intenso calor capaz de derreter aquele sobre quem atua⁹⁶.

⁹⁴ Ver Motte (1973, pp. 10 e 208-14), Richardson (1974, pp. 140-1), Bremer (1975, p. 268), Henderson (1976, pp. 163-4), Stehle (1977, p. 94), Irwin (1997, p. 387), Cairns (1997, pp. 62-5) e Ragusa (2005, pp. 217-8). Giannini (2000b, pp. 337-43) insiste na imagem explícita de um Éros/vento fecundador no Fr. 286 Dav. de Íbico como sua inovação na poesia grega.

⁹⁵ A propósito desse binômio, ver Carson (1998, cf. pp. 148-9 e 153-5) e Ragusa (2005, pp. 287-9), em comentário ao Fr. 1 Voigt de Safo e à bibliografia sobre a dupla paixão-loucura.

⁹⁶ No capítulo 5 (pp. 353-4), citei o Fr. 31 Voigt de Safo, que ilustra isso. Ver Gerber (1970, p. 215) e Carson (1998, cf. pp. 111-7) para a relação paixão-loucura, e Cavallini (1992, p. 33, n. 59), que comenta também os sentidos ativo e passivo do adjetivo *azdaléais* (“*crestantes*”) – o primeiro mais provável em Íbico, creio, na medida em que caracteriza a ação de Bóreas/Éros quando vem soprando da casa de Afrodite, como sublinham Degani e Burzacchini (1977, p. 308), Gallavotti (1981, pp. 133-4), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 263). Traduzem o adjetivo em sentido ativo: Edmonds (1958, p. 85, 1ª ed.: 1924), Lattimore (1960, p. 38, 1ª ed.: 1949), Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959), Bowra (1961, p. 260), Ramos (1964, p. 77), Mosino (1994, p. 39, 1ª ed.: 1966), Buffière (1980, p. 259), Campbell (1983, p. 19; 1991, p. 255), Fowler (1992, p. 123), Pavese (1992b, p. 44), Bing e Cohen (1993, p. 85), West (1994b, p. 99), Cyrino (1995, p. 101), Miller (1996, p. 97), De Martino e Vox (1996a, p. 318), Stehle (1997, p. 250), Tortorelli (2004, p. 371).

Bóreas voa da casa de Afrodite, canta ainda o Fr. 286 Dav., “sombrio” (*eremnòs*) e “descarado” (*athambès*). Esses são dois adjetivos negativos dados em seqüência. O primeiro registra-se na *Iliada* (XII, 375; XX, 51) para a caracterização de um fenômeno natural terrível resultante da violência dos ventos que junta as nuvens no céu, o tufão; logo, reforça a imagem da tempestade invernal trazida por Bóreas/Éros. Já com o segundo sublinha-se sua temível falta de amarras; entre as duas traduções possíveis, “destemido” ou “descarado”, opção que adotei⁹⁷, esta se configura como mais atraente por ser inerentemente negativa – a sinalização de *éros*, Bóreas e Afrodite em Íbico –, de um lado, e, de outro, por se contrapor à símil paisagem em que o casto Hipólito venera a virgem Ártemis cujo *leimōn* é banhado por *Aidós* (“Pudor”, v. 79).

Ressalto, ainda, que é rara a ocorrência posterior do adjetivo para caracterizar Éros; segundo Cavallini, em “Note a Ibico” (1994, p. 44), sua reaparição em tal contexto na *Antologia palatina* (V, 177, vv. 3-4), num epigrama 177 de Meleagro (século I a.C.), em que a falta de pudor é claramente destacada no deus⁹⁸:

ἔστι δ' ὁ παῖς γλυκῦδακρυς, ἀειλαλος, ὠκύς, ἀθαμβής, (Éros) é o menino de doce pranto, falador, veloz, descarado,
 σιμὰ γελῶν, πτεροεῖς ἰώτα, φαρετροφόρος. sorrindo com desdém, de costas aladas, porta-tremores.

Em síntese, podemos afirmar que a figura de Bóreas, plasmada na de Éros, e sua descrição constituem uma metáfora da paixão erótica regida por Afrodite, uma força obsessivamente presente, enregelante-crestante/gélida-árida-crestada, tempestuosa e violenta, agudamente oposta “à calma do *locus amoenus*”⁹⁹ dos versos 1-6, anota Cavallini (1997, p. 140) – o bem irrigado, fértil, belo e fresco jardim vernal “imune a violentos turbilhões, tradicionalmente”, completa ela.

⁹⁷ Sigo Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959), Bowra (1961, p. 260), Marzullo (1965, p. 149), Degani e Burzacchini (1977, p. 306), Borthwick (1979, p. 79), Campbell (1983, p. 19; 1991, p. 255), Bonnafé (1987, pp. 55 e 111), Bing e Cohen (1993, p. 85), Cavallini (1994, p. 44; 1997, p. 81), Stehle (1997, p. 250), Calame (1999, p. 17), Lourenço (2006, p. 47), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 263) julgam-na aceitável, mas não a adotam na tradução (p. 375), preferindo “impávido”, “destemido”, como antes em Edmonds (1958, p. 85, 1ª ed.: 1924), Lavagnini (1953, p. 204, 1ª ed.: 1937), Quasimodo (1996, p. 44, 1ª ed.: 1944), Brasillach (1950, p. 87), Ramos (1964, p. 77), Mosino (1994, p. 39, 1ª ed.: 1966), Adrados (1980, p. 239), Gallavotti (1981, p. 123), Fowler (1992, p. 123), Pavese (1992b, p. 44), West (1994b, p. 99), Adrados (1995, p. 325), Cyrino (1995, p. 101), Mulroy (1995, p. 107), De Martino e Vox (1996a, p. 318), Tortorelli (2004, p. 371). Propõem “impiedoso” Lattimore (1960, p. 38, 1ª ed.: 1949), Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954) e Buffière (1980, p. 259).

⁹⁸ Texto grego: Paton (1999). Tradução minha.

⁹⁹ Muitos helenistas, como Davies (1986b, pp. 400-1), Luginbill (1995, p. 347) e Tortorelli (2004, pp. 370 e 375), também usam essa expressão latina para qualificar o jardim de Íbico; limito-me, pois, a reproduzi-la nas citações em que originalmente se encontra, evitando-a em minhas próprias palavras, dado seu anacronismo e o fato de que normalmente implica a presença de um casal de amantes, algo que não faz parte dos cenários da mélica de Íbico e Safo, pelo menos. Ver Easterling (1974, p. 38).

Após a afirmação “*mas, para mim, o amor / não repousa [katákoitos] em nenhuma estação*” (vv. 6-7) – mais literalmente, não “está no leito”, diz o adjetivo¹⁰⁰ –, a *persona* descreve, nos versos 8-11, a chegada de Bóreas/Éros que se transforma em seu duro algoz (vv. 12-3): “*com mão firme, desde o fundo, $\tau\upsilon\gamma\iota\alpha\tau$ / minha mente ...*”, frase em cujo texto grego (*enkratéōs pedóthen $\tau\phi\upsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\epsilon\iota$ / $\hbar\epsilon\mu\epsilon\tau\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$ $\phi\hbar\rho\epsilon\nu\alpha\varsigma$) reside o segundo problema de leitura marcado entre cruces, além de um termo, *pedóthen* (“*desde o fundo*”), sobre o qual há alguma controvérsia. Começemos por este.*

O advérbio *pedóthen*, que denota profundidade, é uma emenda proposta por August F. Naekke em 1817 à seqüência *paĩd' hóthen* ($\pi\alpha\acute{\iota}\delta' \omicron\theta\epsilon\nu$) do manuscrito mais antigo e importante de Ateneu, o Marciano (A, século X)¹⁰¹, do qual uma cópia de meados do século XV, hoje perdida, embasou a *editio princeps* do tratado feita por Marco Musuro, em 1514. Esse erudito, dando-a por corrupta, corrigiu a expressão *paĩd' hóthen* para *paidóthen* (“*provindo de um menino*”)¹⁰², opção menos adotada por suscitar dificuldades métricas¹⁰³, ao contrário da mais adotada, *pedóthen*¹⁰⁴.

Quanto a *phulássei* (“*vigia*”), forma verbal de *phulássō* ($\phi\upsilon\lambda\acute{\alpha}\sigma\sigma\omega$) colocada entre cruces por Page (1962) e Davies (1991)¹⁰⁵, esta não apresenta dificuldades de leitura nos manuscritos do tratado de Ateneu. Mas haveria em *phulássei* uma dificuldade semântica endossada por Page (p. 149) no aparato crítico de sua edição: tal termo seria demasiado brando para o tom forte dos versos anteriores. Trata-se, portanto,

¹⁰⁰ Trata-se de um *hápak* ou *unicum*, ressaltam Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954), Marzullo (1965, p. 148), Campbell (1998, p. 310, 1ª ed.: 1967), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 263).

¹⁰¹ Ver Gulick (1993, p. xvii).

¹⁰² Aceitam *paidóthen* no fragmento do poeta: Schneidewin (1833, Fr. 1; 1838, Fr. 1), Bergk (1914, Fr. 1, 1ª ed.: 1882), Lavagnini (1953, pp. 204-5, 1ª ed.: 1937), Buffière (1980, p. 259), Pavese (1992b, pp. 43-5). Kaibel (1992, p. 325, 1ª ed.: 1890), em sua edição de Ateneu, também adota essa forma. Já Gulick (1999, p. 240, 1ª ed.: 1937) prefere *páithen* ($\pi\acute{\alpha}\iota\theta\epsilon\nu$, “*da infância, do menino*”), como Diehl (1925, Fr. 6) na edição de Íbico – ambos seguindo a sugestão de Wilhelm Schulze (1892), a qual é, afirma Marzullo (1965, p. 149), “privada de documentação e estruturalmente inacreditável”.

¹⁰³ Iguamente a terceira proposta de emenda, *pántothen* (“*em redor*”), de Giangrande (1984, pp. 37-40), em retomada detalhada de um artigo anterior (1971, p. 108), e praticamente ignorada pelos estudiosos. Ver Marzullo (1965, p. 149), Degani e Burzacchini (1977, p. 308) e Tortorelli (2004, p. 372) para as dificuldades métricas da correção *paidóthen* e/ou da emenda *pántothen*.

¹⁰⁴ Seguem-na: Hiller e Crusius (1911, Fr. 1, 1ª ed.: 1897), Smyth (1963, Fr. I, 1ª ed.: 1900), Colonna (1963, 1ª ed.: 1954), Bowra (1961, p. 260), Page (1962), Ramos (1964, p. 77), Marzullo (1965, p. 149), West (1966, p. 153), Mosino (1994, p. 38, 1ª ed.: 1966), Campbell (1998, pp. 66 e 311, 1ª ed.: 1967; 1983, p. 19; 1991, pp. 254-5), Gerber (1970, pp. 215-6), Bonelli (1977, p. 82), Degani e Burzacchini (1977, p. 308), Stracca (1981b, p. 148), Gallavotti (1981, pp. 120, 123 e 128), Bonafé (1987, pp. 55 e 111), Bonanno (1990, pp. 76-9), Davies (1991), West (1994b, p. 99), Cyrino (1995, pp. 101 e 105), De Martino e Vox (1996a, p. 318), Cavallini (1997, pp. 81 e 141), Stehle (1997, p. 250), Giannini (2000b, p. 336), Tortorelli (2004, pp. 371-2), Lourenço (2006, p. 47), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 263).

¹⁰⁵ Iguamente, Mosino (1994, p. 38, 1ª ed.: 1966), Gerber (1970) e Campbell (1991).

de um falso problema de fundo interpretativo por muitos sequer sinalizado¹⁰⁶. Como bem ressaltam Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 264), “não há motivo para considerá-lo corrupto”¹⁰⁷, mas *phulássei*, desde, pelo menos, o século XIX, é por vezes tido como fraco e dissonante no Fr. 286 Dav.; daí as propostas de emenda, as duas mais debatidas sendo *tinássei*¹⁰⁸ (“agita, sacode”) e *laphússei*¹⁰⁹ (“consome, devora”).

A primeira se baseia numa expressão de um verso da *Teogonia* – “no solo [pedóthen] estremecia [tinásseto] o alto Olimpo”, v. 680¹¹⁰ – e no já citado Fr. 47 Voigt de Safo. Mas Campbell (1998, pp. 66 e 311, 1ª ed.: 1967), mesmo sendo favorável à emenda *tinássei* para Íbico, reconhece que sua grafia se distancia muito daquela legível nos manuscritos do tratado de Ateneu. Logo, observa Douglas E. Gerber, em *Euterpe* (1970, pp. 215-6), os passos de Hesíodo e Safo apóiam semanticamente *tinássei*; é, porém, muito difícil – senão impossível – explicar sua corrupção para *phulássei*.

A segunda opção, *laphússei*, exacerba as idéias de movimento, de sequidão que queima e de conflagração provocadas por Bóreas, justifica Martin L. West, que a propõe em “Conjectures on 46 Greek poets” (1966, p. 153). Mas, ao fazê-lo, ele elimina uma nova imagem acrescida às tantas que se vão formulando no Fr. 286 Dav. de Íbico, a de um Bóreas/Éros carcereiro da *persona* cuja mente aprisiona em permanente vigilância; tal imagem depende da preservação de *phulássei* (“vigia”), clara nas fontes de Ateneu.

Voltemos, pois, a tal forma, a favor da qual há, além deste, outros argumentos: o motivo do aprisionamento da vítima de Éros, o carcereiro – que reaparece depois de

¹⁰⁶ Ver Schneidewin (1833, Fr. 1; 1838, Fr. 1), Bergk (1914, Fr. 1, 1ª ed.: 1882), Diehl (1925, Fr. 6), Colonna (1963, 1ª ed.: 1954), Marzullo (1965, p. 149), Pavese (1992b, pp. 43-5), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 264). Nem Kaibel (1992, p. 325, 1ª ed.: 1890), nem Gulick (1999, p. 240, 1ª ed.: 1937), os editores do tratado de Ateneu, sinalizam qualquer problema na leitura de *phulássei*.

¹⁰⁷ Ver Gentili (1984b, pp. 191-7), que argumenta detalhadamente nesse sentido e a favor de *phulássei*.

¹⁰⁸ De *tinássō* (τινάσσω). Naeke a propôs em 1817. Seguem-na: Smyth (1963, Fr. I, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1958, p. 85, 1ª ed.: 1924), Lattimore (1960, p. 38, 1ª ed.: 1949), Brasillach (1950, p. 87), Bowra (1961, p. 260), Pereira (1963, p. 113), Ramos (1964, p. 77), Campbell (1998, pp. 66 e 311, 1ª ed.: 1967; 1983, p. 19; 1991, pp. 254-5), Fowler (1992, p. 123), Bing e Cohen (1993, p. 85), Mulroy (1995, p. 107), Miller (1996, p. 97), Calame (1999, p. 17), Lourenço (2006, p. 47).

¹⁰⁹ De *laphússō* (λαφύσσω). A proposta foi feita por West (1966, p. 153; 1975a, p. 307; 1994b, p. 99) – com base num epigrama tardio da *Antologia palatina* (V, 239), em que a *persona* fala a Cípris de sua paixão usando a imagem do fogo. Borthwick (1979, pp. 79-83) apóia West, mas muitos a criticam, entre os quais, Gentili (1967, pp. 178-80; 1984b, pp. 191-7), Gallavotti (1981, p. 121, n. 2) – que chama *laphússei* um “subterfúgio paleográfico” –, Giangrande (1984, pp. 37-8), Pavese (1992b, pp. 44-5, n. 6) e Luginbill (1995, pp. 343-4). Note-se, por fim, que Stehle (1997, p. 250) adota *laphússei* na tradução, mas coloca um ponto de interrogação a seu lado, e Davies (1991), que em sua edição adotada aqui imprime *phulássei* entre cruces, havia, em artigo anterior (1986b, pp. 399 e 401), seguido a sugestão de West.

¹¹⁰ (...) πεδόθεν δὲ τινάσσετο μακρὸς Ὀλυμπος (/...). Para a *Teogonia*, cito sempre a tradução de Torrano (2003), com o texto grego adotado em seu volume bilíngüe – F. Solmsen, *Hesiodi Theogonia Opera et dies Scutum* (Clarendon Press, 1966).

Íbico nas poesias grega e latina¹¹¹ – se coaduna bem com a imagem ativa e violenta do Bóreas/Éros de Íbico que “vigia” a *persona* do Fr. 286 Dav.. Ademais, as conotações militaristas de *phulássei* – lembre-se o sentido do substantivo *phúlaks* (φύλαξ, “vigia, sentinela, guarda”) – no verso 12 também antes se apresentam em *aíssōn* (“voando veloz”, v. 10); logo, ambas as formas verbais trazem à linguagem erótica de Íbico o recorrente binômio paixão-guerra¹¹². Veja-se o célebre Fr. 1 Voigt de Safo, em que a *persona* pede a Afrodite que, em sua luta pela persuasão erótica do objeto amado, a deusa seja sua *súmmakhos* (σύμμαχος, v. 28) – sua “aliada de lutas”¹¹³. E na tragédia *Hipólito*, de Eurípides, Éros assalta e destrói, dizem as formas verbais *epistrateúsēi* (v. 527) e *pérthonta* (v. 541) proferidas pelo coro¹¹⁴, ambas próprias de contextos marciais.

Lembra ainda Gentili, ao criticar, em “Eros custode” (1984b, p. 194), as emendas a *phulássei*, este epigrama de Meleagro (*Antologia palatina*, XII, 157)¹¹⁵:

| | |
|---|--|
| <p>Κύπρις ἔμοι ναύκληρος, Ἔρωσ δ' οἶακα φυλάσσει ἄκρον ἔχων ψυχῆς ἐν χειρὶ πηδάλιον χειμαίνει δ' ὁ βαρὺς πνεύσας Πόθος, οὐνακα δὴ νῦν παμφύλω παιδῶν νήχομαι ἐν πελάγει.</p> | <p><i>Cípris é minha capitã, e Éros vigia [phulássei] o timão, tendo na mão a empunhadura de meu ânimo [psukhê]; e o pesado Pótos, o Desejo, soprando, traz a tempestade, [agora porque nado no pélago fervilhante de meninos.</i></p> |
|---|--|

Temos, aqui, justamente, Afrodite, Éros, aprisionamento, tempestade e ventos, como em Íbico, além de *Phótos*-Desejo e de um mar de meninos. Comparando os versos acima aos do Fr. 286 Dav., Gentili afirma que no epigrama

“a metáfora de Éros – guarda e vigia atento do timão do coração de seu prisioneiro, dirigindo-o no mar tumultuoso da paixão amorosa – pontua a mesma situação descrita em Íbico, com a única diferença que a imagem do ardor e da violência de Éros/Bóreas, que impávido tem sob rígida vigilância o prisioneiro, se duplica na metáfora binária de Éros/vigia do timão e da nave/coração (ψυχή [v. 2]) do poeta. No lugar de Bóreas, sopra o vento intenso e pesado do desejo amoroso (βαρὺς πνεύσας Πόθος [v. 3]). O prisioneiro não naufraga na tempestade, mas nada porque seu guarda o vigia e o guia como faz o timoneiro da nau”.

Creio ser, portanto, de todo adequada ao contexto – e mesmo à concepção negativa da paixão em Íbico – a imagem de Bóreas/Éros carcereiro que, “desde o

¹¹¹ Cavallini (1997, p. 142) cita, como exemplos disso, o epigrama 157 da *Antologia palatina* (XII), e, dos poetas latinos, as *Odes I - III* de Propércio (séculos I a.C.-I d.C.) e *Amores I*, de Ovídio. Tais exemplos, que buscam sustentar a imagem do Éros que vigia, que guarda, estão mais detalhadamente comentados em artigos anteriores da helenista (1992, pp. 34-6; 1995, pp. 17-9).

¹¹² Ver Cavallini (1992, p. 34), que sublinha esses dados, e Luginbill (1995, p. 347), para *phulássei* e sua “natureza militar”.

¹¹³ Ver Ragusa (2005, pp. 317-28 e 424-6) para estudo da tríade Afrodite-paixão-guerra, bem como para a tradução integral do fragmento.

¹¹⁴ De *epistrateúō* (ἐπιστρατεύω) e *pérthō* (πέρθω), respectivamente.

¹¹⁵ Texto grego: Paton (1956). Tradução minha.

fundo” (*pedóthen*, v. 12) e “*com mão firme*” (v. 12) – diz o advérbio *enkratéōs*, comumente combinado a verbos que exprimem a idéia de poder, nota Gentili (1984b, p. 197) – “*vigia*” a *persona* – ou melhor, sua “*mente*” (*phrénas*, v. 13). Por tudo isso, mantive *phulássei* na tradução, tirando-lhe as cruces sinalizadas por Davies (1991)¹¹⁶.

Observo, ainda, neste ponto que essa tradução de *phrénas* por “*mente*”, tanto neste Fr. 286 Dav. de Íbico, quanto nos Frs. S 257(a) (fr. 1, col. i) (v. 16) Dav. e 47 Voigt de Safo, visa realçar a imagem do domínio físico e mental da paixão, do desejo – de Éros –, sobre o amador, já que os *phrénes* (φρένες) constituem um dos órgãos humanos vulneráveis, na poesia arcaica, “à influência de várias e diferentes forças”, inclusive de força de *érōs*, anota Shirley D. Sullivan, em “Love influences *phrenes* in Greek lyric poetry” (1983, p. 15). Não sabemos ao certo onde, no corpo humano, os gregos arcaicos localizavam os *phrénes*, mas em Homero e Hesíodo estes “realizam atividades volitivas, intelectuais e emocionais, mas têm por função principal a deliberação”, afirma Sullivan¹¹⁷. Similarmente nos poetas líricos que, ressalta a helenista (p. 16), enfatizam o aspecto psíquico dos *phrénes* e este fato: “A paixão subjuga o pensamento”.

No Fr. 286 Dav. de Íbico, a paixão violenta que é o Bóreas/Éros a soprar velozmente da casa de Afrodite posta-se qual sentinela atenta diante da *persona*, vigiando profundamente (v. 12) sua “*mente*”¹¹⁸ e cancelando – como faz Éros ao atacar os *phrénes* – “toda a habilidade de compreender ou tomar decisões”, ressalta Calame, em *The poetics of eros in ancient Greece* (1999, p. 17). Assim, a imagem dos versos 12-3, nas palavras conclusivas de Perrotta, Gentili e Catennaci (2007, p. 264), “repete e

¹¹⁶ Sigo Lavagnini (1953, p. 204, 1ª ed.: 1937), Quasimodo (1996, p. 44, 1ª ed.: 1944), Mosino (1994, p. 39, 1ª ed.: 1966), Degani e Burzacchini (1977, pp. 307 e 308-9), Buffière (1980, p. 259), Gallavotti (1981, pp. 121, 123, 128), Stracca (1981b, p. 148), Gentili (1984b, pp. 192-7), Giangrande (1984, pp. 37-8), Bonanno (1990, pp. 76-9), Cavallini (1992, pp. 33-6; 1995, pp. 17-9; 1997, pp. 81 e 141-2), Pavese (1992b, pp. 44-5), Luginbill (1995, pp. 344-6) – que prefere “*sitia*” ou “*assedia*” –, White (1996, p. 93), Calame (1999, p. 17), Giannini (2000b, p. 336), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 375), que aceitam a forma verbal, além dos helenistas que sequer a problematizam (nota 106). Ver a tradução interlinear de Pound, *apud* Kenner (1991, pp. 139-40).

¹¹⁷ Onians (1988, p. 13, 1ª ed.: 1951) sublinha, considerando a épica homérica: “O ato de pensar é descrito como ‘falar’ e é localizado às vezes no coração, mas usualmente no *phrén* (φρήν) ou *phrénes* (φρένες), tradicionalmente interpretado como a ‘região média do corpo humano’ ou o ‘diafragma’”. Ver também Sullivan (1995, pp. 231-4).

¹¹⁸ Sigo Quasimodo (1996, p. 44, 1ª ed.: 1944), Brasillach (1950, p. 87), Mulroy (1995, p. 107), Cyrino (1995, p. 101), Stehle (1997, p. 250), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 375). Preferem a tradução “*coração*”: Edmonds (1958, p. 85, 1ª ed.: 1924), Lattimore (1960, p. 38, 1ª ed.: 1949), Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959), Bowra (1961, p. 260), Mosino (1994, p. 39, 1ª ed.: 1966), Degani e Burzacchini (1977, pp. 308-9), Buffière (1980, p. 259), Adrados (1980, p. 239), Campbell (1983, p. 19; 1991, pp. 254-5), Bonnafé (1987, p. 55), Bing e Cohen (1993, p. 85), West (1994b, p. 99), Luginbill (1995, pp. 344-6), Adrados (1995, p. 325), De Martino e Vox (1996a, p. 318), Cavallini (1997, p. 81), Calame (1999, p. 17), Tortorelli (2004, p. 371). Outra opção é “*espírito*”: Ramos (1964, p. 77), Gallavotti (1981, p. 123), Fowler (1992, p. 123), Pavese (1992b, p. 44), Giannini (2000b, p. 336), Lourenço (2006, p. 47).

reforça (...) a idéia obsessiva do poeta, a idéia da presença tenaz e assídua de Éros” que, para a voz poética, jamais repousa, jamais se aquieta (vv. 6-7). Nessa leitura, o verso 13 fecha a descrição da tempestade invernal aberta no verso 6 e antitética à do jardim vernal dos versos 1-6; além disso, sublinha a contínua vigilância de um onipresente *éros* que é sinônimo de tormentoso desassossego.

3. Afrodite e a paixão erótica no Fr. 286 Dav.

Encerrada a análise miúda do versos do fragmento de Íbico, vale indagar: sobreviverá o jardim vernal à tempestade de Éros/Bóreas que sopra da casa de Afrodite? Certamente, não¹¹⁹. Nesse sentido segue a resposta de Douglas L. Cairns, em “The meadow of Artemis and the character of the Euripidean *Hippolytus*” (1997, pp. 61-2) – resposta esta que considera os paralelos entre o jardim do “eu” do Fr. 286 Dav. de Íbico e o do prado de Hipólito na tragédia homônima de Eurípides (vv. 73-81):

“A similitude na linguagem e detalhe é notável e é difícil imaginar que Eurípides não tenha em mente esse poema em particular. Se isso proceder, então o tragediógrafo, ao basear o discurso de Hipólito tão de perto em uma exploração prévia das associações eróticas do prado, está forçando sua audiência a colocar tal discurso firmemente num contexto erótico. Mas ainda que não, a passagem da tragédia mesmo assim se vale do simbolismo poético do prado como ilustrado no fragmento de Íbico e em outros textos. O passo do *Hippolyto* é como o fragmento de Íbico na pintura do prado/jardim como inviolado e puro; essa pureza, porém, é uma faceta do crescimento rumo à maturidade – o jardim de Íbico, como é comum na poesia, é um lugar de exuberante fertilidade; suas flores e frutos estão amadurecendo, para serem logo colhidos. A justaposição [no Fr. 286 Dav.] dos frutos maturescentes do jardim e dos efeitos violentos de *eros* e Cípris não busca, decerto (como Bowra [1961, pp. 260-3] argumentou), contrastar o crescimento sazonal e apropriado da paixão no jovem com a perpétua excitação do poeta, mas, antes, sugerir que **o resultado da tempestade da paixão, que atinge a voz poética, será a violação da pureza do jardim**”¹²⁰.

E uma vez que em Íbico *éros* configura-se como uma força obsessivamente presente na vida da 1ª pessoa do singular, desconhecendo a sazonalidade (vv. 6-7) e firmando-se como vigia da mente da *persona* em suas dimensões mais profundas, não resta dúvida de que a pureza e a tranquilidade do jardim vernal (vv. 1-6) do Fr. 286 Dav. não é senão imaginada em perspectiva ideal. Ou seja, é ilusória a impressão provocada pela descrição minuciosa de que andamos junto com Íbico pelos caminhos de um jardim geograficamente estabelecido; e tal ilusão serve a um propósito bem definido: ressaltar quão concreta é a tempestade devastadora e o desassossego tormentoso que vem com o

¹¹⁹ Ver Bonnano (1990, pp. 78-9).

¹²⁰ Bremer (1975, pp. 271-2) endossa a mesma leitura de Bowra.

gélido Bóreas a soprar da casa de Afrodite – na imagem metafórica da canção. No jogo de tensões em que se estrutura a construção bipartida e antitética de Íbico, não é real o jardim descrito em termos conotativos, mas o é o sofrimento decorrente da paixão que assola a existência da *persona*, descrito em termos denotativos.

Uma palavra final. Em Safo – como, depois, em Anacreonte – o advérbio *dēũte* (“*de novo*”), em que se fundem a partícula de ênfase *dé* (δή) e o advérbio *aũte* (αὖτε, “de novo, uma vez mais”), marca recorrentemente – como nos Frs. 1 e 130 Voigt, citados nesta tese – a intermitência da paixão erótica que vai e vem, liberta e arrebatava o amador a seu bel-prazer¹²¹. Já no Fr. 286 Dav. de Íbico tal idéia não se registra – nem tampouco o termo amalgamado que a veicula: não é intermitente a paixão nele cantada e nomeada *éros* (v. 6) – na grafia eólica do dialeto de Safo cuja poesia Íbico parece recordar –, mas sempre presente (vv. 6-7) – e sombria (vv. 8-13).

Justamente nesse sentido se configura o quadro em que Afrodite surge no fragmento do poeta magno-grego: a deusa não está no jardim primaveril, nem é ela quem diretamente atinge de assalto a 1ª pessoa do singular; ela está associada a Bóreas, a figura que serve de metáfora ao *éros* (v. 6) que ignora as estações e está em permanente desassossego para a voz poética. É a partir da casa de Afrodite – cuja prerrogativa central é a regência da paixão, do desejo erótico – que sopra o devastador e tempestuoso Bóreas – violento, gélido, de uma secura crestante e enlouquecedora, desavergonhado –, o sentinela atento da mente de sua vítima (vv. 8-13).

4. O fragmento: um paidikón para canto solo?

O contexto de preservação do fragmento em Ateneu é inequivocamente erótico, como o é a linguagem dos versos remanescentes da própria canção. Mais do que erotismo em termos gerais, contudo, o tratado do antigo gramático insere o Fr. 286 Dav. entre exemplos de *paidiká*, classificação genérica válida também para os Frs. S 257(a) e 288 Dav. e, para alguns, até mesmo do Fr. S 151 Dav., algo de que discordo¹²². Uma vez, porém, que o texto do Fr. 286 Dav. não revela qualquer das características que confirmariam tal classificação, conclui-se que sua fonte não o cita integralmente, mas

¹²¹ Ver Carson (1998, pp. 118-20).

¹²² Ver capítulo 4 (pp. 280-1).

talvez apenas seus primeiros versos¹²³. Noutras palavras: a cremos em Ateneu, em algum momento da canção de Íbico haveria, necessariamente, uma referência direta ao *paĩs kalós* ou “belo menino” que constitui o centro de um *paidikón* e que deve nele ser alvo de encômio da voz poética tipicamente masculina e em 1ª pessoa do singular.

Os versos que sobreviveram podem ser o preâmbulo ao elogio do *paĩs kalós* ou seu encerramento. Considerando, contudo, que tais versos ampliam os horizontes da percepção da paixão erótica, pois não tratam de um episódio da experiência amorosa, mas de como esta afeta a voz poética, outra possibilidade pode ser aventada para o descompasso entre a fonte e o texto no que diz respeito à sua classificação. Segundo Cavallini (2000a, p. 101, n. 12), a presença do *paĩs kalós* talvez seja aludida muito sutilmente, ao contrário do que ocorre nos Frs. S 257(a) e 288 Dav., pela juventude e pureza dos elementos do belo jardim vernal dos versos 1-6.

Podemos, é claro, argumentar a favor ou contra cada uma dessas duas explicações; ou simplesmente preferir uma à outra. O fato incontornável é que há um descompasso que, diante de nossas evidências, não se ilumina. Isso não quer dizer que devemos duvidar de Ateneu, pois não há razão para tanto, mas que não estamos em condições de compreender exatamente o gênero do fragmento de Íbico. Trata-se, seguramente, de um fragmento mélico, como revela sua métrica, mas será destinado à *performance* em canto coral ou solo? A clareza de que o Fr. 286 Dav. de Íbico é um *paidikón* serviria de subsídio à segunda possibilidade.

O problema da performance

Em “Íbico a Samo” (2004, p. 59), Pietro Giannini argumenta em prol da composição e *performance* do Fr. 286 Dav. na ilha do mar Egeu, no palácio do tirano que abrigou o poeta. Sua base para tanto é a estrutura do fragmento, com sua variedade de *cola* ou frases métricas datílicas e eólicas, estas apenas conhecidas pelo poeta, argumenta o helenista, em Samos, sobretudo pela convivência com Anacreonte, que também as utiliza largamente. O argumento é insustentável e a métrica da poesia de Íbico em nada nos ajuda quando se trata de estabelecer o período de composição dos

¹²³ As opiniões variam. Colonna (1963, p. 217, 1ª ed.: 1954): “Fragmento provavelmente tirado do início do canto (...)”; nesse sentido: Gallavotti (1981, p. 120) e Race (1992, p. 13, n. 2). Diferentemente Degani e Burzacchini (1977, p. 303) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 263), que dizem: “Não temos nenhum elemento para considerar que o verso [1] seja o primeiro da canção”.

poeta¹²⁴. Giannini, porém, insiste de modo bem pouco convincente na mesma linha argumentativa em “Ibico tra Reggio e Samo” (2002, p. 308), notando que o ibiqueu (—UU—UU—U—), pelo poeta introduzido provavelmente, é muito indicativo de tal mistura, pois fica entre os ritmos datílico (—UU) e coriâmbico (—UU—), núcleo central da metrificação eólica¹²⁵.

A estrutura métrica do Fr. 286 Dav., que seria parte da organização triádica estrofe-antístrofe-epodo, como em geral se conclui, indica que a canção da qual é remanescente era coral¹²⁶; mas nem isso é inteiramente seguro, pois, como disse algumas vezes nesta tese, a estrutura triádica não implica obrigatoriamente uma *performance* coral. O problema de uma execução coral do fragmento é casar o “caráter intensamente pessoal do tom do poema” – nas palavras de Gentili, em *Poetry and its public in ancient Greece* (1990a, p. 104, 1ª ed. orig.: 1985) – e seu tema a esse modo de *performance*. E isso se complica se estamos diante de um *paidikón*.

O quadro aqui esboçado e seus elementos – exceto um entendimento comum, mais nem por isso exato, da métrica – parecem apontar, portanto, na direção de uma *performance* em canto solo, num evento como o simpósio que é a “ocasião natural para o canto monódico erótico”, diz Gerber, em “General introduction” (1997a, p. 4). Tal simpósio seria palaciano, pois que teria por espaço físico-político e cultural a corte de Polícrates em Samos; logo, teria um caráter mais privado do que o festival cívico-religioso tão próprio à *performance* da mélica coral e tão conhecido dos calendários de eventos das *póleis* arcaicas. Conclui Gentili (1990a, p. 104, 1ª ed. orig.: 1985): “É difícil crer que experiências apresentadas de maneira tão subjetiva foram verdadeiramente cantadas por um coro; elas parecem mais apropriadas a uma *performance* citaródica em solo (...)”. Ou seja, esse helenista não pensa na execução típica da mélica monódica – favorecida por muitos helenistas, como Ettore Cingano, em “L’opera di Ibico e di Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni” (1990, p. 220)¹²⁷ –, mas noutra especialmente apropriada às longas narrativas líricas das quais estão distantes os Fr. S 257(a) (fr. 1, col. i), 286 e 288 Dav..

¹²⁴ Ver capítulo 2 (pp. 55-9).

¹²⁵ Ver os dois esquemas métricos possíveis para o fragmento no início de seu estudo.

¹²⁶ Ver Schneidewin (1833, Fr. 1; 1838, Fr. 1), Bergk (1914, Fr. 1, 1ª ed.: 1882), Smyth (1963, Fr. I, 1ª ed.: 1900), West (1966, pp. 153-4; 1975, p. 307), Rosenmeyer (1966, p. 339), Gentili (1967, pp. 177-81; 1984b, pp. 191-7), Stracca (1981, pp. 143-9), Tortorelli (2004, pp. 370-6). Ver ainda o início do estudo do fragmento aqui.

¹²⁷ Igualmente: Lattimore (1960, p. 37, 1ª ed.: 1949), Campbell (1998, p. xxiv, 1ª ed.: 1967; 1990, p. 214, 1ª ed.: 1985), Kirkwood (1974, p. 212, n. 19), Davies (1988, pp. 53-4), MacLachlan (1997, p. 195), Giannini (2000b, p. 305).

IV. Anacreonte, Fr. 346 (fr. 1) P: o prado vernal de Afrodite e os rumos de Herotima

- A fonte papirácea

O Fr. 346 (fr. 1) P ou “Ode a Herotima” tem por fonte o *POx* 2321 (século II d.C.), publicado por Edgar Lobel – o editor – e Colin H. Roberts, em *The Oxyrhynchus papyri, part XXII* (1954). Esse volume traz também o *POx* 2322 (século II ou III d.C.), que é o único outro rolo de papiro da poesia de Anacreonte que nos resta; daí a afirmação de Gentili, em *Anacreonte* (1958, p. ix): “É espantoso que as descobertas papiráceas dos últimos decênios, tão pródigas na restituição de textos da antiga lírica, não tenham contido fragmentos anacreônicos”.

Esse estado de coisas não mudou posteriormente; logo, os versos de Anacreonte estão massivamente preservados em fontes de transmissão indireta, ou seja, em citações em obras antigas. Isso se explica em parte, crê Gentili (p. x), pela maior atenção dada, da Antigüidade tardia aos séculos XVIII-XIX, à *Anacreontéia*, conjunto de poemas de autoria e datação variada que imitam o estilo do poeta e tematizam sua tríade predileta – “vinho, amor e canção”, espécie de “fórmula da felicidade” calcada na imagem tardia e resistente de um Anacreonte feliz, conclui o helenista¹²⁸.

Voltemos ao Fr. 346 (fr. 1) P, que Gregorio Serrao, em “L’ode di Erotima” (1968, p. 36), classifica como, “sem dúvida, o mais importante” recuperado em fontes papiráceas de Anacreonte. Lobel (1954, p. 54) acredita que “dificilmente pode ser questionada” a atribuição que faz da autoria dos versos em dialeto jônico a Anacreonte. Estes, porém, não estão em boas condições materiais; o único verso plenamente legível no fragmento é o segundo, havendo, para os demais, a necessidade de suplementações e emendas que Lobel faz quando possível. O texto por ele estabelecido é seguido sem qualquer alteração por Page (1962) – edição adotada nesta tese – e com mais restaurações – mais do que permite sua fonte – na edição de Gentili (1958, Fr. 60 G.).

- O fragmento

οὐδε...[.]σ.φ..α..[...].
φοβερὰς δ' ἔχεις πρὸς ἄλλωι
φρένας, ᾧ καλλιπρό[σ]ωπε παίδ[ων]

3

nem (?) ... ? ... [
e tens, além disso, temerosos
sensos, ó tu, a de bela [f]ace das crianç[as]

¹²⁸ Para mais sobre essa compilação, ver o capítulo 2 (p. 73).

| | | |
|--|----|---|
| καί σε δοκεῖ μενε[...'.].....[πυκινῶς ἔχουσα[ἀτιτάλλειν· σ[.].[....]...[| 6 | <i>e a ti (ela) pensa ... ? ...[cerradamente ela tendo[cuidar; ... ? ...[</i> |
| τᾶς ὑακιν[θίνας ἀρ]ούρας ἴνα Κύπρις ἐκ λεπάδνων]'[.]α[ς κ]ατέδησεν ἵππους | 9 | <i>as cam[pinas jac]intinas, o]nde Cípris, do arreo (soltos?), ...]? [p]rendeu os cavalos</i> |
|]δ' ἐν μέσῳ κατῆξας]ωι δι' ἄσσα πολλοὶ πολιητέων φρένας ἐπτοέαται· | 12 | <i>...]... no meio correste em descida ...]... motivo pelo qual muitos dos cid]adãos se excitaram em seus sentidos.</i> |
| λεωφ[όρε λεωφόρ' Ἡρο[τ]ίμη, | | <i>“Ὁ [p]orta-[povo], ó porta-povo, Hero[t]ima, ...”</i> |

Do ponto de vista métrico, os versos têm organização “em estrofes de três linhas” marcada no papiro, ressalta Lobel, jamais reencontrada em Anacreonte¹²⁹. Nenhuma das estrofes está integralmente preservada, o que compromete a clareza da escansão e, por consequência, dos metros e ritmos da canção. Mesmo assim, Lobel (p. 58) sugere este esquema em que destaco, com os negritos, a repetição do coriambo¹³⁰:

| | |
|----------|---|
| —υυ—υ—υ— | sílabo longa + dímetro jônico menor com anáclase da 4ª e 5ª sílabas |
| υυ—υ—υυ— | dímetro jônico menor com anáclase da 4ª e 5ª sílabas |
| υυ—υυ—υ— | trímeter jônico menor catalético, com anáclase da 2ª e 3ª sílabas |

Quanto ao texto da canção, não são poucas as suas dificuldades, nem estas são de pequeno impacto para a compreensão dos versos, a cuja leitura miúda ora procedo.

1. O fragmento, linha a linha

Abrindo a 1ª estrofe, o verso 1 só nos traz uma palavra incerta da canção, cujo começo abrupto indica que a voz poética está em processo de eliminação, de descarte. Depois, no verso 2, essa voz se dirige a uma 2ª pessoa do singular revelada na morfologia de *ékheis*¹³¹ (“*tens*”), estabelecendo a situação típica da lírica arcaica, em que uma voz – normalmente em 1ª pessoa do singular ou plural – fala a um “tu”. Além disso, a construção adverbial do verso 2, *pròs állōi* (“*além disso*”), mostra-nos que há um claro encadeamento entre os dois primeiros versos preservados da canção, voltados à observação do “tu” por uma voz da qual não há, no fragmento, uma única marca distintiva de gênero, número ou pessoa.

¹²⁹ Gallavotti (1955, p. 47) e Davison (1956, p. 13) também enfatizam esse dado formal do fragmento.

¹³⁰ Como vimos no caso do íbiqueu usado no Fr. 286 Dav. de Íbico, o coriambo é nuclear na metrficação lésbio-eólica de Safo e Alceu. Para mais sobre esses metros, em nomenclatura e interpretação por vezes distinta, ver Gentili (1958, pp. 110 e 179-80), Campbell (1998, pp. 454 e 458, 1ª ed.: 1967), Degani e Burzacchini (1977, p. 265). Observo que o esquema do v. 2 é conhecido como “anacreônico”.

¹³¹ Indicativo presente ativo de *ékho* (ἔχω).

Não sabemos a que elemento(s) tal observação se prende, mas o comportamento da 2ª pessoa do singular é certamente um dos focos de atenção, pois há menção aos “*temerosos / sensos*¹³²” (*phoberàs (...)/ phrénas*) do “tu” nos versos 2-3, em que estão paralelamente dispostos, no início de cada uma dessas linhas, o adjetivo e o substantivo. No verso 3, após o substantivo *phrénas* que encerra, em *enjambement*, o verso anterior, lê-se o vocativo “ó tu, a de bela face”; a qualificação dá-se com *kalliprósōpe*, epíteto composto aqui usado pela primeira vez, nota Gentili (1958, p. 190), ao qual se sucede o genitivo plural partitivo *paídōn*, “das crianças”¹³³.

Da 2ª estrofe (vv. 4-6), só resta o início de cada um dos seus três versos. No primeiro, temos a partícula *kai* (“e”), o pronome de 2ª pessoa do singular *se* (“a ti”) e, a ele relacionado, a forma verbal *dokeĩ*, em 3ª pessoa do singular¹³⁴. No segundo, a seqüência nos dá o advérbio *pukinōs* (“cerradamente”) e outra forma verbal ligada a *dokeĩ*, *ékhousa* (“ela tendo”), cuja morfologia revela que a 3ª pessoa do singular da estrofe é sujeito daquilo que se diz – e sujeito feminino¹³⁵ –, enquanto a 2ª pessoa do singular é objeto. Por fim, no terceiro verso da trinca, há uma terceira forma verbal, *atitállein*¹³⁶ (“cuidar”), seguida de uma pausa.

Note-se que o advérbio do verso 5 pode estar ligado tanto a *ékhousa*, como defende Gallavotti, em “Un restauro d’Anacreonte” (1955, pp. 48-9), quanto a *atitállein*, como preferem Lobel (1954, p. 58) e Gentili (pp. 154 e 182)¹³⁷. Diante das lacunas da estrofe, todavia, é impossível decidir. De todo modo, o que fica claro é que a voz poética continue atenta à 2ª pessoa do singular (v. 4), a quem se associa a outra personagem da canção, “ela”. A dificuldade, porém, em distinguir os três personagens do fragmento nas suas duas primeiras estrofes – a voz, “tu” e “ela” – compromete o entendimento dos versos como um todo. Sigamos, pois, adiante, insistindo na busca de elementos que possam iluminar a canção.

¹³² Gentili (1958, p. 154) prefere a tradução “*coração*” para *phrénas*. Ver comentário (pp. 180-1) neste capítulo sobre o termo no Fr. 286 Dav. de Íbico, em que ressaltado ser nele muito forte a ligação com a capacidade de raciocinar; daí minha tradução, “*sensos*”.

¹³³ Igualmente em Kirkwood (1974, p. 154), Bonnafé (1987, p. 110), Kurke (1997, p. 124; 1999, p. 191) e Rosenmeyer (2004, p. 174). O primeiro helenista lembra que *paĩs*, usualmente traduzido por “menino”, ocorre em Safo (Frs. 1 e 132 Voigt, por exemplo) e Sófocles (*Antígone*, vv. 948 e 987) com o sentido de “menina”; preferi a solução neutra, “criança”, em Anacreonte.

¹³⁴ Trata-se do indicativo presente ativo de *dokéō* (δοκέω).

¹³⁵ *Ékhousa* é o particípio presente ativo no nominativo singular feminino de *ékhō* (ἔχω).

¹³⁶ Infinitivo presente ativo de *atitállō* (ἀτιτάλλω).

¹³⁷ Também Degani e Burzacchini (1977, p. 267). Para Gentili (p. 182), neste caso, *pukinōs* assumiria o sentido de “*sabiamente*” e *atitállein* seria traduzida por seu “significado real, amplamente documentado em Homero, de ‘nutrir’, ‘criar’, com referência aos homens e aos animais – particularmente cavalos (...)”.

Na 3ª estrofe, surgem “*as cam[pinas jac]intinas,/ onde Cípris, do arreio (soltos?)/ ...]...? [p]rendeu os cavalos*” (vv. 7-9). No verso 7 – *tàs huakin[thínas ar]jóúras* –, a assonância do alfa somada à aliteração do sigma finais mantidas na tradução imprimem ao canto uma sonoridade aberta e, por isso, indicativa da paisagem ampla de abundantes flores de jacinto “*onde*” (v. 8) uma nova personagem do Fr. 346 (fr. 1) P de Anacreonte, Afrodite – “*Cípris*”, como em vários outros fragmentos do *corpus* desta tese –, é sujeito de uma ação legível (*katédēsen híppous*, “*prende os cavalos*”)¹³⁸. Parece haver, contudo, ainda uma outra ação executada pela deusa com relação aos mesmos animais, pois o verso 8 fecha-se com a expressão *ek lepádnōn* (“*do arreio*”), dada no genitivo com sentido de origem; terá “*Cípris*” soltado do arreio os cavalos e, depois, amarrado-os nos campos, junto a si?

Finda a estrofe dos versos 7-9 passamos à dos versos 10-2, dos quais não se preservaram os termos iniciais dos dois primeiros. A voz poética, nesse momento, volta-se novamente para o “*tu*” da canção, agora descrevendo a seguinte cena:

| | |
|-----------------------------|--|
|]δ' ἐν μέσῳ κατῆξας |]... no meio correte em descida |
|]ωι δι' ἄσσα πολλοὶ |]... motivo pelo qual muitos dos |
| πολιητέων φρένας ἐπτοέαται· | cid]adãos se excitaram em seus sentidos. |
| | 12 |

Nessa 5ª e última estrofe que restou do Fr. 346 (fr. 1) P, a forma verbal *katēksas*¹³⁹ (“*correte em descida*”, v. 8) nomeia uma ação da 2ª pessoa do singular, a primeira e a única que vemos executada na canção. Antes dela, a expressão “*no meio*” (*en mēsōi*) pode definir um local, mas isso é incerto. Nos versos 11-2, a voz poética canta a excitação coletiva de “*muitos dos cidadãos*” (*pólloi / [pol]itēōn*) motivada (*di' ássa*, v. 11) por algo – a corrida em disparada do “*tu*”? – que desconhecemos.

O que é seguro dizer, neste ponto, é que a canção nos situa num novo espaço geográfico: não mais os campos de Afrodite, mas a cidade dos homens, dos “*cidadãos*” eroticamente estimulados “*em seus sentidos*” (*phrénas*, v. 12), como denota com

¹³⁸ Sigo Lobel (1954, p. 58), Gallavotti (1955, p. 49), Barigazzi (1956, p. 141), Gentili (1958, pp. 44, 154, 188-9), Bowra (1961, p. 287), Serrao (1968, p. 50), Degani e Burzacchini (1977, p. 267), Slings (1978, p. 38), Bonnafé (1987, p. 110), Cavallini (1988, p. 215), Fowler (1992, p. 177), Bing e Cohen (1993, p. 88), Kurke (1997, p. 124; 1999, p. 191) e Rosenmeyer (2004, p. 174) nesse entendimento do v. 9. Gentili sugere ainda que o primeiro termo desse verso, o qual deve ter oito letras no total, um acento agudo e o final em *-as*, seria o adjetivo *eroéssas* (“*amáveis*”, ἐροέσσας) para os cavalos. Inverificável é tal proposta, que Degani e Burzacchini (1977, p. 267) apóiam e Campbell (1988, p. 41) registra entre parênteses em sua tradução.

¹³⁹ Muito possivelmente, indicativo aoristo ativo em 2ª pessoa do singular de *kataíssō* (καταίσσω). Assim entendem o verbo: Lobel (1954, p. 58), Gentili (1958, p. 192), Bowra (1961, p. 287), Serrao (1968, p. 48), Degani e Burzacchini (1977, p. 268). Lobel ainda observa que *katēksas* pode ser uma forma também de *katágō* e *katágnumi* – respectivamente, “*lídero, guio para baixo*” (κατάγω) e “*quebro em pedaços, destruo*” (κατάγλυμι). Semanticamente, ambos parecem inadequados ao fragmento.

frequência, ressalta Gentili (1958, p. 191, n. 1), o uso de formas verbais de *ptoéō* (πτοέω) – neste caso, *eptoéatai*¹⁴⁰. Note-se ainda que, usando o mesmo termo grego, a voz poética fala dos amedrontados “*sensos*” do “tu” nos versos 2-3, e dos “*sensos*” excitados da 3ª pessoa do plural.

Por fim, temos apenas o primeiro verso da 6ª estrofe: *leōph]óre*¹⁴¹ *leōphór’ Hēro[t]ímē ...* (“Ó [p]orta-[povo], ó porta-povo, Herotima ...”, v. 13). Quatro problemas são suscitados por esse verso: um, a pertinência ao fragmento; dois, a identificação de Herotima ao “tu” dos versos precedentes; três, a imagem das campinas de Afrodite e sua relação com Herotima; quatro, o uso enfático do epíteto *leōphóros*, claramente pejorativo, para qualificar Herotima.

Esses quatro problemas se somam a todos os indicados na leitura do fragmento. Será possível alinhavá-los numa trama suficientemente esclarecedora do sentido da canção de Anacreonte? Eis o que buscam responder os próximos itens deste capítulo.

2. A cena do fragmento: Afrodite, os cidadãos e Herotima

Qual é, afinal, a cena que se desenrola no Fr. 346 (fr. 1) P de Anacreonte? Retomando a leitura de cada verso da canção, temos uma seqüência de três etapas. Vejamos o que nos revela cada uma delas.

A voz poética, “tu” e “ela” (1ª e 2ª estrofes): três personagens, muitas dúvidas

Nos versos 2-3, características de ânimo e de aparência física de um “tu” são apontadas: a mente amedrontada, tímida; a beleza da face distintiva; sua caracterização como criança. Podemos dizer que essa 2ª pessoa do singular é bela, inexperiente e muito

¹⁴⁰ Trata-se do perfeito presente do verbo (em ático, *eptóēntai*, ἐπτόηνται). Bing e Cohen (1993, p. 88) usam o verbo “excitar” na tradução, como optei fazer nesta tese; Bowra (1961, pp. 287 e 289), Campbell (1988, p. 41), Fowler (1992, p. 177), Kurke (1997, p. 124; 1999, p. 192), Rosenmeyer (2004, p. 174): “agitar”. Para outros exemplos do verbo em sentido erótico, Gentili, Serrao (1968, pp. 47-8), Kirkwood (1974, p. 156) e Cavallini (1986, pp. 21-2) recordam os Frs. 22 e 31 Voigt de Safo; citei o segundo ao final do capítulo 5, mas é no primeiro que temos uma imagem notável (vv. 11-2): o próprio “*desejo*” (*póthos*, πόθος) “*voa ao redor*” (*amphipótatai*, ἀμφιπότηται) de um “tu” a quem se dirige a voz poética. Ver Ragusa (2005, pp. 362-5 e 429-30) para estudo e tradução.

¹⁴¹ Gallavotti (1955, p. 49), Gentili (1958, p. 154), Serrao (1968, p. 50), Degani e Burzacchini (1977, p. 268), Bonnafé (1987, p. 111) traduzem “*frequêntada*”; De Martino e Vox (1996b, p. 947), “*frequêntadíssima*”; Barigazzi (1956, p. 141), “*pública*”; Yagüe (1966, p. 189), “*facílma*”; Cataudella (1972, p. 110), “*prostituta*”; Kirkwood (1974, p. 154), Campbell (1983, p. 135; 1988, p. 41), Fowler (1992, p. 177) e West (1994b, p. 102), “*via pública*”; Bing e Cohen (1993, p. 88), “*Herotima, que todos os homens percorrem*”; Kurke (1997, p. 126; 1999, p. 192), “*muito comercializada*”.

jovem. Mais: tal personagem atraiu os olhos atentos da voz poética, cuja identidade, já o enfatizei, não se distingue em nenhum momento da “Ode a Herotima”.

Depois, nos versos 4-5, outra personagem referida em 3ª pessoa do singular “*pensa*” algo com referência ao “tu”; e com firmeza tem ou detém (*ékhoussa*) algo ou alguém. A ação de tomar conta, de “*cuidar*” é executada por um sujeito, decerto a 3ª pessoa do singular. Se o “tu” é uma criança amedrontada (vv. 1-3), ela pode ser objeto de um verbo com esse significado; neste caso, o sujeito pode ser uma deusa que proteja a criança, uma ama que a crie e guarde ou a própria mãe da criança. Não há, porém, qualquer vestígio físico no texto do fragmento que apóie essas conjecturas.

Ficam as perguntas, às quais ainda voltarei mais à frente: quem são as três personagens? O que se passa nas duas estrofes iniciais? Que ações realiza a personagem feminina da 2ª estrofe e como tais ações se relacionam ao “tu”?

Afrodite, flores e cavalos: a paisagem erotizada da 3ª estrofe

Uma mistura de medo e timidez de um “tu”, uma atitude talvez protetora de uma “*ela*” e três indagações: eis o que colhemos até aqui. Ao chegarmos à 3ª estrofe, uma nota já tocada na 1ª, com a menção à “*bela face*” – à beleza física do “tu” – se intensifica na canção: a nota do erotismo. Repito-a abaixo:

| | | |
|--------------------------------|---|---|
| τὰς ὑακιν[θίνας ἀρ]ούρας | | <i>as cam[pinas jac]intinas,</i> |
| ἵ]να Κύπρις ἐκ λεπάδνων | | <i>o]nde Cípris, do arreio (soltos?),</i> |
|]’[.]α[ς κ]ατέδησεν ἵππους | 9 | <i>...]? [p]rendeu os cavalos</i> |

Nesta que é a estrofe mais imagética do Fr. 346 (fr. 1) P de Anacreonte, desenha-se uma paisagem sacro-erótica assim caracterizada pela presença de Afrodite – deusa do sexo, da paixão, da beleza – em campos primaveris ricamente floridos de jacintos e habitados por cavalos libertos do jugo, mas lá amarrados pela deusa. Qual o significado dessa estrofe? Como ler a imagem de Afrodite cercada de jacintos¹⁴² e cavalos? Haverá algo de especial na escolha desses elementos para o cenário?

O espaço em que Afrodite se situa são “*campinas jacintinas*” – *huakin[thinas ar]ούρας*, diz a expressão emendada, destacam os negritos, por Lobel (1954, p. 54)¹⁴³, com base num verso da *Odisséia* (VI, 231), no qual Atena embeleza a aparência de

¹⁴² Para essas flores na percepção grega e na romana, ver Garlick (1921, pp. 146-7), Harhoof (1956, pp. 200-1), Stehle (1977, p. 83), Irwin (1984, pp. 151, 154-5, 161) e Amigues (1992, pp. 19-36).

¹⁴³ A emenda foi amplamente aceita desde então, tanto nas duas principais edições do fragmento (Page, 1962; Gentili, 1958, Fr. 60), quanto pelos tradutores e comentadores com os quais dialogo nestas páginas, cujos trabalhos somam boa parte da fortuna crítica da “Ode a Herotima”.

Odisseu, naquele momento um náufrago recém-chegado à ilha dos feáceos, fazendo seus cabelos caírem cacheados “*tal como os da flor do jacinto [huakinthínōi]*”¹⁴⁴ – ou, numa tradução mais literal do adjetivo, “*flor jacintina*”.

O uso desse epíteto a ampliar, no épico homérico, a imagem dos cachos de Odisseu por uma comparação em linguagem floral busca enfatizar, na abundância de seu cabelo, a beleza rejuvenescida do herói; e, além da textura e do formato, o epíteto nos dá de seus cabelos uma idéia da cor escura violáceo-negra própria do jacinto – provavelmente, o selvagem, e não o cultivado¹⁴⁵ – na percepção antiga. Essa dimensão não deve ser ignorada, ainda que Odisseu seja posteriormente, na mesma *Odisséia* (XIII, 399 e 431), dito *ksanthós* (“*loiro*”, ξανθός), epíteto que, atribuído aos heróis, sublinha sua beleza aristocrática¹⁴⁶. Vale lembrar, no entanto, que a barba do herói, por sua vez, é escura como são seus cabelos no canto VI (231), pois recebe o adjetivo de cor *kuáneos* (κυανέος) no canto XVI (176)¹⁴⁷. De todo modo, um Odisseu moreno, de barba e cabelos negros, parece ser o retrato dominante do herói no poema¹⁴⁸.

Lobel baseia-se, ainda, para a restauração *huakin[thínas ar]oúras* (v. 7) da “Ode a Herotima”, no bem documentado uso de *ároura* em Homero (*Iliada* III, 115; IV, 174; *Odisséia* I, 407) e Safo (Fr. 96 Voigt) como designação para “campo”. Cito a ocorrência na poeta de Lesbos, que serve de confirmação, acredita Gentili (1958, p. 183), para a “expressão anacreôntica” na emenda de Lobel¹⁴⁹:

| | |
|--|---|
| νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί- κεσσιν ὥς ποτ' ἄελίῳ δύντος ἂ βροδοδάκτυλος <σελάννα> 8 | <i>Mas agora ela se sobressai entre Lídias mu- lheres como, depois do sol posto, a dedirrósea <lua></i> |
| <—> πάντα περὶ ῥέχοις ἄστρα· φάος δ' ἐπί- χει θάλασσαν ἐπ' ἄλμύραν ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις· 11 | <—> <i>supera todas as estrelas, e sua luz se es- parrama por sobre o salso mar e igualmente sobre multifloridos campos.</i> |

¹⁴⁴ (...) ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίως (...). Para a *Odisséia*, cito a tradução de Nunes (1962) e o texto de Bérard (2002a; 2002b; 2002c). Para o passo homérico sobre os cabelos de Odisseu: Waern (1972, p. 7), Irwin (1990, pp. 205-7) e Amigues (1992, pp. 23-4).

¹⁴⁵ Harhoof (1956, p. 200). Ver também Waern (1972, pp. 6-7) e Richardson (1974, p. 143).

¹⁴⁶ Ver Hainsworth, in Heubeck *et alii* (1990, pp. 307-8) e Irwin (1990, pp. 205-7). Mas um dos versos (XIII, 399) que falam de um loiro Odisseu é dado como interpolação tardia na edição de Bérard (2002b).

¹⁴⁷ Para a cor *kuáneos* em Homero, ver Irwin (1974, pp. 79-96), que argumenta pela tradução “escuro”, em vez de “azul escuro”, e Fowler (1984, pp. 130-1). Bérard (2002c) desconfia de interpolação também neste caso do verso sobre a barba de Odisseu.

¹⁴⁸ Hainsworth, in Heubeck *et alii* (1990, p. 308), lembra que a diferença de caracterização do herói pode ser fruto de um deslize do poeta da *Odisséia* ou sinal de que há mais de uma mão na composição do poema. Hoekstra, in Heubeck e Hoekstra (1992, pp. 189 e 273), reconhece a inconsistência, mas minimiza sua importância, uma vez que estamos tratando de uma “poesia que era ainda oral” (p. 189), e rejeita a idéia de que haja algum sinal aqui de mais de uma autoria na composição da *Odisséia*.

¹⁴⁹ A principal fonte do Fr. 96 Voigt é de transmissão direta, o *Papiro de Berlim* 9722 (século VI d.C.). Para estudo e tradução, ver Ragusa (2005, pp. 235-47 e 432-6); ver as traduções de Ramos (1964, p. 69), Fontes (2003, pp. 397-9) e Lourenço (2006, p. 41).

Os negritos destacam a associação-chave para a paisagem do verso 7 do Fr. 346 (fr. 1) P de Anacreonte: *poluanthémois aroúrais* – as campinas abundantemente floridas e imaginadas em contexto de indubitável caráter erótico.

Volto à canção do poeta de Téos e aos jacintos. Haveria, além de razões métricas, outros elementos que explicariam a escolha dessas flores? Gentili (p. 184) e Serrao (1968, pp. 42-3, n. 16) crêem que sim, que os jacintos estão estreitamente conectados, como diz aquele helenista, “à imagem de Cípris que de pronto se segue”. Já tratei detidamente da associação Afrodite-flores – com especial atenção às rosas – no quinto capítulo e a tenho retomado aqui de modo pontual. Observo, um pouco mais de perto a relação da deusa e de seu universo erótico com o jacinto.

O jacinto é uma das flores mais recorrentemente retratadas em contextos eróticos cuja moldura é a paisagem dos prados que servem de leito ao enlace amoroso ou à abdução motivada pelo desejo arrebatador. Além disso, tal flor entra na composição de adornos da deusa da paixão erótica, Afrodite, e na linguagem figurada para falar de *érōs*. Bastam alguns exemplos.

No canto XIV da *Iliada*, a união amorosa de um Zeus tomado de desejo por sua cônjuge, Hera, realiza-se – diga-se, com o auxílio involuntário de Afrodite (186-217) –, num leito de flores que o deus faz brotar no monte Ida, entre elas, o “*jacinto fofo-espesso*” (348-9)¹⁵⁰. Posteriormente, no Fr. 5 dos *Cantos cíprios*¹⁵¹, os jacintos entram no espectro fragrante-colorido de flores vernais que enfeitam o manto de Afrodite. E no Fr. 105(b) Voigt de Safo¹⁵², originário de um epitalâmio ou canção de casamento, temos apenas dois versos a compor uma imagem não raro lida como a perda da virgindade da moça nas bodas¹⁵³:

| | |
|---|--|
| οἶαν τὰν ὑάκινθον ἐν ᾠρεσι ποίμενες ἄνδρες πόσσι καταστειβόισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος ... | <i>igual ao jacinto nas montanhas sob o pé dos pastores calcado, jaz por terra a flor de púrpura</i> |
|---|--|

¹⁵⁰ (...) ὑάκινθον/πικνὸν καὶ μαλακὸν. Para a *Iliada*, cito sempre as traduções de Campos (2001; 2002) e texto grego de Mazon (2002b; 2002c; 2002d).

¹⁵¹ Edição de West (2003).

¹⁵² A fonte é Demétrio (século III a.C. ou I d.C.?), que cita os versos em seu tratado *Do estilo* (106), mas sem lhes atribuir autoria. Tradução: Fontes (2003 p. 489). Ver ainda a tradução de Ramos (1964, p. 74).

¹⁵³ Ver Stehle (1977, pp. 83 e 100, n. 15), Carson (1990, p. 148) e MacLachlan (1997, p. 183); para o jacinto em Safo, ver Waern (1972, pp. 6-7). Para a classificação genérica do fragmento como epitalâmio, “canção de casamento” de *performance* coral, e a leitura metafórica, ver: Page (2001, pp. 121-2, 1ª ed.: 1955), Bowra (1961, p. 220), Campbell (1998, pp. 282-3, 1ª ed.: 1967)

Não faltam, na poesia grega, imagens em que o jacinto se associe a Afrodite e/ou ao erotismo¹⁵⁴. Eis aqui uma motivação para a escolha eloqüente de tal flor para o adjetivo que qualifica os campos da deusa na “Ode a Herotima” de Anacreonte.

Nos prados de Afrodite, não há apenas jacintos; há também “*cavalos*” (v. 9) que “*Cípris*” (v. 8) “*prendeu*” (v. 9) depois de tê-los soltado “*do arreio*”, como permite subentender a expressão *ek lepádnōn*, com sentido de origem. Daí minha tradução “*onde Cípris, do arreio (soltos?)*,” (v. 8), a indicar, ainda que com a marca da incerteza, essa leitura¹⁵⁵. Observemos a relação cavalos-Afrodite-erotismo.

No Fr. 2 Voigt de Safo, já algumas vezes nesta tese, acompanhamos a invocação de Afrodite a um cenário feito de elementos intensamente identificados à deusa, o que torna irrecusável o convite para sua vinda que se concretiza por antecipação na última estrofe preservada. Um dos elementos desse espaço sacro-erótico moldado pela imagem de Cípris é o *leimōn ippóbotos* – “*prado pasto de cavalos*” (λείμων ἰππόβοτος, v. 9). A presença desses animais no epíteto composto homérico em negrito não é, decerto, como defendi em estudo do fragmento¹⁵⁶, mera convenção épica, mas referência provável a um elo mítico-cultural entre Afrodite e os cavalos¹⁵⁷.

Outro dado da imagem poética do cavalo – animal forte, vigoroso, belo, altivo – que o aproxima da figura de Afrodite, é sua recorrência em contextos eróticos de variada intensidade, nos quais aparecem associados, em chave de comparação, a belas e desejáveis moças virgens. Há uma bem disseminada “noção da virgem como uma coisa selvagem a ser capturada e domada através do casamento”, anota Christiane Sourvinou-Inwood, em “A series of erotic pursuits” (1987, p. 138). Vimos isso a propósito do Partênio (Fr. 1 Dav.) de Alcman¹⁵⁸. O próprio Anacreonte parece trabalhar essa noção

¹⁵⁴ Como foi lembrado já neste capítulo (p. 362), no estudo do Fr. 296(b) Voigt de Alceu, Jacinto é também o nome de um belo jovem alvo da paixão de Apolo que o mata, acidentalmente, com um disco, lembra Richardson (1974, p. 143). Apesar dessas ligações eróticas de uma flor que, anota Calame (1999, p. 161), dificilmente está ausente das campinas que as meninas virgens percorrem na poesia grega, Irwin (1984, p. 161) toma o jacinto como mais próximo de deusas do crescimento do que de Afrodite.

¹⁵⁵ Seguem tal leitura Lobel (1954, p. 58), Gallavotti (1955, p. 49), Barigazzi (1956, p. 141), Gentili (1958, pp. 44, 154, 188-9), Bowra (1961, p. 287), Serrao (1968, p. 50), Degani e Burzacchini (1977, p. 267), Slings (1978, p. 38), Bonnafé (1987, p. 110), Cavallini (1988, p. 215), Bing e Cohen (1993, p. 88), Kurke (1999, p. 191), Rosenmeyer (2004, p. 174) e Lourenço (2006, p. 53).

¹⁵⁶ Ragusa (2005, pp. 210-2).

¹⁵⁷ Ver Lanata (1960, p. 82), que citei no estudo do fragmento sáfico (Ragusa, 2005, pp. 211-2), assim como Farnell (1896, pp. 641-2), que cita pelo menos um culto de Afrodite *éhippos* (ἔφιππος, “*sobre o cavalo*”) na Tróade (Ásia Menor), e Pirenne-Delforge (1994, pp. 99-100; cf. notas 43 e 44), que lembra um “altamente provável” pequeno santuário de Afrodite em Corinto, no mínimo do século VI a.C., no qual foi descoberta uma significativa quantidade de figuras votivas de mulheres, muitas entre cavalos.

¹⁵⁸ Ver capítulo 3 (pp. 134-49) para longo comentário das imagens eqüinas no Partênio.

no célebre Fr. 417 P¹⁵⁹, em que usa o cavalo para falar de modo bastante ambíguo de um “tu” que é verossimilmente uma menina:

| | | |
|---|---|---|
| πῶλε Θρηκίη, τί δή με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν | 2 | <i>Por que me foges, ó potranca trácia, lançando-me esse olhar oblíquo?</i> |
| ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἂν τοι τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι ήνίας δ' ἔχων στρέφοιμί σ' ἀμφὶ τέρματα δρόμου. | 4 | <i>Presumes que me falte habilidade? Sabe que eu poderia sem transtorno impor-te o freio e dominando as rédeas</i> |
| νῦν δὲ λειμῶνάς τε βρόσκεαι κούφρά τε σκιρτῶσα παίξεις , δεξιὸν γὰρ ἵπποπείρην οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην. | 6 | <i>fazer com que girasses em redor da meta. Se agora brincas nas campinas e nos pastos, saltando leve, é que não tens um lançador que saiba cavalgar-te com destreza ...</i> |

O fato de que a “*potranca trácia*” “*brinca nas campinas*” (*leimōnas (...)* *paízdeis*, v. 5) é indicativo de que se trata de uma menina virgem ainda indomada¹⁶⁰ e apreendida por uma voz poética masculina, algo que se revela na forma verbal *ékhōn* acima sublinhada¹⁶¹. Tal leitura sustenta-se não apenas na imagem da brincadeira da “*potranca*”, mas em dois outros apoios: o termo grego empregado por Anacreonte, *pōlos* (πῶλος), que nomeia não o cavalo adulto ou velho, mas o potro – o animal jovem; e, como disse a certa altura do estudo dos versos 9-11 do Fr. 286 Dav. de Íbico, a campina fértil, em que plantas e animais vicejam, é um espaço caro às virgens que nele se divertem, libertas das fronteiras da casa – espaço central de sua infância e de parte de sua juventude –, ignorando o perigo que paira sobre elas quando despertam o desejo de um deus ou herói que as contempla e as pode raptar e violar.

Vale notar, antes de prosseguirmos, que o termo *pōlos* (“*potranca*”) do Fr. 417 P de Anacreonte é ambíguo como a própria linguagem da canção – e guarda uma dimensão sexual intensa na imagem do animal, de um lado, e numa segunda acepção, de outro, a qual nos vem de testemunhos posteriores ao poeta lembrados por Gerber (1970, p. 237): um do comediógrafo Eubulo (século IV a.C.), que chama as cortesãs de *pólous Kúpridos* (πῶλους Κύπριδος), “*potrancas de Cípris*”; outro, séculos depois, de Hesíquio, cujo léxico traz para *pólous* o significado *hetaira* (ἑταίρα), “*cortesã*”.

O Fr. 346 (fr. 1) P de Anacreonte ora em pauta revela-se, indubitavelmente, erótico, primeiro, pela referência à beleza do “tu” (v. 3), depois e de modo intensificado, pela imagem do prado de Afrodite (vv. 7-9) e, por fim, pela menção – à qual passo a

¹⁵⁹ Fonte: Heráclito (século I d.C.?), *Questões homéricas* (5). Tradução: Ramos (1964, p. 91). Ver a tradução de Lourenço (2006, p. 59). Williamson (1998, pp. 76-7) discorre, a partir desse fragmento, sobre a equiparação, na lírica grega arcaica, entre a virgem e o cavalo, numa forte “imagem de apelo erótico” (p. 77). Disso tratei quando do estudo do Partênio de Áleman, especialmente dos vv. 45-52.

¹⁶⁰ Sigo Gentili (1958, pp. 186-7), Campbell (1998, pp. 328-9, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, pp. 236-7), Hutchinson (2003, pp. 278-85).

¹⁶¹ Um participio presente ativo no nominativo singular de *ékhōn* (ἔχω).

seguir – ao estado mental de excitação sexual de um grupo de homens (vv. 10-2) sucedida pelo repetido epíteto lançado a Herotima (v. 13).

A voz poética, “tu”, os cidadãos e Herotima (vv. 10-3)

| | | |
|-----------------------------|-----|---|
|]δ' ἐν μέσῳ κατῆξας | ... | ...]... <i>no meio correste em descida</i> |
|]ωι δι' ἄσσα πολλοὶ | ... | ...]... <i>motivo pelo qual muitos dos</i> |
| πολιητέων φρένας ἔπτοέαται· | 12 | <i>cid]adãos se excitaram em seus sentidos.</i> |
| λεωφ]όρε λεωφόρ' Ἑρο[τ]ίμη, | | “Ὁ [p]orta-[povo], ó porta-povo, Hero[t]ima, ...” |

Aqui, saímos do campo e caímos na cidade: disso não deixa dúvida o uso do termo *poliētéōn* (“*cidadãos*”). Essa mudança acarreta nitidamente ao fragmento uma alteração de tom e de atitude da voz poética para com o “tu”, se este se identifica, como creio, a Herotima. Além disso, o trecho reproduzido parece tirar-nos de um espaço idealizado, que é o dos campos de Afrodite, para lançar-nos em meio à *pólis* e às suas ruas – a uma existência concreta que pode ser brutal. Vejamos.

Nos versos 2 e 10, a voz poética se dirige diretamente a um “tu”; no verso 3, o “tu” é objeto de sua frase; no verso 13, a voz fala a Herotima. Tudo somado, não me parece descabido inferir que essa personagem seja a 2ª pessoa do singular – mas tampouco é inteiramente seguro fazer tal inferência, reconhece Gentili (1958, p. 181), que a ela é favorável¹⁶². De todo modo, temos aqui uma hipótese para a identidade do “tu” a partir da leitura do texto da canção de Anacreonte. Aceitando-a, devemos indagar: quem é Herotima?

A 2ª estrofe em nada nos ajuda na busca de uma resposta, a menos que sigamos a suplementação proposta por Gallavotti (1955, pp. 48-9) aos versos 4-5 dos termos em negrito: *καί σε dokeĩ mèn e[n dó]moisin [μὲν ἐν δόμοισιν] / pukinōs ékhousa [mētēr [μήτηρ]* (“*e a ti pensa cuidar, em casa / cerradamente a mãe a mantendo*”). Esse texto identifica a 3ª pessoa do singular da forma verbal do verso 4 a uma mãe que detém em casa sua filha ainda menina – a 2ª pessoa do singular do pronome do mesmo verso. A mãe assim pensa proteger sua menina da rua, do assédio masculino, do universo de Afrodite sublinhado na 3ª estrofe – enfim, de *érōs*.

¹⁶² Assim já pensava Gallavotti (1955, pp. 47-50). Além dele e de Gentili, também são favoráveis à identificação do “tu” a Herotima: Serrao (1968, p. 37, n. 4), Degani e Burzacchini (1977, p. 266), Slings (1978, p. 38), Bonnafé (1987, p. 110), Cavallini (1988, p. 214), Vox (1990, p. 84).

O problema da atraente proposta de Gallavotti é que não há quaisquer vestígios físicos para as letras que formam os termos escolhidos como suplementos aos versos 4-5. Logo, tal proposta é demasiado incerta e especulativa para Page (1962) – que, cauteloso, não a incorpora em sua edição do fragmento¹⁶³. Outros helenistas, a despeito disso, aceitam a restauração¹⁶⁴, como Gentili (pp. 44, 154 e 180-1), que vai além disso, pois nela baseia toda a sua leitura interpretativa da “Ode a Herotima”, tomando, desse modo, um caminho muito arriscado porque debilmente sustentado nos versos.

Deixando de lado tal restauração, como prefiro, perdemos qualquer chance de identificação minimamente segura da 3ª pessoa do singular, para a qual aventei algumas possibilidades inverificáveis no estudo da 2ª estrofe. Mas o mesmo não vale para a identidade da 2ª pessoa do singular, para a qual há pistas no texto de Anacreonte razoavelmente significativas. Ei-las.

Na 1ª estrofe, o somatório da menção à “*temerosa / mente*” (vv. 2-3) do “tu” e sua invocação como “*ó tu, de bela face das crianças*” (v. 3) indica que estamos diante de um menino(a) tímido(a), amedrontado(a), belo(a). Depois, sem perder de vista esse dado, temos na 3ª estrofe a referência aos cavalos e às pradarias de jacinto em que Afrodite os prende. Esses animais não só transitam no universo erótico grego, mas são freqüentemente usados na caracterização erótico-metafórica da beleza de meninas virgens que, além disso, têm por espaço predileto na poesia as amplas campinas floridas, cenário de libertação e diversão. Logo, a 3ª estrofe parece apontar para a presença de uma menina nos versos de Anacreonte – a menina de “*de bela face*” que se destaca entre outras crianças. E se é mesmo, uma *parthénos*, como creio¹⁶⁵, o “tu” que

¹⁶³ Para críticas, ver Page (1959b, pp. 236-7).

¹⁶⁴ Também Alfonsi (1955, pp. 201-5), Bowra (1961, pp. 286-7), Serrao (1968, pp. 45 e 50) – que chama “seguros e insubstituíveis os termos” –, Kirkwood (1974, p. 154), Degani e Burzacchini (1977, pp. 266-7), Bonnafé (1987, p. 110), Campbell (1988, p. 41), West (1994b, p. 102), De Martino e Vox (1996b, p. 947). Kirkwood, Campbell inserem as restaurações no texto grego, mas colocam entre parênteses, na tradução, os termos “*(em casa)*” (v. 4) e “*(mãe)*” (v. 5); West faz o mesmo em sua tradução. Já Fowler (1992, p. 177), Kurke (1997, pp. 123-4; 1999, p. 191), Rosenmeyer (2004, p. 174) e Lourenço (2006, p. 53) aceitam sem qualquer marca de incerteza as reconstruções de Gallavotti; no caso de Kurke e Rosenmeyer, também são aceitos os suplementos e emendas incorporados na edição de Gentili (1958), cujo texto é adotado. Já Barigazzi (1956, pp. 140-1) aceita apenas a reconstrução do v. 4, e propõe outras alterações aos vv. 5-6. Slings (1978, p. 38), seguindo outras propostas para a reconstrução dos vv. 4-6, chega a um texto ainda mais distinto para o fragmento de Anacreonte, pensado a partir dos vv. 73-81 do *Hipólito* de Eurípides, em que é descrito o prado de Ártemis, em trecho que citei e comentei neste capítulo, quando da análise do Fr. 286 Dav.; para o helenista, haveria no Fr. 346 (fr. 1) P uma contraposição entre o prado dessa deusa e os campos de Afrodite. Nada há, no entanto, na fonte papirácea da canção que sustente minimamente uma leitura como a de Slings. Ver crítica de Rosenmeyer (2004, p. 175, n. 25).

¹⁶⁵ Essa é a compreensão de Gallavotti (1955, pp. 47-50), Gentili (1958, pp. 154 e 181), Yagüe (1966, p. 189), Serrao (1968, p. 41), Degani e Burzacchini (1977, pp. 266-7), Cavallini (1988, p. 213), Vox (1990, p. 84), Bing e Cohen (1993, p. 88), Calame (1999, p. 165).

provavelmente passeia pelo prado dos versos 7-9¹⁶⁶, então podemos chegar a essa leitura interpretativa: como os cavalos de Afrodite, libertos do jugo imposto por seus donos e/ou condutores, mas presos pela deusa ao campo altamente erotizado, a menina, outrora guardada – e vigiada – na casa, está a desfrutar de um largo espaço afastado, cheio de distrações e descobertas, pulsante de vida, do sagrado e do erotismo – mas no qual a virgem, como uma corça, pode ser presa fácil de predadores.

O que se passaria com a menina na lacunar 4ª estrofe? Algo levou a *parthénos* a correr velozmente – “*no meio*” (v. 10) da cidade ou da multidão¹⁶⁷ – em descida rumo a algum lugar que desconhecemos. Estará ela correndo em fuga de um perseguidor que a deseja? A pergunta se impõe uma vez que recordamos, conforme anota Sourvinou-Inwood (1987, pp. 136-7), que a corrida está fortemente associada à sedução e abdução de um(a) menino(a) por um herói ou deus perseguidor, numa imagem emoldurada pela situação da caçada; e há um “esquema comum” na iconografia grega em que uma moça fugindo volta seu rosto para trás, na direção de seu caçador, adotando gestos que revelam seu pânico ou a colocam em súplica.

Haverá no fragmento de Anacreonte uma perseguição erótica à *parthénos*, que a leva do prado de Afrodite à *pólis*? Ou estará ela a fugir do assédio dos cidadãos excitados por sua beleza, na tentativa de se preservar? Ou, ainda, a correr voluntariamente, pelas ruas da cidade, exibindo-se já como prostituta vulgar? Impossível compreender o que se passa, mas a leitura que me parece sugerida por tudo o que aqui se disse e pelo texto da “Ode a Herotima” é que é justamente vindo a *parthénos* – ou prostituta? – correndo que “*muitos dos cidadãos*” “*se excitaram*” (vv. 11-2); a corrida pode ser, pois, a chave, ou a razão pela qual o “tu” correu – sua beleza e sensualidade que atraíram temíveis caçadores, se se trata da *parthénos*, ou sua ardente disponibilidade, se da prostituta.

Penso nessa segunda possibilidade porque no verso 14 a voz poética invoca Herotima chamando-a *leōph]óre leōphór*’ (“*Ó [p]orta-[povo], ó porta-povo*”), epíteto que está longe ser qualificação positiva. Lembram os estudiosos¹⁶⁸ que *leōphóros* se registra em apenas uma ocorrência antes de Anacreonte, na *Iliada* (XV, 682), para caracterizar a via “*porta-povo*”. Atribuído a um sujeito feminino, o epíteto repetido,

¹⁶⁶ Gentili (1958, pp. 188-9) comenta propostas de restaurações de formas verbais ao v. 6 que deveria apontar em tal direção, mas nenhuma delas se sustenta no papiro. Nessa fonte, só temos, após a pausa que se segue a *atítallein* (“*cuidar*”), uma letra (o sigma) sucedida por outras 9 das quais não há um único contorno, apenas o vestígio de sua presença indicado pelos pontos na edição de Page (1962) aqui adotada; ver Lobel (1954, p. 54).

¹⁶⁷ Esse é o sentido indicado por Campbell (1988, p. 41), em sua tradução.

¹⁶⁸ Gentili (1958, p. 191), Serrao (1968, p. 37), Kurke (1997, p. 126; 1999, p. 194), por exemplo.

nitidamente em chave de invectiva, retrata tal sujeito, Herotima, como *hetaira* (“cortesã”)¹⁶⁹ ou, de modo mais preciso, *pórnē* (“prostituta”)¹⁷⁰. Essa condição se reforça pelos testemunhos tardios do *Suda* (A 1289) e de Eustácio (*Comentário à Ilíada* 1329. 95), de que se compõe o Fr. 446 P de Anacreonte; tais testemunhos informam que o poeta denomina a *pórnē* por quatro termos distintos; um deles é o injurioso epíteto do verso 13 do Fr. 346 (fr. 1) P, *leōphóros*. Logo, conclui Leslie Kurke, em *Coins, bodies, games, and gold* (1999, p. 192), “há pelo menos alguma evidência na tradição lexicográfica antiga de que o fragmento concerne a uma prostituta comum, embora seu estado fragmentário e precário dificulte tal reconstrução de modo seguro”.

Neste ponto, é preciso indagar: qual a diferença entre a cortesã e a prostituta na Grécia arcaica? Kenneth J. Dover, em *A homossexualidade na Grécia antiga* (1994, pp. 38-9), pensando sobretudo na Atenas da era clássica, explica:

“Se uma mulher fosse considerada como prostituta comum, ou como uma *hetaira*, dependia, até certo ponto, do número de homens diferentes com os quais ela tivesse tido contato, e da duração de seu relacionamento com cada um. É claro que uma mulher, num bordel, que atendesse a uma fila de clientes diariamente, era considerada *pornē*, assim como uma mulher mantida luxuosamente, por um ano ou mais, por um homem rico, durante o qual ela nunca (ou talvez quase nunca) fazia amor com nenhum outro homem, era uma *hetaira*. Mas a linha divisória entre estas duas categorias não era muito bem definida. (...) Além disso, se o termo *pornē* ou *hetaira* era empregado para designar alguma mulher, dependia, sobretudo, da atitude emocional que se quisesse expressar ou provocar no ouvinte”.

Similarmente, observa Kurke, em “Inventing the *hetaira*” (1997, p. 107), que ser cortesã é, decerto, prostituir-se, mas não é fácil separar as duas categorias¹⁷¹. De todo modo, assinala a helenista (p. 113), a *pórnē* está associada, desde Arquíloco (Frs. 206-9 W¹), às conotações mais negativas: “impudicícia, mácula, a humilhante necessidade de trabalhar pelo pagamento, e a excessiva comunalidade na esfera pública”. Já a representação da *hetaira* tem um contorno “mais delicado e indireto”, beirando a sutileza que dificulta, inclusive, a identificação da própria *hetaira* como tal, ressalta Kurke, que diz ainda que a cortesã é “um produto do espaço do simpósio” (p. 115) marcado pela elegância, sofisticação e atmosfera eminentemente aristocrática, enquanto a prostituta liga-se ao espaço da rua, da via pública¹⁷². Saliente-se, por fim, que, segundo Dover (1994, p. 38), o termo *pórnē* remonta, etimologicamente, à idéia de

¹⁶⁹ Assim a vêem Barigazzi (1956, pp. 141), Bowra (1961, p. 289), Serrao (1968, p. 50), Adrados (1980, p. 402, n. 9), Cavallini (1988, p. 215).

¹⁷⁰ Gallavotti (1955, p. 49), Kirkwood (1974, p. 156) e Kurke (1997, p. 124; 1999, p. 192) preferem o uso desse termo para a tradução, mais próximo do grego, indica Edmonson (1964, pp. 377-8).

¹⁷¹ Ver também Lesky (1984, pp. 61-71) para as duas categorias.

¹⁷² Ver também Garrison (2000, pp. 121-3) para a cortesã.

“vender”, enquanto *hetaíra*, feminino de *hetaĩros* (“companheiro”, ἑταῖρος), implica um *status* “às vezes mais próximo de ‘amante’ do que de ‘prostituta’”.

Como a *pórnē*, e não como a *hetaíra*, é tratada a Herotima do Fr. 346 (fr. 1) de Anacreonte; o epíteto do verso 13, corroborado pelo Fr. 446 P do poeta, revela tal condição, a qual se torna ainda mais aguda se considerarmos, como Kurke (1997, p. 127, n. 56), que *Hērotímē* pode significar “honrada pelo herói” ou “honra do herói”. Essas duas possibilidades fazem soar claros acordes aristocráticos, “evocativos dos mais nobres personagens homéricos”, afirma Kurke, que são explodidos pelo apelativo duplamente proferido *leōphóre*, a invocar uma prostituta (v. 13) e a provocar, de modo proposital, a reação negativa da audiência. Resta saber: será que Herotima é uma *parthénos* em fuga pelas ruas da *pólis* – violada nas campinas de Afrodite ou prestes a sê-lo após sua passagem por tal paisagem – ou uma prostituta a exhibir-se aos cidadãos?

3. Herotima, antes e depois do prado de Afrodite: de parthénos a pórnē?

Aceitando ser uma menina o “tu” da canção, Gallavotti (1955, p. 48) conclui que “as campinas jacintinas” de Afrodite denominam, metaforicamente, o corpo da virgem; tal idéia foi seguida por alguns¹⁷³, mas soa inadequada, pois, como argumenta Serrao (1968, pp. 38-9), uma metáfora ousada como essa é “alheia à poesia de Anacreonte”¹⁷⁴. Ademais, enfatiza Gentili (1958, p. 182, n. 2)¹⁷⁵ com justeza, não há sentido figurado na 3ª estrofe, e, sim, a descrição de uma paisagem – se imaginada, como é mais provável¹⁷⁶, ou real é irrelevante. E esta é, no universo mítico-poético grego, freqüentada assiduamente por meninas e moças virgens que nela costumam ser assediadas e mesmo abduzidas por heróis ou deuses delas desejosos, como vimos ao tratar do Fr. 286 Dav. de Íbico. Retomo, neste passo, uma citação que então reproduzi de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias* (vv. 519-21):

¹⁷³ Lobel (1954, p. 58) já indicava tal sentido metafórico. Alfonsi (1955, p. 201) concorda com Gallavotti. Barigazzi (1956, p. 142), diferentemente, crê se tratar de uma metáfora para os cabelos do menino referido no v. 3. Para uma crítica detalhada tanto a Gallavotti quanto a Barigazzi no que concerne a compreensão da 3ª estrofe, ver Serrao (1968, pp. 37-42); Gerber (1994, pp. 109-10) classifica como “altamente não convincente” a leitura de Gallavotti para os vv. 7-9, assim como a de Barigazzi.

¹⁷⁴ Serrao (1968, p. 39) nota que termos como *aróúra* e *hippon*, “prado” e “cavalo” podem ter sentido sexual de metáforas para o que chama “*pudenda muliebria et virilia*”, mas isso não se sustenta em Anacreonte.

¹⁷⁵ Na mesma linha seguem Serrao (1968, p. 42) e Degani e Burzacchini (1977, p. 267).

¹⁷⁶ Sigo Bowra (1961, p. 288).

καὶ διὰ παρθενικῆς ἀπαλόχρους οὐ διάησι, *através da pele macia da virgem* [Bóreas] *não sopra –*
 ἢ τε δόμων ἐντοσθε φίλη παρὰ μητέρι μίμνει *a que dentro de casa, junto à mãe querida, permanece,*
 οὐ πω ἔργ’ εἰδυῖα πολυχρύσου Ἀφροδίτης *não sabedora ainda dos trabalhos da multiáurea Afrodite.*

Cavallini recorda, em “*Erotima e la madre*” (1988, p. 215), esse passo hesiódico a fim de apoiar a reconstrução de Gallavotti (1955, pp. 48-9) dos versos 4-5 e a uma visão do trajeto de Herotima de *parthénos* a *hetaira*. Em Hesíodo, a mãe atenta protege a filha do inverno e de seus terríveis rigores guardando-a na casa e preparando-a, resume Cavallini, “para um amanhã de esposa formosa e cheia de virtude”; mas, uma vez que a virgem sai da casa e passa a percorrer outros espaços – como a campina onde se aventura a colher flores –, ressalta a helenista, então está sujeita aos perigos de um mundo desconhecido no qual é presa fácil – o mundo de Afrodite. Herotima, a menina do fragmento de Anacreonte, pode ter sido vítima dos perigos que rondam os campos da deusa; isso a teria afugentado dali, rumo à cidade, em desabalada corrida, diante de cidadãos excitados; daí o ataque no verso 13. Façamos, aqui, uma pausa para pensar essa súbita alteração de tom na canção.

Ao entendermos a 2ª pessoa do singular da canção como uma menina de nome Herotima, vemos que ela recebe tratamento contrastante ao longo das estrofes que vão do elogio à invectiva. Esse contraste e o espanto que acarreta explicam uma outra hipótese de leitura do fragmento de Anacreonte, lembrada por Gentili (1958, p. 181): a de Kurt Latte (1955), que propôs a identificação do “tu” de “*bela face*” dos versos 2-3 a um menino e do verso 13 ao início de uma outra canção no mesmo metro do Fr. 346 (fr. 1) P¹⁷⁷. Mas, como bem observa Gentili – que discorda de Latte¹⁷⁸ –, do ponto de vista do texto de Anacreonte, “não podemos excluir a possibilidade de que o contraste tenha sido acentuado de propósito, com maliciosa e descoberta ironia”. Para o helenista (p. 194), tal contraste consiste na diferença entre aparência e essência de Herotima, pois ela, mesmo sendo ainda uma *parthénos*, carregaria já em si, dissimulada, a prostituta voluptuosa cuja imagem inequívoca irrompe no verso 13.

¹⁷⁷ Barigazzi (1956, pp. 139-51), Fowler (1984, p. 142; 1992, p. 177), West (1994b, p. 102), Williamson (1998, p. 76) seguem Latte quanto à identidade do “tu”; o primeiro sublinha a idéia de que se dirija a um *paîs kalós*, um “belo menino”, e, portanto, seja um *paidikón*, mas pensa Barigazzi, como Fowler, que o v. 13 pertence ao fragmento, ao contrário de West. Sem explicitá-lo, Page (1959b, p. 237) adere em parte a Latte e se posiciona contra Gentili, declarando que, “entre os mais improváveis aspectos das reconstruções de Gentili” ao fragmento de Anacreonte, “estão suas crenças de que não há mudança de poema no v. 13 e de que o sujeito do verso 3 é feminino”. Similar posição assume Campbell (1988, p. 41), que traduz por “*ó menino de bela face*” a invocação do v. 3, embora em nota observe que, se o v. 13 pertence de fato ao poema, então se trata de uma menina, Herotima; mas o helenista prefere seguir Latte em sua tradução e mesmo antes, em estudo (1983, pp. 134-5). Já Bowra (1961, pp. 286-7) e Lourenço (2006, p. 53) não abrem essa possibilidade, seguindo Latte nos dois pontos ressaltados.

¹⁷⁸ Gallavotti (1955, p. 50) já se posicionava assim. Igualmente a ele e a Gentili: Cavallini (1988, p. 214).

Seguindo Serrao (1968, p. 43), não creio em tal leitura da mudança de tratamento com relação ao “tu” no Fr. 346 (fr. 1) de Anacreonte. Isso porque os versos 2-3, que revelam o estado de ânimo da menina, indicam, conforme frisa Serrao (p. 39) “uma realidade, não uma dissimulação ou impressão”; e, acrescente-se, os versos 5-9 podem trazer um episódio ligado aos campos de Afrodite que altera, em sentido negativo, a condição social de Herotima, cuja trajetória desditosa é cantada não em tom de lamento, mas de hostilidade e condenação sarcasticamente enfática, como fica claro no verso 13 com o reiterado e degradante epíteto *leōphóre*¹⁷⁹ – talvez o primeiro da seqüência de ataques da voz poética. A tal episódio, vale dizer, é possível que aluda a caracterização das “*campinas jacintinas*” de Afrodite, que, além do realce à idéia de fragilidade da juventude, guardam, do ponto de vista de sua coloração, uma tonalidade escurecida conferida pela prevalência das flores de jacintos, a qual anuncia uma virada sombria no percurso da 2ª pessoa do singular, a menina Herotima.

Noutra via, Gallavotti (1955, p. 50) explica o ataque da voz poética a Herotima pela indiferença e recusa da menina virgem ao “maduro postulante” que, por isso, a difama com virulência pela cidade. Assim, a voz poética seria a de um homem adulto tomado de desejo pela menina, e não mero espectador de uma infeliz trajetória. Ou seja, tal voz seria a de alguém diretamente relacionado a Herotima, cuja rejeição o leva a retratar, de modo calunioso, uma trajetória que, na verdade, ela não necessariamente trilhou. Nada há, porém, que sustente a situação imaginada pelo helenista, que tem em mente, decerto, outros fragmentos de Anacreonte, como o já citado 417 P.

Já Serrao (p. 51), que aceita a restauração dos versos 4-5 proposta por Gallavotti (pp. 48-9), faz uma leitura diversa, pois toma a “Ode a Herotima” por uma narrativa da “simples história da cortesã”:

“(…) primeiro, belíssima e tímida menina sob a atenta custódia da mãe; depois jovem ardente e libertina dedicada ao culto de Cípris; enfim, mulher desejada e freqüentada por muitos. Nada de extraordinário: no fundo, é exatamente este o *cursus honorum* mais normal de uma cortesã de alta classe, mas Anacreonte fez com ele uma obra-prima”.

Posteriormente, Kurke (1999, pp. 192-3) se aproxima de Serrao, mas enfatiza outros aspectos de sua leitura e da própria canção de Anacreonte que o helenista não discute, conclui Kurke, por “certa delicadeza” do trabalho acadêmico italiano, que explicaria, ainda, a escolha de *hetaira* para qualificar Herotima, e não *pórnē*, termo bem

¹⁷⁹ Gallavotti (1955, pp. 49-50), Barigazzi (1956, p. 146) e Kurke (1997, p. 125; 1999, p. 194) frisam esse sentido do uso do epíteto no verso pela voz poética.

sustentado não apenas no próprio epíteto do verso 13 do fragmento, mas na tradição antiga, como revela o já mencionado Fr. 446 P do poeta. Os aspectos a que se refere Kurke seriam políticos, pois dos prados de Afrodite às ruas da cidade teríamos o rebaixamento de Herotima de alta cortesã a “prostituta ordinária”; assim ela é exposta aos “*cidadãos*” (v. 12), de tal forma que o “domínio público da ágora é retratado como obsceno e degradado pela localização e circulação nela da *pornē*” (p. 193)¹⁸⁰. Tomando um viés marcadamente ideológico, a helenista afirma que, integrando um conjunto de formas poéticas diversas ilustradas em seu *corpus*, a poesia de invectiva de Anacreonte, da qual seria exemplo o Fr. 346 (fr. 1) P, compõe um quadro alicerçado sobre uma “agenda política”: o elogio do mundo aristocrático e o ataque à praça pública.

A leitura de Kurke causa estranhamento por introduzir um escalonamento difícil de sustentar no texto do fragmento ora em discussão: menina-alta cortesã-prostituta comum. Além disso, há um problema crucial para a estabilidade de sua construção interpretativa, o qual Patricia A. Rosenmeyer destaca, em “Girls at play in early Greek poetry” (2004, p. 175): um olhar para os campos de Afrodite (vv. 7-9) como espaço de promiscuidade do qual a cortesã sai como prostituta. Diante de tal olhar, Rosenmeyer declara: “Campinas floridas são estreitamente conectadas a Afrodite, mas eu argumentaria pela inocência da parte das meninas que colhem flores antes de terem seu campo invadido por um deus” (n. 25).

A imagem da inocência das virgens é, de fato, a constante das representações dos prados vernais de que venho me ocupando nestas páginas; é essa inocência que torna perigosos a meninas inexperientes tais espaços que são, por natureza, sacro-eróticos, plenos de Afrodite: “a campina é o símbolo da inocência sexual prestes a ser violada”, é “virtualmente o *locus* obrigatório das deflorações”, nas palavras de Cairns (1997, p. 62), e, portanto, representa um risco eminente às meninas que nela circulam. Daí a frase de Motte (1973, p. 157), a marcar a “ambivalência fundamental” das campinas: “(...) há prados que convêm à alegria, há outros que convidam às lágrimas”.

No universo mítico-poético grego, as meninas não vão à campina para se tornarem promíscuas, mas tão simplesmente para nelas brincar, sentir os prazeres da amplidão de suas fronteiras e da vivacidade de seus elementos, ignorantes dos perigos

¹⁸⁰ Em sua crítica à visão fortemente ideológica de Kurke sobre a lírica arcaica, Hammer (2004, p. 491) bem observa que há, nos trabalhos da helenista uma esquemática divisão do mundo em que, de um lado, se colocam os poetas elitistas e contrários à ideologia da *pólis* – os monodistas –, e de outro os poetas moderados pró-*pólis* – os elegíacos, os iâmbicos e os corais. Essa divisão é, todavia, demasiado artificial, pois, para começar, a produção desses poetas não raro não se restringia a um único gênero. Ver discussão no capítulo 1 (p. 21, n. 53) desta tese.

que as espreitam. Mais: a menina no prado florido anuncia, “embora não intencionalmente, sua disposição para o amor”, afirma Eleanor Irwin, em “Flowers in the landscape of Greek epic” (1997, p. 387), que conclui: “Ela própria é o prado a ser penetrado, a flor a ser colhida”¹⁸¹. É muito possivelmente este o cenário desenhado no Fr. 346 (fr. 1) P de Anacreonte, no qual, observa Rosenmeyer (2004, p. 175, n. 25), os cavalos de Afrodite, libertos do jugo, são amarrados ao prado justamente “como salvaguarda contra a promiscuidade”. E conclui a helenista (p. 176): a campina “é melhor vista como um lugar liminar de potencial transgressão erótica, não um local de promiscuidade”; esta pode se concretizar depois que a virgem deixa o prado e vai às ruas da cidade, mas não obrigatoriamente.

Tendo tecido tais considerações, Rosenmeyer (pp. 176-7) propõe uma leitura distinta das de Serrao e Kurke para o Fr. 346 (fr. 1) P de Anacreonte:

“podemos interpretá-lo como uma declaração ainda mais forte de um observador masculino sobre o súbito e precipitado declínio: muito pouco separa a jovem virgem de uma vida de prostituta ordinária, uma vez que ela começa a ‘pastar’ com os cavalos de Afrodite e se expor ao olhar masculino”.

Observando esse panorama da crítica à “Ode a Herotima” e tendo em vista a análise interpretativa tramada nestas páginas devotadas ao estudo da canção, creio que a visão cautelosa de Rosenmeyer diante do texto fragmentário de Anacreonte sintetiza bem uma faceta semântica dos versos, mas não elimina a possibilidade de que uma trajetória seja de fato neles narrada; antes, há, como ressaltai ao percorrer as palavras remanescentes da ode, indícios dessa narrativa que amarra um sujeito – Herotima –, um ponto de partida – a imagem da *parthénos* – e um ponto de chegada – a imagem da *pórnē* – que não é atingido senão por um desvio cuja especificidade nos escapa, mas cujo cenário é aquele retratado na 3ª estrofe: as belas e perigosas campinas de Afrodite. Eis o sentido da presença da deusa no texto, na leitura arquitetada nestas páginas.

¹⁸¹ Ver também Henderson (1976, pp. 163-4).

4. *A canção fragmentária de Anacreonte e sua performance*

Diferentemente do que se passa sobretudo com os fragmentos de Íbico já vistos nesta tese, o Fr. 346 (fr. 1) P de Anacreonte não parece problemático no que diz respeito à sua *performance*; até onde podemos dizer – considerando a forma do texto e a produção do poeta –, trata-se de um exemplo da métrica monódica arcaica destinado à apresentação em canto solo, provavelmente com o uso de instrumentos musicais, na ocasião de um simpósio. Tal simpósio pode ter ocorrido em Samos, na corte da tirania local que hospedou o poeta, assim como a Íbico, por um bom período. Mas não estamos em condições de afirmar que seja este o cenário da “Ode a Herótima”, uma vez que, tal qual se dá com boa parte dos demais poetas arcaicos, não temos evidências que permitam uma datação da composição da canção. Ademais, sabemos que Anacreonte viajou e foi hóspede de outras prestigiosas cortes de tiranos que certamente realizam simpósios; a ode pode ter sido feita e apresentada em qualquer uma delas.

Z

Afrodite, Éros e suas vítimas:

tramas, folgedos e ardores e suas vítimas

Fragmentos:

Álcman – Frs. 58 e 59(a) Dav.

Alceu – Fr. 380 Voigt

Íbico – Fr. 287 Dav.

Anacreonte – Frs. 346 (fr. 4) e 357 P

Este derradeiro capítulo agrega seis fragmentos de quatro dos cinco poetas contemplados no *corpus* da tese: Álcman (Frs. 58 e 59(a) Dav), Alceu (Fr. 380 Voigt), Íbico (Fr. 287 Dav) e Anacreonte (Frs. 346 (fr. 4) e 357 P). Em comum, essas fragmentárias canções marcadamente eróticas têm a seguinte situação: a 1ª pessoa do singular retrata a atuação de Afrodite e/ou Éros sobre si, colocando-se em relação direta com essas deidades que brincam com suas vítimas, enredam-nas em tramas perigosas ou inundam-nas de uma doce quentura. Estudar essa situação em cada um dos fragmentos é o primeiro objetivo destas páginas.

Dos seis textos acima discriminados, um traz apenas Afrodite (Alceu, Fr. 380 Voigt), outro talvez traga Éros, além da deusa (Anacreonte, Fr. 346 (fr. 4) P); nos demais, ambas as deidades são associadas. O segundo objetivo deste capítulo é, pois, o estudo dessa associação que, sobretudo do século V a.C. em diante, se tornará cada vez mais freqüente no universo grego mito-poético, cultural e iconográfico.

Vale ressaltar desde já que nos versos mélicos aqui em pauta o par Afrodite-Éros ainda não é claramente visto como será a partir do século III a.C., qual mãe-filho menino, na ligação genealógica que decerto primeiro nos vem à mente quando pensamos nesses dois deuses. Não obstante, alguns elementos das representações de Afrodite e Éros parecem apontar para a imagem popular de ambos concretizada no período helenístico, celebrizada especialmente no mundo romano e retomada no Ocidente no decorrer dos séculos.

Façamos, pois, esta última viagem pelas ruínas da mélica grega arcaica, sempre em busca de Afrodite, começando e terminando pelo poeta mais antigo no gênero: Álcman.

I. Álcman, Fr. 58 Dav.: Afrodite ausente, Éros menino presente

- *As fontes, o fragmento:*

São duas as fontes do Fr. 58 Dav. de Álcman, ambas de transmissão indireta: as citações de Heféstion, no *Inquérito sobre os metros* (XIII, 6), e, treze séculos depois, de Apostólio (século XV d.C.), na *Centúria* (IV, 62b), uma coletânea de provérbios.

Heféstion usa o fragmento ao tratar do peônio (—υυυ), que, segundo ele, pode ser tão longo quanto um hexâmetro; e “*haverá um hexâmetro catalético, o assim chamado [...?], e o de Álcman, só de créticos [—υ—]: [citação]*”¹. Perdemos o nome específico no tratado do metro explicado, mas sabemos que nos dois versos do Fr. 58 Dav. a métrica se faz em hexâmetros créticos cataléticos², pois Heféstion os cita, com atribuição de autoria:

Ἄφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρωσ οἷα <παῖς> παῖς δει,
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μή μοι θίγηις, τῶ κυπαιρίσκω.

*Afrodite não está, mas selvagem Éros que, qual <menino>, brinca,
a descer sobre o topo das flores – digo: não as toques! – da galanginha.*

Séculos depois, na coletânea de Apostólio, esses versos atribuídos a Álcman são reproduzidos como proverbiais. A razão que explicaria tal caráter nos escapa e essa fonte não nos dá qualquer pista a respeito.

Não há dificuldades textuais na edição do fragmento, à exceção do suplemento <παῖς> (v. 1)³, amplamente aceito por editores, comentadores e tradutores – alguns dos quais sequer usam a legenda (< >)⁴. Há, porém, na dimensão semântica dos versos, três problemas a serem perseguidos: a junção Afrodite-Éros (v. 1); o motivo de Éros menino em ação (vv. 1-2); e a fala parentética a uma 2ª pessoa do singular (v. 2).

¹ εἴη ἂν ἑξάμετρον καταληκτικὸν τὸ καλούμενον τὸ τοῦ Ἄλκμανος ἐκ μόνων ἀμφιμάκρων [citação]. Texto grego para todas as citações do tratado de Heféstion: Consbruch (1971, p. 42). Traduções minhas. Ver a tradução e comentário de Ophuijsen (1987, pp. 117-8).

² Eis a escansão: —υ—/—υ—/—υ—/—υ—/—υ—/—υ—/—υ—. Campbell (1998, p. 219, 1ª ed.: 1967).

³ Sugeriu-o Richard Bentley, *apud* Jonathan Toup (1765). Ver Calame (1983, Fr. 147 C).

⁴ Para a edição do tratado de Heféstion, ver Consbruch (1971, p. 42) e Ophuijsen (1987, p. 117). Para o Fr. 59 (a) Dav.: Schneidewin (1838, Fr. 20), Bergk (1914, Fr. 38, 1ª ed.: 1882), Hiller e Crusius (1911, Fr. 56, 1ª ed.: 1897), Smyth (1963, Fr. XV, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1934, 1ª ed.: 1922), Lattimore (1960, p. 36, 1ª ed.: 1949), Garzya (1954, p. 107), Bowra (1961, p. 32), Page (1962), Campbell (1998, p. 26, 1ª ed.: 1967; 1988, p. 434), Easterling (1974, p. 37), Adrados (1980, p. 152), Calame (1983, Fr. 147 C), Fowler (1992, p. 105), Aloni (1994, p. 24), West (1994b, p. 35), Breitenberger (2007, pp. 190 e 253, n. 117).

1. Afrodite e Éros entram em cena – e a deusa logo sai (vv. 1-2)

O nome da deusa grega, “Afrodite”⁵, é a primeira palavra do verso 1 do Fr. 58 Dav., que pode ou não ser o primeiro da canção⁶. A ele se segue a construção verbal negativa *ouk ésti* precedida de *mèn*, partícula que tem, na frase posterior, o contraposto *d’(è)* a estabelecer a oposição entre o que diz a segunda frase e o que disse a primeira: *Aphrodíta mèn ouk ésti, márgos d’ Érōs (...)* – na tradução, “Afrodite não é⁷, mas selvagem Éros (...)”, na opção que ressalta a identidade correta da deidade vislumbrada, ou ainda “Afrodite não está⁸, mas selvagem Éros (...)”, como prefiro, na opção que destaca a questão da ausência da deusa da cena, da qual talvez decorra o modo como se porta o deus menino na cena.

Na ausência de Afrodite, Éros age qual criança irresponsável, temerária, descuidada. Tais características estão expressas pelo adjetivo *márgos* (“selvagem”), pelo substantivo *paĩs* (“menino”) e pela forma verbal *paĩsdei* (“brinca”) que tem o deus por sujeito. A atmosfera de temor por sua ação se reforça no verso 2, na frase parentética de tom exclamativo a emitir um alerta dirigido da boca da voz poética a uma 2ª pessoa do singular: “Afrodite não está, mas selvagem Éros que, qual <menino>, *brinca* / a descer sobre o topo das flores – **digó: não as toques!** – da galanguinha”.

A qualificação da ação executada por Éros e do próprio deus se faz num jogo sonoro e semanticamente enfático, *paĩs paĩsdei* (v. 1) – na tradução que segue a ordem dos termos, “menino brinca”. Tal jogo “lembra o leitor da conexão básica entre o brincar e o comportamento infantil”, anota Patricia A. Rosenmeyer, em “Girls at play in early Greek poetry” (2004, p. 164). Ademais, Éros é *márgos* (“selvagem”, v. 1), adjetivo que só lhe será novamente conferido bem mais tarde, na poesia helenística⁹.

Enquanto o jogo de palavras enfatiza a infantilidade do deus, *márgos* sublinha a inconseqüência potencialmente desastrosa das ações do divino menino, tanto mais na ausência de Afrodite, seja por ser esta sua mãe, seja por ser sua superior na hierarquia olímpica; é como se ela “pudesse ser ou mais razoável ou menos brincalhona” do que

⁵ Ver Famell (1896, p. 619), Burkert (1993, pp. 300-07), West (2000c, pp. 134-8), Ragusa (2005, pp. 145-53).

⁶ Diehl (1925, Fr. 36) acredita que a canção começa com os dois versos; Lasserre (1946, p. 30) e Garzya (1954, p. 107) também, pois Heféstion habitualmente cita o início dos textos que emprega para ilustrar os metros.

⁷ Ver Edmonds (1934, p. 119, 1ª ed.: 1922), Lasserre (1946, p. 30), Lattimore (1960, p. 36, 1ª ed.: 1949), Garzya (1954, p. 108), Bowra (1961, p. 32), Easterling (1974, p. 37), Hooker (1980, p. 76), Adrados (1980, p. 152), Calame (1983, p. 287), Bonnafé (1987, p. 55), Campbell (1988, p. 435), Fowler (1992, p. 105), Aloni (1994, p. 25), West (1994b, p. 35), Rosenmeyer (2004, p. 164).

⁸ Sigo Cuartero (1972, p. 389).

⁹ Ver Cuartero (1972, p. 389) e Calame (1983, p. 555).

Éros, ressalta Rosenmeyer¹⁰. Assim, a seqüência *païs paísdei* traz uma repetição eloqüente que destaca a condição infantil do deus, cuja brincadeira, porém, nada tem de inofensiva, anuncia *márgos*, termo que tanto no fragmento de Álcman, quanto em seus outros usos, está sempre perpassado pela negatividade, como bem frisam Claude Calame, em *Alcman* (1983, p. 556), e Rosenmeyer.

Calame recorda alguns desses outros usos: no Fr. 239 M-W (v. 2) do *Catálogo das mulheres*, de Hesíodo, *márgos* qualifica os efeitos do vinho que, como Dioniso, seu criador presente no fragmento, pode levar à insânia e à selvageria; na tragédia *Os sete contra Tebas* (v. 475), de Ésquilo, *márgos* é dado a cavalos rinchando selvagemente; n^o *As suplicantes* (v. 741), do mesmo tragediógrafo, o termo qualifica a estirpe de Egito, sedenta de guerra; e, por fim, na *Electra* (v. 1027) de Eurípides, a adúltera Helena recebe tal adjetivo, pois sua lascívia escapa ao controle de todos, inclusive do próprio Páris. No fragmento de Álcman, nada indica que essa carga negativa de *márgos* tenha sido lançada ao chão. Ao contrário, a imagem de um menino poderoso, porque divino, a descer sobre o topo de diminutas flores de uma pequena planta é bela, mas ameaçadora.

A brincadeira do deus é, portanto, perigosa. Mais: é erótica, dimensão esta que se deve não apenas ao próprio caráter e às prerrogativas de Éros, mas também ao adjetivo dado ao deus, pois *márgos* alude à violência erótica, sublinha Chantraine, no verbete dedicado ao termo. Pensando nessa alusão, Calame (1983, p. 556) entende tal violência em dois sentidos: a que “Éros pode encarnar e transmite aos que são tomados pela paixão”, ou a que consiste no próprio desejo que Éros suscita em sua vítima. No caso do Fr. 58 Dav., a primeira opção é decerto a mais adequada para o entendimento da caracterização do deus. Daí a escolha pela tradução “*selvagem*”, já que a selvageria pode caracterizar a loucura, a inconseqüência, a lascívia¹¹.

A imagem e as ações de Éros (vv. 1-2)

Conforme reiteraram os dois capítulos anteriores, as flores são invariavelmente índices de erotização na poesia grega antiga, mesmo se integram paisagens neutras –

¹⁰ A helenista se refere a Éros como filho de Afrodite ao dizer essas palavras, mas isso não está de modo algum claro no Fr. 58 Dav. de Álcman, nem tal conexão é típica da poesia grega arcaica como aquela em que o deus é um dos integrantes do séquito de Afrodite. Voltarei a isso adiante.

¹¹ Sigo Edmonds (1934, p. 119, 1^a ed.: 1922), Bowra (1961, p. 32), Easterling (1974, p. 37), Campbell (1988, p. 435), Rosenmeyer (2004, p. 164). Outras traduções: “*louco*” – Garzya (1954, p. 108), Cuartero (1972, p. 389), Adrados (1980, p. 152), Calame (1983, p. 287); “*louco e insolente*” – Aloni (1994, p. 25); “*furioso*” – Bonnafé (1987, p. 55); “*luxurioso*” ou “*lascivo*” – Lattimore (1960, p. 36, 1^a ed.: 1949), Fowler (1992, p. 105); “*voluptuoso*” – Lasserre (1946, p. 30), Buffière (1980, p. 253).

neutras à primeira vista, uma vez que, vimos antes, a natureza primaveril recobre-se, na concepção grega, de um manto sacro-erótico, tanto mais quando a ela se ligam Afrodite e/ou Éros, como no Fr. 58 Dav.. Assim, o erotismo que paira sobre o verso 1 ecoa forte no verso 2 e ressoa ao ouvinte/leitor do fragmento de modo inescapável. Observemos mais de perto a imagem alcmanica das flores da galanguiha e de Éros.

No Fr. 58 Dav., Éros é retratado de modo tipicamente ativo, dada sua condição de “menino” (*país*) “selvagem” (*márgos*): ele “*brinca, / a descer sobre o topo das flores*” (vv. 1-2). A segunda ação está expressa em *kabainōn*, que pode ser traduzido com o sentido comum de *bainō* (“ando”)¹², embora tal opção elimine o significado de “para baixo” do prefixo *katá*, amputado em *ka-bainōn*¹³. Considerando-o, temos traduções como “*pousando*”¹⁴ ou “*descendo*”¹⁵, esta a que adotei por não sugerir, como aquela, a idéia de “voar” tão atrelada posteriormente ao retrato de Éros alado, presente na iconografia grega, sobretudo do período clássico em diante, mas já no tardo-arcaico, ao final do século VI a.C.¹⁶, em vasos nos quais “apenas ocasionalmente é associado a Afrodite”, nota Thomas H. Carpenter, em *Art and myth in ancient Greece* (1991, p. 70).

Em tal retrato pensam, possivelmente, os que traduzem *kabainōn* por “*pousando*” ou “*voando*”¹⁷. Mas há aqui certa inadequação, pois faltam subsídios textuais no fragmento que sustentem ambas as opções. Conforme ressalta Herbert W. Smyth, em *Greek melic poets* (1963, p. 197, 1ª ed.: 1900), *kabainōn* não prova que o Éros de Álcman seja alado e, ademais, o argumento iconográfico é problemático, uma vez as imagens que o motivam são consideravelmente posteriores a Álcman. Na poesia

¹² Em grego, βαίνω. Ver Edmonds (1934, p. 119, 1ª ed.: 1922) e B. H. Fowler (1992, p. 105). A tradução “*correndo*”, de Lattimore (1960, p. 36, 1ª ed.: 1949), também remete ao movimento de dar passadas, mas em velocidade, algo, todavia, sem, qualquer indicação textual no fragmento de Álcman.

¹³ Morfologicamente, a forma verbal (particípio presente ativo, nominativo singular masculino) resulta da apócope de *kata-bainōn*, comum no dialeto iacônio. Ver Garzya (1954, p. 108), Campbell (1998, p. 220, 1ª ed. 1967) e Calame (1983, p. 287).

¹⁴ Ver Adrados (1980, p. 152), West (1994b, p. 35).

¹⁵ Ver Lasserre (1946, p. 30), Bowra (1961, p. 32), Easterling (1974, p. 37), Hooker (1980, p. 76), Campbell (1988, p. 435), Rosenmeyer (2004, p. 164). Robbins (1997, p. 229) não traduz o fragmento, mas segue essa idéia ao comentá-lo.

¹⁶ Ver Smyth (1963, p. 197, 1ª ed.: 1900), Campbell (1998, p. 220, 1ª ed. 1967), Easterling (1974, p. 37), Price (1978, pp. 44, 53 e 127), Buffière (1980, pp. 339-41), Carpenter (1991, pp. 69-70), Machaira (1993, pp. 33-4 e 143-66), Pirenne-Delforge (1994, pp. 72-3), Gantz (1996, vol. I, p. 4). Ressalto que Mark (1984, pp. 298-9), estudando as representações de Afrodite e Éros na iconografia grega do século VI à primeira metade do V a.C., percebe três tradições: 1) na “mais ampla e diversa”, o deus, retratado no singular ou no plural (os Érotes), aparece como pequeno e jovem, notavelmente menor na escala das imagens das cenas e subserviente a Afrodite; freqüentemente, paira no ar, em torno da deusa, ou pousa em seus braços ou ombros; 2) em “representações em figuras negras”, Afrodite carrega em seus braços Éros e Himeros, ambos de “aparência juvenil”; o abraço da deusa evidencia que “devemos entender que os dois são suas crianças”; e 3) num “pequeno grupo de representações do nascimento de Afrodite”, Éros está a seu lado e a recebe, ele jovem ainda, mas retratado em escala normal.

¹⁷ Ver Garzya (1954, p. 108), Cuartero (1972, p. 389) e Calame (1983, p. 287).

arcaica, essa representação alada de Éros não se verifica¹⁸; na clássica, há ocorrências seguras num canto coral da tragédia *Hipólito* (vv. 1268-75) de Eurípides e na comédia *As aves* (v. 1738), de Aristófanes¹⁹.

Válida é, portanto, a ressalva de que não se comprova a imagem de Éros alado no Fr. 58 Dav., mas ela não gera o descarte imediato de qualquer possibilidade de sua configuração. O mesmo poderia ser dito quanto ao Fr. 54 Voigt²⁰ de Safo, em que poderíamos ter a figura alada do deus, se é que, como afirma sua fonte – o *Vocabulário* (X. 124) do lexicógrafo e retórico Pólux (século II d.C.) –, a poeta fala de Éros abaixo:

ἔλθοντ' ἐξ ὀράνω πορφυρίαν περθήμενον χλάμυν *voltando do Céu, num manto de púrpura envolto*

Os problemas nesse caso e no caso do Fr. 58 Dav. de Alcman são a falta de elementos nos textos reduzidos que restaram das canções e a argumentação a partir do que delas não temos. Voltemos, pois, ao verso 1 do fragmento alcmânico.

A confusão visual entre Afrodite e Éros é improvável, mas o poeta os distingue de tal sorte que de um só golpe recai o foco da canção sobre a estreita proximidade entre as duas deidades da paixão erótica e da união sexual, suas respectivas autonomias de ação e sua relação hierárquica. Esta justifica, junto às necessidades formais do verso, a nomeação de Afrodite antes de Éros. Não apreendemos claramente a especificidade da relação Afrodite-Éros e o sentido da ausência da deusa Afrodite – ausência importante, porque verbalizada. A ação do deus, por outro lado, está mais nitidamente representada, embora não o estejam suas implicações na canção.

Na ausência de Afrodite, o “selvagem” Éros “menino” brinca (v. 1) “a descer” (v. 2) sobre os extremos das flores de galanguinha; e estas, de algum modo, estão relacionadas à 1ª pessoa do singular revelada no pronome pessoal *moi* (“a mim, me”) na frase intercalada “*digo: não as toques!*” (*hà mé moi thígēis*). Tal pronome não é traduzível na estrutura de nossa língua portuguesa; daí a solução com o acréscimo da forma verbal “*digo*”, para reforçar a presença da 1ª pessoa do singular²¹. A cena do Fr.

¹⁸ Talvez haja uma exceção em Anacreonte, cujo Fr. 379 P, transmitido numa citação do retórico e satirista Luciano (século II d.C.) no *Héraclès* (VIII), tem, todavia, um texto demasiado incerto que não traz, em seu corpo, o nome do deus.

¹⁹ Gantz (1996, vol. I, p. 3) observa que há ainda uma citação em Platão (*Fedro*, 252b) de um dístico datílico em que Éros alado aparece; talvez os versos provenham de um *Hino homérico* perdido.

²⁰ Tradução: Fontes (2003 p. 407).

²¹ Similarmente em muitas outras traduções: Bowra (1961, p. 32), Hooker (1980, p. 76), Campbell (1988, p. 435) e Fowler (1992, p. 105): “*eu imploro*”; Bonnafé (1987, p. 55), “*eu te peço*”; Rosenmeyer (2004, p. 164), “*eu te advirto*”. Sem o pronome ou um verbo acrescido em 1ª pessoa do singular: Lasserre (1946, p. 30), Easterling (1974, p. 37). As traduções de Garzya (1954, p. 108), Cuartero (1972, p. 389), Calame (1983, p. 287), Aloni (1994, p. 25) mantêm o pronome pessoal.

58 Dav. nos mostra, então, que a ação de Éros assusta a *persona* que a contempla; daí a frase exclamativa de alerta à 2ª pessoa do singular, sentido indicado pela negação ligada à forma verbal imperativa²². Quem são essas personagens? Qual a razão para o temor da *persona*? O que se passa no dístico de Álcman?

Retomemos a imagem de Éros “*a descer*” sobre as flores de galanga (v. 2). Ao comentá-la, Patricia E. Easterling, em “Alcman 58 and Simonides 37” (1974, p. 37), recorda, na *Iliada* (XX, 226-8), as belas éguas, por quem Bóreas tomou-se de desejo, a saltarem sobre o topo de frágeis espigas de milho, roçando-as de leve, sem destruí-las; e, no Fr. 62 M-W do *Catálogo das mulheres* de Hesíodo, Íficlos a correr tão veloz que mal pisa o chão, quase a sobrevoar o topo de esguias espigas de trigo, sem machucá-las com seus pés. Baseada nessas passagens, Easterling conclui que o deus está “*pairando* ou *deslizando*”²³ sobre o topo das flores, “e não as esmagando ou machucando-as”. Essa leveza de movimento de Éros, defendida já por David A. Campbell, em *Greek lyric poetry* (1998, p. 220, 1ª ed.: 1967), não se adéqua, todavia, às qualificações do deus no verso 1 do Fr. 58 Dav. de Álcman; afinal, leveza de movimentos e selvageria são idéias opostas, e crianças não são, em geral, notáveis pelos gestos leves e cuidadosos.

Considerando esses dois dados e seus efeitos na movimentação de Éros no verso 2, recordo novamente o Fr. 105(b) Voigt de Safo²⁴: “*igual ao jacinto nas montanhas / sob o pé dos pastores calcado, / jaz por terra a flor de púrpura*”. Nele, a forma verbal central *kata-steiboisi* (v. 2, literalmente “*caminham sobre*”), que nomeia a ação de andar, leva o mesmo prefixo que vemos em *ka-bainōn*, no fragmento de Álcman, usada para a mesma ação. Diferentemente, nos passos acima mencionados de Homero e Hesíodo, em que se sobressai a leveza motora de seus respectivos sujeitos, temos formas verbais de *kata-kláō* (“quebro, arrebento”) precedidas de partículas negativas. Logo, nelas não há, como nas fragmentárias canções de Álcman e Safo, o sentido de “caminhar, andar para baixo” complementado pela especificação daquilo sobre o que pisam os pés; e não há delicadeza de movimentos nem no Éros do Fr. 58 Dav. de Álcman, nem nos pastores do Fr. 105(b) Voigt de Safo.

²² Essa forma verbal *thiggánō* (θιγγάνω) pode ser entendida – na preferência de Smyth (1963, p. 197, 1ª ed.: 1900), Lattimore (1960, p. 36, 1ª ed.: 1949) e Aloni (1994, p. 25), por exemplo – como um subjuntivo aoristo ativo em 2ª pessoa do singular ou imperativo aoristo ativo na mesma pessoa – esta a opção que sigo, na esteira de Lasserre (1946, p. 30), Garzya (1954, p. 108), Bowra (1961, p. 32), Campbell (1998, p. 220, 1ª ed.: 1967; 1988, p. 435), Easterling (1974, p. 37), Hooker (1980, p. 76), Calame (1983, p. 287), Bonnafé (1987, p. 55), Fowler (1992, p. 105), West (1994b, p. 35), Rosenmeyer (2004, p. 164).

²³ Em sua tradução “*passando rente*” para *kabainōn*, que nomeia a ação de Éros sobre as flores de galanga no v. 2, Aloni (1994, p. 25) também enfatiza essa idéia.

²⁴ Visto no capítulo 6 (pp. 406-7), com a tradução de Fontes (2003 p. 489) e a reprodução do texto grego.

Não é à toa, portanto, que a *persona* emite a exclamação do verso 2, perpassada pelo temor do toque de um “tu” identificável, creio, ao próprio Éros, como sugeria já Francisco J. Cuartero, em “La poética de Alcman” (1972, p. 389, n. 77). Isso nos leva a descartar definitivamente a idéia do deus qual menino inofensivo; trata-se, ao contrário, de um menino perigoso, dados sua condição divina, seus poderes na esfera do erotismo, sua selvageria e a brincadeira com frágeis vítimas – as flores de galanginha no Fr. 58 Dav., cujo equivalente metafórico seriam as emoções humanas, como adiante veremos.

Note-se, ainda, a oposição estabelecida no fragmento entre a violência latente em *márgos* e a delicadeza inerente às flores, em especial em seus pontos extremos sobre os quais, justamente, está a descer Éros na canção – o “*selvagem*” e temerário divino menino. É, pois, iminente para as flores de galanginha o perigo da descida de Éros que, se na cena dos dois versos ainda não as destruiu, poderia ainda fazê-lo na canção. Tal percepção era anotada por Cecil M. Bowra, em *Greek lyric poetry* (1961, p. 32), e parece-me equivocadamente rejeitada por Easterling (1974, p. 37). Isso porque essa helenista não concede a devida atenção à diferença entre as formas verbais do Fr. 58 Dav. de Alcman – e do Fr. 105(b) Voigt de Safo, acrescente-se – e aquelas bem distintas das já vistas passagens homérica e hesiódica, as quais incorpora em sua argumentação pela leveza da ação de Éros (v. 2).

Se Bowra acerta ao atentar para o texto do exíguo fragmento alcmânico quando se trata de abordar o movimento de Éros, o mesmo não se pode dizer de sua leitura metafórica da cena do Fr. 58 Dav.. Isso porque, somando a frase intercalada do verso 2, o contexto dos dois versos e a imagem das flores, o helenista sugere que a *persona* é feminina, “uma jovem menina” prestes a se tornar mulher, como as jovens dos partênios de Alcman. No fragmento, prossegue Bowra, ela fala da emoção decerto erótica que suas companheiras de grupo coral nela suscitam. Dessa interpretação não podemos extrair um só elemento que se sustente no Fr. 58 Dav..

O mesmo pode ser dito sobre as visões de François Lasserre, em *La figure d'Éros dans la poésie grecque* (1946, pp. 30-1), e Cuartero (1972, p. 389, n. 77). O primeiro entende o fragmento como declaração dos males causados por Éros, e a frase intercalada no verso 2 como metáfora do medo da noiva – a *persona* –, expresso ao coro, diante de seu noivo – a 2ª pessoa do singular –, na iminência de perder a

virgindade²⁵. O segundo, que identifica o “tu” do verso 2 a Éros, acredita que as coreutas da canção coral “pediam-lhe que as mantivesse livres da paixão amorosa”.

Já a interpretação de Calame (1983, p. 555), que discorda de Lasserre, Bowra e Cuartero – por irem estes muito além do texto de Álcman –, demanda uma pausa: para ele, o caráter veloz e repentino da ação de Éros é aludido nos versos do fragmento e a “cena mítica” nele representada “refere-se certamente a uma situação erótica concreta, talvez por ocasião de um banquete” que, contudo, não podemos precisar. Tal idéia quanto à ocasião de *performance* foi formulada por Easterling (1974, pp. 37-41) com base na menção à galanga no verso 2. Pensá-la junto à questão do espaço do fragmento é o que cabe fazer agora. Afinal, onde se passa a cena do Fr. 58 Dav.? Onde estarão Éros e as flores de galanginha? De onde está ausente Afrodite?

2. O espaço e a cena: Éros num prado vernal ou num banquete?

Observando a tradução de *kabainōn* (v. 2), “a descer”, e a idéia de movimento para baixo que ela expressa, pode-se ver a ausência de Afrodite e a presença de Éros do seguinte modo: a deusa ficou no Olimpo²⁶, enquanto o deus desceu a uma campina – paisagem preferencial de Afrodite e dos deuses que a acompanham, Éros incluído²⁷. Tal campina seria a referência espacial para as “*flores de galanginha*” (v. 2) sobre cujos extremos Éros desce; por isso, é lembrada por Easterling (1974, p. 38) quando da indagação sobre onde está o deus no fragmento alcmânico. A helenista, porém, logo descarta tal possibilidade em prol de outra, dizendo isto:

“Analogias [do Fr. 58 Dav.] com a literatura posterior sugeririam um *locus amoenus*, mas isso seria **incomum na lírica arcaica**, que situa suas cenas de amor em contextos sociais. A descrição dos arredores paisagísticos em **Safo 2** [Voigt], por exemplo, está associada a um santuário e a um convite a Afrodite para juntar-se a uma festividade; a cena em **Íbico 5** [Fr. 286 Dav.] não é um local ‘real’ para a ocasião particular do poema, mas uma descrição genérica (‘na primavera ...’) usada explicitamente como contraste para as emoções do poeta. Se na **canção de Álcman** devemos realmente ver um *locus amoenus*, temos que imaginar os amantes vagueando

²⁵ Para mais críticas à visão de Lasserre, ver Easterling (1974, p. 40).

²⁶ Ou na ilha de Chipre, em seu proeminente templo de Pafos, como sugeriria o Fr. 55 (i) Dav. de Álcman, preservado em Estrabão (*Geografia* VIII, III, 8). O fragmento provém talvez de uma canção-prece de chamamento a uma deusa (*hino clético*), na qual Afrodite parece ter sido nomeada, mas não no único verso restante: Κύπρον ἱερτῶν λιποῖα καὶ Πάφον περιρρύταν (“... ela deixando a adorável Chipre e a undosa Pafos...”). Tradução minha. Caso similar: Fr. 35 Voigt de Safo (ἦ σε Κύπρος ἢ Πάφος ἢ Πάνορμος, “... a ti ou Chipre ou Pafos ou Pânormos ...”), fonte é Estrabão (I, II, 33) (ver Ragusa, 2005, p. 389).

²⁷ Esse ponto foi insistentemente trabalhado nos capítulos 5 e 6 da tese – este voltado especificamente aos cenários naturais por onde transitam a deusa e suas divinas companhias. Neste capítulo, veremos esse dado ainda no Fr. 357 P de Anacreonte.

por ele, ou nele sentados, nas galangas, e é difícil ver como ἄ μή μοι θίγης [*‘digo: não as toques!’*, v. 2] pode ter algum sentido. **Prefiro pensar que κ υπαίρίσκος** [*‘galanguinha’*] **se refere a guirlandas numa *drinking party*** [*‘festa de bebida, simpósio’*]: **isso se coadunaria inteiramente com a poesia amorosa arcaica** (...). Nesse tipo de contexto, pode-se pensar num sentido chistoso na idéia **‘Não toques na guirlanda; elas são perigosas!’** (isto é, **podes te apaixonar**). **A questão a ser verificada é se κ υπαίρίσκος seria um ingrediente natural e apropriado à guirlanda desse tipo** [simposiástica]²⁸ (grifos meus).

A galanga e o banquete

Tendo salientado a questão a ser perseguida para a consolidação de sua visão do do espaço do Fr. 58 Dav. como do banquete – visão à qual Calame (1983, p. 555) se alinha –, Easterling (1974, p. 38) se detém sobre o nome no diminutivo (genitivo singular) da planta sobre cujas flores Éros desce, *kupairiskō*, de *kúpairos* (κύπαιρος), só encontrado essa única vez em toda a literatura grega conhecida.

O primeiro ponto destacado pela helenista quanto a *kúpairos* é a dificuldade de sua exata identificação. Eis o que podemos dizer: *kupairiskos* “certamente pertence à família das ciperáceas”, nota Easterling, e “deve ter estado proximamente relacionada ao *Cyperus longus* [junça-de-cheiro ou albaflor] ou à galanga [*Alpina galanga* ou *A. officinarum*]”. Delicada, pequena, sem beleza ou fragrância de destaque, delgada, em cujas pontas se aglomeram florezinhas de um tom marrom avermelhado, esta é a identificação usualmente feita²⁹, embora ambas – e, “para complicar as coisas”, diz a helenista, ainda uma terceira opção, *Cyperus rotundus* [junça-aromática ou tiririca] – sejam adotadas sem distinção de sentido. Easterling completa: “Se há algum significado botânico no uso do diminutivo” em Álcman, “uma possível candidata seria o *Cyperus fuscus* [galanga ou galanga-marrom], muito similar ao *C. longus*, mas bem menor”.

A galanga (*kúpairos*), se não é exuberante na forma ou no perfume, tem hastes firmes muito adequadas à confecção de guirlandas, um emprego conhecido do próprio Álcman – e nele apenas registrado, ressalta Easterling (1974, p. 38) –, no Fr. 60 Dav.³⁰, preservado, com atribuição de autoria, em Ateneu, no *Banquete dos sofistas* (XV. 680f):

²⁸ Para o Fr. 2 Voigt de Safô, ver Ragusa (2005, pp. 192-232), Para o Fr. 286 Dav. de Íbico, ver o capítulo anterior a este no presente trabalho.

²⁹ Na tradução “galanguinha” para *kupairiskō* em Álcman, especificamente, sigo Easterling (1974, p. 37), Campbell (1998, p. 220, 1ª ed.: 1967; 1988, p. 435), B. H. Fowler (1992, p. 105), West (1994b, p. 35), Rosenmeyer (2004, p. 164). Smyth (1963, p. 197, 1ª ed.: 1900), Garzya (1954, p. 108), Hooker (1980, p. 76), Calame (1983, p. 287; cf. p. 528) e Aloni (1994, p. 25) preferem a denominação mais genérica de “cípereo”. Lasserre (1946, p. 30), Lattimore (1960, p. 36, 1ª ed.: 1949) e Bowra (1961, p. 32) também optaram por traduções mais neutras, respectivamente, “flores”, “gramíneas” e “trevo”.

³⁰ Tradução: Souza (1984, p. 86).

καὶ τὴν εὐχόμεαι φέροισα
τόνδ' ἐλιχρύσω πυλεῶνα
κῆρατῶ κυπαίρω.

e a ti *suplico* trazendo
esta de elicrisso coroa
e de amável *ciperácea* [kupaíró].

Uma coroa de flores é oferecida provavelmente a uma deidade (v. 1) pela voz feminina suplicante³¹. Tal coroa é feita de duas espécies de flor: o *kupaíró* (v. 3) e o *helikhrúsō* (v. 2). Esta, segundo Calame (1983, p. 527), era bem conhecida dos antigos, dotada de propriedades medicinais – sobretudo para males ginecológicos – e consagrada a Hera e Ártemis. Para o helenista (p. 528), “é provável que uma coroa trançada dessa flor se destinasse a sublinhar a beleza da menina que a portava”.

Quanto a *kupaíró*, suas flores tinham virtudes e conotações similares às das flores do *helikhrúsō*, afirma Calame, baseado em testemunhos tardios³², mas eram, além disso, aromáticas e a planta era “essencialmente consagrada a Hera e a Hécate”. A deusa Hera – cujas prerrogativas centrais são a soberania e o casamento do ponto de vista institucional³³ –, a quem ambas as flores de *kupaíró* e de *helikhrúsō* são oferecidas, é personagem que se encaixa bem na leitura do helenista, para quem é diante dela que se posta uma menina com uma coroa dessas flores trançada no fragmento³⁴. Este, então, viria de um canto coral entoado por virgens – ou seja, de um partênio³⁵ –, conclusão, todavia, fragilmente sustentada nos elementos tardios aqui levantados, na exigüidade dos versos e no silêncio da fonte a respeito de sua classificação³⁶.

O dado do Fr. 60 Dav. que mais de perto interessa a Easterling (1974, p. 39) é o fato – para o qual esse fragmento é “uma peça de evidência *prima facie*”, ressalta ela – de que o *kúpairos* era usado na feitura de guirlandas, muito embora esse uso não receba de Ateneu (681a) a mesma atenção que merece o do “*elicrisso*” para idêntico fim. De todo modo, o *kúpairos* está referido no fragmento mélico que precede tal comentário na fonte, o que significa, afirma Easterling, que o antigo gramático “nada nota de estranho na combinação do elicrisso e da galanga”, diferentemente do que ocorre com o uso do ramo de salgueiro, tido por Ateneu (671e-674b) como esquisito. E, considerando ainda que ele (674a-b) declara que as guirlandas podiam ser feitas com a planta abundante no

³¹ O sexo está denunciado na morfologia de *phéroisa* (“trazendo”), particípio presente ativo no nominativo singular feminino de *phérō* (φέρω).

³² Um deles é o do escritor latino do século I d.C. Plínio, o Velho (*História natural* XXI, 118 e 168-9), lembrado já por Bowra (1961, p. 34) e por Easterling (1974, pp. 38-9).

³³ Ver Sissa e Detienne (1991, pp. 45-8) e Burkert (1993, pp. 263-71).

³⁴ Quanto à menina, tudo o que nos revela a morfologia das palavras (ver *phéroisa*, v. 1) é que temos um sujeito feminino. Quanto a Hera, a base para a pressuposição de sua presença no Fr. 60 Dav. é Ateneu (XV. 678a), que diz que *puleōn* (v. 2, “coroa”) denomina uma guirlanda oferecida a ela em Esparta.

³⁵ Ver Smyth (1963, p. 175, 1ª ed: 1900).

³⁶ Garzya (1954, p. 100) cogita a hipótese de que o fragmento não seja um partênio, mas um hino a Hera.

local de inserção do poeta, a helenista conclui que a escolha de Álcmã pela galanga talvez se deva exatamente à sua abundância em Esparta, cuja paisagem integrava, segundo a descrição da *Odisséia* (IV, 603)³⁷.

Martin L. West, em *Greek lyric poetry* (1994b, p. 35), tem decerto o Fr. 60 Dav. em mente e a argumentação de Easterling quando traduz *kupairískō* no Fr. 58 Dav. (v. 2) por “*minha guirlanda de galanga*”. Mas haverá mesmo uma guirlanda implícita na menção às flores de “*galanguinha*” sobre os quais Éros desce, a ameaçar a integridade da frágil vegetação? Voltemos alguns passos nestas páginas.

Vimos que há uma dimensão erótica na cena do Fr. 58 Dav., à qual nos conduzem a identidade das deidades nela presentes, o adjetivo *márgos* conferido a Éros, sua brincadeira e sua descida sobre flores que têm regularmente conotação erotizada na poesia grega antiga. Soma-se ao erotismo a dimensão do perigo subjacente à cena, marcado em *márgos*, na condição de infante de Éros e em suas ações, e explicitado no verso 2 na fala parentética de alerta – não de reprovação³⁸. Tanto no universo erótico, atraente e temerário, quanto no do banquete – relembro aqui o Fr. 296(b) Voigt de Alceu³⁹ –, em que há espaço para a sedução amorosa, são adequadas as guirlandas, adornos dos quais os poetas freqüentemente lançam mão em suas composições. Estaremos, então, no Fr. 58 Dav. de Álcmã, num simpósio pleno de erotismo representado pelo “*selvagem*” menino Éros a brincar? Qual será o subtexto conotativo da imagem do deus “*a descer sobre o topo das flores (...) da galanguinha*” (v. 2)? Qual o sentido da frase intercalada “*digo: não as toques!*” (v. 2)? Quem, afinal, poderia ser a *persona* e quem seria o “*tu*” do fragmento?

A descida de Éros sobre as flores, que assusta a *persona*, certamente é metáfora para a vinda de *érōs*, a “*paixão erótica*”, que atinge sua vítima – a *persona* ou alguém em seu campo de visão – com selvageria e inseqüência. Por essa razão, numa leitura do fragmento, tal vítima tenta evitar o toque iminente do deus – a 2ª pessoa do singular de “*digo: não as toques!*” (v. 2); noutra, a *persona* busca alertar a vítima a não tocar as flores sobre as quais desce Éros. Tendo concentrado seu olhar sobre um dos elementos do Fr. 58 Dav., a “*galanguinha*” (*kupairískō*, v. 2), e ressaltado a conexão entre a galanga e as guirlandas usadas como adorno em múltiplas ocasiões, entre as quais o simpósio, Easterling (1974, p. 40) declara que, aceita tal conexão, é possível concluir

³⁷ Para outras ocorrências da “galanga” (*kúpairos*), ver Easterling (1974, pp. 39-40).

³⁸ Ver Smyth (1963, p. 197, 1ª ed: 1900).

³⁹ Estudado no capítulo 5 (pp. 355-63).

“que o contexto [da canção do poeta] é o do bem conhecido **simpósio**, no qual **Álcman está avisando seu destinatário** [entendido não como Éros, mas como outra personagem] **para que fique alerta contra os perigos de um tipo perigoso de emoção que ele descreve como Éros, um menino irresponsável brincando com os sentimentos humanos como se estes fossem um brinquedo delicioso**. Isso é, obviamente, bastante **típico** da visão grega sobre o amor, mas o ponto embaraçoso na formulação de Álcman é o de que ele parece traçar uma **distinção entre Éros e Afrodite** que é bastante **atípica**. Como isso pode ser explicado?” (grifos meus)

Não há motivo para estranharmos a presença de Éros no quadro pintado no Fr. 58 Dav.; afinal, o andar por entre flores do deus justifica-se pela ligação profunda da vegetação primaveril ao universo da sedução sexual e do enlace amoroso regido por Afrodite e Éros que nele transitam nas múltiplas e recorrentes imagens encerradas na poesia e também na religião e iconografia gregas⁴⁰. Há que se notar, todavia, como faz Easterling, que não é típica da poesia grega antiga a distinção entre Éros e Afrodite aparentemente traçada no Fr. 58 Dav. de Álcman. Poderíamos complementar tal observação com esta: também não é típica a representação de Éros qual infante – não antes do poeta e, depois dele, somente mais tarde, principalmente no mundo helenístico. Detenho-me nesses dois pontos.

A imagem de Éros menino e sua associação a Afrodite no Fr. 58 Dav.

Conforme enfatizam Easterling (1974, p. 37) e Rosenmeyer (2004, p. 163), o Fr. 58 Dav. encerra, nas palavras daquela, “o mais antigo exemplo sobrevivente de Éros a brincar, uma idéia destinada a ser interessantemente influente na literatura posterior”. Observe-se que nas representações da iconografia arcaica esse deus é um adolescente, sublinha Calame (1983, p. 555)⁴¹, algo que também mudará na era helenística, na qual a imagem do menino será dominante entre poetas⁴² e artistas⁴³. Depois de Álcman, há no final do período arcaico apenas uma outra ocorrência poética relativamente segura de *Éros* menino no Fr. 575 P de Simônides. Ei-lo em minha tradução:

σχέτλιε παῖ δολομήδεος Ἀφροδίτας, *ó cruel menino da ardilosa Afrodite,*
 τὸν Ἄρηι †δολομηχάνωι τέκεν *que de Ares, †artífice de ardis, ela gerou...*

⁴⁰ Ver Motte (1973, pp. 121-7) e Fasce (1977, p. 127).

⁴¹ Ver também Nock (1924, p. 153).

⁴² Ver, na *Antologia palatina* (XII), os epigramas 46 de Asclepiades (século I a.C.), 47 de Meleagro; no livro V, ver também de Meleagro o epigrama 177, que citei no capítulo 6 (p. 388). Além destes, ver ainda a *Argonáutica* (III, 114-27) de Apolônio de Rodas.

⁴³ Ver Nock (1924, p. 153).

Esse fragmento se conservou num escólio à *Argonáutica* (III, 26), de Apolônio de Rodes, em que Éros é dito filho de Afrodite⁴⁴. Diante desta, o antigo comentador recorda outras genealogias do deus, reproduzindo os versos de Simônides. Neles, porém, não se lê o nome de Éros; sua presença depende da leitura da fonte, segundo a qual o “*menino*” (*paĩ*, v. 1) é o deus⁴⁵. Há, pois, alguma incerteza, embora seja razoável acreditar que o escoliasta, embora reduza sua citação ao essencial, conhecia a canção de Simônides, talvez em sua íntegra.

Mais incerto ainda – e, por isso, sem validade para um estudo da imagem de Éros menino – é o caso do Fr. 378 P⁴⁶ de Anacreonte. Isso porque o termo *paĩs* é uma sugestão nem sempre aceita de suplemento para a lacuna de seu verso 2⁴⁷:

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφης *vôo subindo ao Olimpo com leves asas*
 διὰ τὸν Ἔρωτ'· οὐ γὰρ ἐμοὶ <—> θέλει συνηβᾶν *em busca de Éros; pois o <...> não quer comigo a*
[juventude...]

A imagem de Éros menino é rara na poesia grega arcaica e clássica, assim como a associação do deus à ação de brincar, expressa enfaticamente no verso 1 do Fr. 58 Dav. de Álcman, em que o deus “*menino brinca*” (*paĩs paĩsdei*). Uma outra forma desse mesmo verbo *paĩszdō* (παίζω, “brinco”) associado a Éros ocorre no Fr. 357 P de Anacreonte, a ser estudado no próximo item deste capítulo; nele, o deus, acompanhado de outras deidades, será visto igualmente a brincar.

Em Simônides (Fr. 575 P), além de provavelmente termos atestado o motivo de Éros menino, há ainda o estabelecimento da ligação genealógica entre o deus e Afrodite, que resultará, notadamente na era helenística, na “imagem popular da mãe Afrodite e de seu pequeno filho Éros”, ressalta Barbara Breitenberger, em *Aphrodite and Eros* (2007, p. 2)⁴⁸. Será esta a ligação entre os deuses no Fr. 58 Dav. de Álcman? Dificilmente, se

⁴⁴ Para o escólio, ver a edição de Wendel (1958, p. 216). O fragmento será por mim estudado futuramente, em trabalho sobre a representação de Afrodite na mélica tardo-arcaica.

⁴⁵ Esse fragmento será estudado em trabalho posterior a esta tese, sobre a representação de Afrodite na mélica tardo-arcaica de Simônides, Baquilides e Píndaro.

⁴⁶ Tradução minha. Fonte: escólio à comédia *As aves*, de Aristófanes, cujo v. 1372 repete, em citação, o verso 1 da canção de Anacreonte. Para a comédia, ver a edição bilingüe de Duarte (2000), que segue o texto grego estabelecido por Frederick W. Hall e William Geldart, *Aristophanis comoedia – I* (Clarendon Press, 1957, 1ª ed.: 1900).

⁴⁷ A sugestão foi feita pelo classicista inglês Richard Porson, em estudo de 1820 sobre Aristófanes, como informam Gentili (1958, Fr. 83) e Page (1962) nos respectivos aparatos críticos de suas edições do fragmento. Diferentemente de Page, Gentili aceita o suplemento; este helenista, vale notar, é em geral mais aberto a emendas aos fragmentos do que aquele. O mesmo pode-se dizer de Campbell (1988, pp. 68-9), que também incorpora o suplemento.

⁴⁸ Para o caso de Simônides, ver ainda Breitenberger (2007, pp. 168-9).

olharmos para a poesia arcaica em que o deus costuma figurar como atendente e divina companhia da deusa a ele hierarquicamente superior desde a *Teogonia*⁴⁹ hesiódica.

Nesse poema, Éros primeiro (vv. 120-2)⁵⁰ surge como deus primordial – impulso irresistível de união de contrários:

| | |
|--|--|
| ἦδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν. | (...) e Éros: o mais belo entre Deuses imortais, solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos ele doma no peito o espírito e a prudente vontade. |
|--|--|

Depois (vv. 201-6)⁵¹, ele se integra ao séquito de Afrodite, após a gênese dela:

| | |
|--|--|
| τῇ δ' Ἔρος ὠμάρτησε καὶ Ἴμερος ἔσπετο καλὸς γεινομένη τὰ πρῶτα θεῶν τ' ἐς φῦλον ἰούσῃ. ταύτην δ' ἐξ ἀρχῆς τιμὴν ἔχει ἦδ' ἔλελογχε μοῖραν ἐν ἀνθρώποισι καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσι, παρθενίους τ' ὄαρους μειδήματά τ' ἐξαπάτας τε τέρψιν τε γλυκερὴν φιλότητά τε μελιχίην τε. | Éros acompanhou-a, Desejo seguiu-a belo, tão logo nasceu e foi para a grei dos Deuses. Esta honra tem dès o começo e na partilha coube-lhe entre homens e Deuses imortais as conversas de moças, os sorrisos, os enganos, o doce gozo, o amor e a meiguice. |
|--|--|

Éros e Hímeros, “Paixão Erótica” e “Desejo”: eis as forças que acompanham a deusa no momento de sua ascensão ao Olimpo e passam a lhe serem subordinadas não só na literatura, mas nas imagens iconográficas e culturais da deusa, conforme observei no decorrer do quinto capítulo desta tese. Nessa moldura hesiódica, anota Timothy Gantz, em *Early Greek myth* (1996, vol. I, p. 3), a “função primordial” de Éros passa a ser de “símbolo do processo da união sexual e procriação que irá povoar o mundo”.

Posteriormente, a genealogia de Éros é tratada no Fr. 327 Voigt de Alceu, que, segundo Plutarco (*Moralia* 765d-e) – fonte de seus três versos –, consiste num hino dirigido ao deus. Reproduzo-o abaixo, em minha tradução:

| | |
|--|--|
| δεινότατον θέων, κτὸν γέννατ' εὐπέδιλος Ἴρις χρυσοκόμαι Ζεφύρωι μίγεια | [Éros], o mais terrível dos deuses, que Íris de belas sandálias gerou, tendo se deitado com Zéfiro auricomado... |
|--|--|

⁴⁹ Para a *Teogonia*, cito sempre a tradução de Torrano (2003), com o texto grego adotado em seu volume bilingüe – F. Solmsen, *Hesiodi Theogonia Opera et dies Scutum* (Clarendon Press, 1966). Machaira (1993, p. 30) lembra que Homero “cita Éros para designar o desejo amoroso somente uma vez”, no canto III (442), quando Páris recebe uma relutante Helena em seus aposentos; depois disso, nos poemas homéricos, *erōs* “corresponde a uma vontade intensa, aquela de comer, de beber etc.”.

⁵⁰ Ver comentário de West (1988a, pp. 195-6) em sua edição da *Teogonia* e ainda Fasce (1977, pp. 73-85, 144-7), Rudhardt (1986, pp. 10-7), Breitenberger (2007, pp. 150-64).

⁵¹ Vale notar como essas linhas ecoam a *Iliada* (XIV, 214-7), no passo em que é descrito o cinto de Afrodite e, portanto, tal qual em Hesíodo, a sua esfera de atuação. Para ambas as passagens, ver Sale (1961, p. 511), Ragusa (2005, pp. 162-5) e Breitenberger (2007, pp. 73-8; 223, n. 8), além de West (1988a, pp. 212-3), Rudhardt (1986, pp. 10-7), Vernant (1992, pp. 153-9) e Shapiro (1993, p. 110), para o poema hesiódico, e de Janko (2003, pp. 184-5) e Luca (1981, pp. 185-91), para o homérico.

A confiar em Plutarco, Éros nasce de uma ligação genealógica que exclui Afrodite e dela se distancia⁵², pois nem Íris, nem Zéfiro, são próximos à deusa⁵³.

Na virada dos séculos VII-VI a.C., temos, além de Alceu, passos de Safo em que Éros estaria relacionado a Afrodite. Refiro-me ao Fr. 159 Voigt⁵⁴, reduzido a uma linha; nela, de acordo com Máximo de Tiro (*Oração XVIII*, 9) que é sua fonte, “*Afrodite diz a Safo em uma de suas canções*”⁵⁵:

κύ τε κάμος θεράπων Ἔρος] tu e Éros, meu servidor [

Refiro-me, ainda, ao Fr. 198 Voigt, que não é um fragmento da mélica sáfica, mas uma dupla de testemunhos antigos: um escólio à *Argonáutica* (III, 26) de Apolônio, e outro ao *Idílio XIII* (1-2c) de Teócrito. O primeiro diz que Safo fez de Éros filho de Gaia, a Terra, e Urano, o Céu; o segundo, de Afrodite e de Urano. Pausânias (IX, XXVII, 3) afirma – talvez a partir do conhecimento desses escólios⁵⁶ e/ou da mélica de Safo – que ela “*escreveu muitas canções sobre Éros, mas elas não são concordantes entre si*”⁵⁷. Não há meios de sabermos se um desses escólios está realmente correto ou se a poeta, de fato, conferiu ao deus genealogias distintas⁵⁸.

Encontramos genealogias de Éros, depois de Safo, somente no final do período arcaico, na mélica de Simônides (Fr. 575 P), como já vimos, e ainda Baquilides (*Ode IX*, vv. 73-4) e Píndaro (Fr. 122)⁵⁹. Nesses dois últimos poetas, Afrodite figura como mãe dos *Érotes*, uma representação plural de Éros menos comum, ressalta Thomas G. Rosenmeyer, em “Eros – Erotes” (1955, p. 16), mas razoavelmente difundida na poesia, nos cultos e na iconografia tardo-arcaicas e posteriores⁶⁰.

A variedade genealógica dos retratos poéticos de Éros até aqui arrolados revela a “complexidade da identidade do deus”, afirma Breitenberger (2007, p. 137),

⁵² Ver comentário de Breitenberger (2007, pp. 166-8) sobre tal genealogia.

⁵³ A exceção, na poesia, cabe ao breve *Hino Homérico VI, a Afrodite*, de datação e autoria incertas, em que a deusa, nascida nas águas, nelas é levada pelo sopro de Zéfiro, o vento quente do Oeste.

⁵⁴ Tradução: Fontes (2003, p. 405).

⁵⁵ λέγει που καὶ Σαπφοῖ ἡ Ἀφροδίτη ἐν ᾧσματι. Texto grego da fonte: edição Hobein (1910). Tradução minha.

⁵⁶ Para a datação, ver Dickey (2007, pp. 62-5), que afirma: nos escólios de Apolônio está incluído “muito material antigo” que remonta, “no mínimo, ao século I a.C.” (p. 62); nos de Teócrito, os mais antigos vêm da era de Augusto em Roma (séculos I a.C. – I d.C.).

⁵⁷ (...) πολλὰ τε καὶ οὐχ ὁμολογοῦντα ἀλλήλοις ἐς Ἔρωτα ἦσε. Texto grego: Jones (2000). Tradução minha.

⁵⁸ Ver Breitenberger (2007, pp. 165-6) sobre as genealogias de Éros em Safo.

⁵⁹ Ambos os textos serão contemplados no próximo ciclo de estudos sobre a representação de Afrodite.

⁶⁰ Ver Buckler (1936, pp. 237-8), Price (1978, p. 63), Mark (1984, pp. 297-8), Carpenter (1991, p. 70), Machaira (1993, p. 33), Shapiro (1993, p. 28), Gantz (1996, vol. I, p. 4). Rosenmeyer (1955, pp. 11-22) discute o fenômeno da pluralização e um exemplo específico, o de Éros – Érotes, que já se evidencia desde o final do século VI a.C. na iconografia, com “vários Érotes ocasionalmente aparecendo juntos nos vasos dos pintores áticos” (p. 16).

corroborada na também variada gama de origens a ele atribuídas⁶¹. Não está clara qual a relação entre Afrodite e Éros no Fr. 58 Dav. de Álcman; a deusa pode bem ser mãe do deus menino⁶², mas este pode ser apenas seu companheiro ou atendente⁶³. O que é seguro afirmar é isto: “a deusa sempre domina o jovem Éros”, nas palavras de Calame, em *The poetics of eros in ancient Greece* (1999, p. 33), sejam os elos mitológicos entre eles “genealógicos ou sociais”, isto é, sejam eles mãe-filho ou senhora-atendente.

A distinção entre Éros e Afrodite no Fr. 58 Dav.

Cabe agora refletir, como faz Easterling (1974, p. 40), sobre a incomum diferenciação que opõe Éros e Afrodite no Fr. 58 Dav., bem como sobre suas conseqüências para o retrato atípico do deus e o peso da ausência da deusa para o comportamento de Éros. Vejamos algumas leituras acerca desses três pontos.

Para Campbell (1998, p. 220, 1ª ed.: 1967), está implícita na cena a idéia de que a presença de Afrodite junto ao “selvagem” e divino “menino” Éros (v. 1) de algum modo o pacificaria. Mas para essa idéia, o helenista não oferece qualquer paralelo observa Easterling (1974, p. 40) ao criticá-la, o que, porém, não é necessariamente decisivo para descartá-la, dadas as limitações de nosso *corpus* da literatura grega antiga.

De todo modo, diz Easterling – agora em objeção mais firmemente sustentada e válida também para Lasserre (1946, p. 30), que propõe que o poeta ou o coro alerta contra os “malefícios de Éros, opostos à influência favorável de Afrodite”⁶⁴ –, acalmar a paixão, tranquilizar o deus que com ela brinca, não é ação que se enquadra à reputação da deusa na Antigüidade. Afirma a helenista: Afrodite “pode, de fato, ser tratada com respeito e chamada em prece para auxiliar a quem lhe suplica, mas como *causa* da paixão humana ela é arbitrária, toda-poderosa e assustadora; e de qualquer modo ela está proximamente associada a Éros”.

⁶¹ Para as origens de Éros, ver ainda Buffière (1980, pp. 324-9), Rudhardt (1986, pp. 18-24) e Breitenberger (2007, pp. 137-69), que discute as posturas dos estudiosos diante do assunto.

⁶² Hooker (1980, p. 76) acredita nisso. Calame (1999, p. 33, n. 42), de modo bem menos direto, parece favorecer tal possibilidade ao incluir o fragmento entre os outros dos poetas mélicos arcaicos que trazem genealogias de Éros, já referidos neste trabalho.

⁶³ Rosenmeyer (1955, p. 16) nota: “Em nenhuma das passagens da tragédia do século V a.C. Éros é retrato como o filho de Afrodite”. Para Éros atendente e/ou filho de Afrodite na poesia e na iconografia, ver ainda Buffière (1980, pp. 329-35) e Mark (1984, pp. 295-302).

⁶⁴ Para falar de tais “malefícios”, o helenista se concentra no que seria a ação venenosa da galanga, fazendo um uso, porém, altamente problemático dos testemunhos a respeito, algo detalhadamente criticado por Easterling (1974, pp. 38-9), que mostra ser a interpretação de Lasserre do fragmento, baseada em tal alegada ação da planta, é “certamente errônea” (p. 39).

Não creio possível explicar a distinção alcmânica entre Éros e Afrodite nos termos propostos por Lasserre e Campbell, nem tampouco se sustenta a visão tardia, da era cristã, segundo a qual Afrodite é o “amor sensual”, e Éros, “a paixão romântica”, recorda Easterling (p. 41). Esse recorte que separa os deuses, sublinha a helenista, não encontra respaldo na poesia arcaica grega, em que “Afrodite e Éros são representados ou como trabalhando juntos, ou como tendo idênticas funções quando aparecem separadamente”. Os fragmentos analisados no quinto e sexto capítulos desta tese mostram isso, e também este ora em pauta e os que ainda serão contemplados nas próximas páginas. Considerados esses pontos, Easterling propõe essa explicação:

“Talvez Álcman esteja aqui, na verdade, introduzindo na tradição literária **Éros menino a brincar. Deve ter sido sempre uma idéia grega a de que a paixão é um poder irresistível**, mas Álcman talvez tenha sido o primeiro poeta a caracterizar a **arbitrariedade desse impulso como a caprichosa travessura de um menino a brincar**; e se isso proceder, então parece razoável pensar que ele dissesse ‘O que estou descrevendo não é o que chamamos Afrodite, mas o que é mais bem denominado o menino Éros a brincar’. (...) **Esse é apenas um palpite**, mas **poderia explicar o trabalho que o poeta tem de distinguir entre Éros e Afrodite**, e recebe **algum apoio** dos comentários simplistas de Ateneu (XIII. 600f) e do *Suda* [A 1289] de que **Álcman inventou a poesia amorosa. A enorme popularidade** desse retrato de Éros (...) pode ser parcialmente explicada com base na percepção de que **um menino a brincar com as emoções do homem era tida como uma justa personificação** (...), mas há outro ponto que pode ser importante: **o Éros brincalhão dava aos poetas uma chance de serem ásperos no trato do amor sem ofender uma deusa olímpica poderosa**. Isso não significa sugerir que os poetas arcaicos não acreditavam na realidade de Éros como um ser divino, **mas que meramente eles podiam se sentir menos inibidos ao falar dele do que jamais poderiam se sentir quando falavam de Afrodite**”. (grifos meus)

Os referidos passos de Ateneu e do *Suda*⁶⁵ apoiariam em alguma medida a idéia sugerida por Easterling na abertura do excerto com um “talvez” – e bem vista por alguns helenistas⁶⁶ –, se não fossem demasiado problemáticos para nós que não dispomos de toda a mélica de Álcman e lidamos com a imagem predominante do poeta como mélico coral. Feita essa ressalva, a leitura de Easterling tem algum apoio no texto do Fr. 58 Dav. e na observação deste junto à poesia grega antiga, mesmo que, diante da exigüidade da canção, seja “apenas um palpite”, como reconhece a própria helenista, ciente de que as condições de trabalho em se tratando dos fragmentos da mélica arcaica não nos levam longe nas interpretações; não há, na verdade, normalmente interpretação possível nesse cenário, mas conjecturas, especulações ou palpites educados.

Seja como for, a firmeza relativa de tal leitura faz com que dela se aproximem Calame (1983, p. 555), Rosenmeyer (2004, p. 164) e Breitenberger (2007, p. 191).

⁶⁵ Para ambos, ver o capítulo 2 (pp. 41-2), em discussão sobre Álcman.

⁶⁶ Ver Lasserre (1946, pp. 29 e 32), Robbins (1997, p. 229) e Rosenmeyer (2004, p. 164).

Rosenmeyer, todavia, dela diverge em dois aspectos. O primeiro é este: ao contrário de Easterling, ela percebe estarem semanticamente reforçados no Fr. 58 Dav. a negatividade e o perigo latentes no retrato de Éros. Note-se que Campbell (1998, p. 220, 1ª ed.: 1967), que via gentileza nos movimentos do deus, reconsidera sua posição em *The golden lyre* (1983, p. 9), dizendo: “O menino selvagem é retratado como descendo dos céus sobre as galangas da planície espartana tão violentamente que parece provável que as destruirá”. O segundo: Rosenmeyer resgata como mais bem fundamentada para a interpretação do espaço do fragmento a idéia – descartada por Easterling (p. 38) em favor do banquete – do prado vernal, não o *locus amoenus*, um motivo mais tardio, nem necessariamente um prado real, que não é o caso em muitos dos mais conhecidos versos da poesia grega antiga, entre os quais os Frs. 2 Voigt de Safo e 286 Dav. de Íbico, retomando exemplos dados por Easterling. Antes de tratar dessa idéia bastante razoável, faço um desvio pelos cultos gregos a Éros e a Afrodite, pois neles está bem estabelecida sua relação de proximidade com o mundo da vegetação.

Éros e Afrodite nos cultos gregos

Nos estudos sobre a representação cultural de Afrodite, Éros recebe alguma atenção, uma vez que se associa à deusa. Mas, diferentemente de Afrodite, cuja “identidade como uma deusa cultuada se manifesta em muitos mitos retratados em vários gêneros literários e permanece razoavelmente consistente ao longo dos séculos”, observa Breitenberger (2007, p. 3), Éros é mais tardio e menos firmemente estabelecido enquanto divindade da religião grega. Por outro lado, aparece muito na poesia e na iconografia, ambas cruciais para sua configuração. Isso explica, em parte, o fato ressaltado por Breitenberger de que a representação mítica e divina de Éros não foi tão contemplada na bibliografia crítica quanto sua identificação à paixão no contexto grego.

Decorre dessa diferença a conclusão da helenista de que “Éros não é um deus de culto, mas um mito criado pelos poetas” (p. 3) – conclusão problemática, todavia, porque artificial: poesia, iconografia, religião e culto na Grécia antiga estão de tal maneira entrelaçados que é muito difícil definir como se dá o trânsito de influências de uma esfera a outra. De todo modo, a frase mostra que pode ser polêmica a discussão do *status* de Éros na religião grega, o qual, para Breitenberger (2007, p. 67), se define como personificação erótica, categoria em que inclui as Cárites, as Horas, Hímeros, Peitó, Pótos e Hebe (deusa da juventude), todas pertencentes ao séquito de Afrodite na

poesia, na iconografia e nos cultos⁶⁷, mas não “ao mundo dos deuses olímpicos”, e forjadas numa trama da qual participam “elementos míticos e tradicionais de culto e a invenção poética” de problemática distinção, afirma Breitenberger.

Essa compreensão é uma das vias para apreender sua figura no âmbito da religião grega, mas não se configura como consensual entre os helenistas. Veja-se a declaração de Rosenmeyer (1955, p. 16, n. 27): “Estou inclinado a acreditar que houve, um dia, uma adoração muito real a Éros”. E ele ainda observa uma diferença de postura entre estudiosos da literatura e “historiadores da religião” gregas: enquanto aqueles em geral se revelam céticos quanto ao culto de Éros – caso de Lasserre (1946, pp. 11-2 e 14) e Breitenberger –, estes tendem a aceitar testemunhos antigos “concernentes aos vários cultos” do deus, numa direção, ressalta ainda Rosenmeyer, à qual também nos encaminham descobertas arqueológicas como a de Oscar Broneer; adiante, dela tratarei.

Não são, é certo, centrais nesta tese a discussão do *status* cultural-religioso de Éros e os problemas deste conceito tão debatido de “personificação”, brevemente abordado quando do estudo dos versos 13-5 do Partênio de Álcman⁶⁸. Tampouco, porém, podem ser esquecidos, tanto mais porque devo me concentrar na associação de Éros e Afrodite nos cultos da Grécia arcaica e clássica – tema pertinente neste capítulo que abrange cinco fragmentos nos quais os dois deuses estão presentes.

Assim, é preciso esclarecer que neste trabalho Éros é tomado, senão como um deus, pelo menos como o que Harvey A. Shapiro, em *Personifications in Greek art* (1993, p. 27), chama uma das “personificações ‘fortes’” – esta tão forte que ele a exclui de seu estudo. A nomenclatura usada por Shapiro busca dar conta de figuras “mais inteiramente caracterizadas e que tinham mais associações mitológicas” do que outras personificações; algumas dessas figuras, prossegue ele, “tornaram-se tão comuns e tão importantes que alcançaram o estatuto de membros completamente emplumados do panteão grego”. Entre elas, ressalta Shapiro, está Éros que, todavia, não se tornou exatamente um dos deuses olímpicos, diante dos quais é mais velho na narrativa da *Teogonia* (vv. 120-2), embora, salvo essa exceção, ele seja sempre um adolescente ou uma criança na poesia e iconografia gregas. E o estudioso ainda anota (pp. 27-8):

⁶⁷ À exceção de Hebe, vimos os outros nomes no quinto capítulo desta tese. A superioridade hierárquica de Afrodite sobre todos, Éros incluso, explica-se, para Breitenberger (2007, p. 71), pelo fato de que personificações “tendem a ser subordinadas como um séquito ou como companheiras individuais, filhas, filhos ou atendentes de deuses olímpicos a cuja esfera elas possam estar relacionadas”.

⁶⁸ Ver capítulo 3 (pp. 97-8).

“Diferentemente de outras personificações, que não possuem iconografia definida e que são de difícil reconhecimento, Éros é, inconfundivelmente, o menino ou adolescente alado, em geral na companhia de Afrodite que, numa tradição pós-hesiódica, se torna sua mãe. Para fazer justiça a essa onipresente – e, todavia, elusiva – figura, seria necessária uma monografia em separado [deste estudo]”.

Tomemos, pois, o enquadramento cultural de Éros e Afrodite em meio a paisagens naturais, que mais de perto interessa quando se tem em mente o Fr. 58 Dav.. Ao fazê-lo, devemos passar pelo santuário a eles consagrado em Atenas, fincado num espaço geográfico notável, uma rocha da escarpa norte da acrópole, e descoberto em 1931 por Oscar Broneer que, em “Eros and Aphrodite on the north slope of the Acropolis in Athens” (1932, pp. 31-55), detalha os achados no santuário, entre os quais duas inscrições – uma de três linhas de dedicatória a Éros, outra apenas com o nome de Afrodite – cujas caligrafias, argumenta, comprovam o culto aos deuses ali de meados do século V a.C., pelo menos, à era romana (c. 31-363 d.C.).

Sublinha Vinciane Pirenne-Delforge, em *L'Aphrodite grecque* (1994, p. 72), que raros são os cultos oficiais ao deus na Grécia⁶⁹. Broneer (1932, p. 49) já ressaltava que o culto de Éros nos é pouco familiar, exceto por um ou outro exemplo, como o santuário da acrópole ateniense, do qual há vestígios materiais, mas não testemunhos antigos⁷⁰. Analisando um daqueles, a inscrição maior anteriormente mencionada, o arqueólogo chama a atenção para a referência textual a um festival na cidade em honra de Éros no *Mounikhión* (Μουνιχιών), período correspondente aos meses de abril-maio⁷¹; segundo Broneer, tratava-se de “um festival primaveril em que Éros, sem dúvida, era honrado enquanto deus da vegetação”⁷². Isso o aproxima, então, de Afrodite, que assume esse

⁶⁹ Para outros cultos de Éros: Farnell (1896, pp. 625-6), Fasce (1977, pp. 15-20), Buffière (1980, pp. 342-9), Burkert (1993, p. 361), Machaira (1993, pp. 31-2), Pirenne-Delforge (1994, pp. 289-93) e Breitenberger (2007, pp. 142-4), que tratam do de Téspia, onde um dos três santuários do deus ligava-se a Afrodite; Schlesinger (1931, p. 163), que menciona o templo de Dioniso em Atenas, ligado ao Sátiro e a Eros; o da Fortuna, associado a Éros, em Égira; e o das Cártes em Élis, ligado a Éros, este comentado também por Pirenne-Delforge (pp. 231-2). Schlesinger (p. 161) lembra ainda o templo de Afrodite na Acrocorinto, ao qual se associavam Éros e Hélio (o deus “Sol”); sua datação, segundo Pirenne-Delforge (p. 102), remontaria no mínimo ao século VI a.C..

⁷⁰ Sobre o silêncio de fontes antigas acerca desse culto e sobre sua especificidade, ver Pirenne-Delforge (1994, p. 72) e Breitenberger (2007, pp. 140-4).

⁷¹ Eis a inscrição, cuja leitura não pode ser disputada, anota Broneer (1932, p. 44): *A Éros o festival / estabelecido no quarto dia / de vi[da] do Monikhí[o]n* (Τοῖ Ἔροσι ἡ εορτὲ/τῆτράδι ἱσταμέν[ο] Μουνιχιό-υ[ο]ς μιν[ός]). Fasce (1977, p. 71) e Pirenne-Delforge (1994, p. 72) a comentam.

⁷² Recorda Breitenberger (2007, p. 140) que, segundo Pausânias (III, XXVI, 4), também em Leuctra Éros era cultuado num cenário natural cujos elementos descritivos no relato do viajante – a primavera, a localização num bosque, a água – “sugerem que este era um culto à fertilidade” de datação imprecisa e não necessariamente arcaica, como quer Fasce (1977, pp. 21-4). Note-se, porém, que essa dimensão assinalada por Broneer, de Éros cultuado como deus da vegetação no festival indicado na inscrição, não o define em toda sua complexidade com tal caráter, ao contrário do que argumenta Fasce (1977, pp. 113-42), que desenvolve a idéia de “Éros, deus da natureza” sobretudo no capítulo assim intitulado – idéia esta criticada por Calame (1983, p. 555) e Breitenberger (2007, pp. 140-1).

caráter em vários cultos – notadamente em Chipre, conforme sublinhei no estudo de sua imagem sáfica⁷³ – e em algumas de suas representações poéticas ou iconográficas⁷⁴, algo que se justifica na medida em que seu poder de fertilidade e fecundidade diz respeito às esferas humana, animal e vegetal.

Quanto a esse caráter da deusa, são bem atestadas as associações de Afrodite com a fertilidade, mas é preciso cuidado em não exagerar o argumento, diz em ressalva Stephanie Budin, em *The origin of Aphrodite* (2003, p. 20). Isso porque, afirma ela (p. 21), embora a deusa “tenha, sim, um papel a cumprir na fertilidade, especialmente nas tardias tradições grega e romana, ela não deve ser identificada nos períodos mais arcaicos como uma deusa da vegetação, pois a fertilidade é apenas uma extensão simbólica de seus atributos principais – o amor, o desejo e a sexualidade”.

Retornemos ao templo da acrópole ateniense de Afrodite e Éros. Sobre o festival a Éros atestado na inscrição, Broneer (1932, p. 49) se indaga, sem encontrar resposta, sobre o papel de Afrodite no evento, se é que à deusa cabia alguma participação; fragmentária, a inscrição nada esclarece a esse respeito, mas as duas deidades, como mostram os materiais do santuário, estavam “estritamente relacionadas nas práticas cultuais”, e o culto a Afrodite é bem atestado em Atenas, onde lhe foram consagrados três santuários, um dos quais, diz Pausânias (I, XIX, 2), o da deusa “*nos Jardins*” (*en Kēpois, ἐν Κήποις*), perto do rio Ilisso – um santuário, no mínimo, de meados do século V a.C.⁷⁵, mesma época em que Broneer insere o culto de Afrodite e Éros. Tanto neste quanto no santuário “*nos Jardins*” fica clara a relação dos dois deuses com o universo vegetal na dimensão religiosa de suas figuras.

Na poesia anterior à datação aproximada de ambos os santuários, isso já se evidencia; basta ver, entre outros exemplos: a gênese de Afrodite segundo a *Teogonia* – formada no mar, ela sai das águas em Chipre em cujo solo o toque de seus pés faz nascer a relva vicejante (vv. 188-95); a imagem de Éros entre flores de galanga no Fr. 58 Dav. de Álcman; o templo da deusa desenhado no Fr. 2 Voigt de Safo em meio a uma paisagem vernal; a cena de Cípris num prado de jacintos dos versos do Fr. 346 (fr. 1) P de Anacreonte. Mas, de Hesíodo a Aristófanes, a poesia arcaica e a clássica trazem como dominante na figura de Éros não essa faceta vegetal, mas outra que nos cultos

⁷³ Ver Ragusa (2005, pp. 103-44 e 192-260), com comentário de fontes e bibliografia crítica a respeito.

⁷⁴ Broneer (1932, p. 54) observa que Éros, na iconografia, com ou sem Afrodite, é “freqüentemente representado carregando guirlandas e flores ou sacudindo maçãs de uma árvore (...)”.

⁷⁵ Ver Ragusa (2005, pp. 214-8) para comentário de testemunhos antigos e estudos especializados sobre esse e outros santuários da deusa em jardins, na Grécia e em Chipre, além de Broneer (1932, pp. 50-3), Philippou (1948, p. 155), ver ainda Karageorghis (1976, p. 57).

gregos, observa Breitenberger (2007, p. 141), só se configura ao final do século IV a.C.: a deus da paixão erótica⁷⁶.

Dado o quadro geral aqui exposto em largas pinceladas, pode-se concluir que há estreita afinidade entre o culto a Afrodite e Éros e a esfera vegetal, algo já indicado na poesia desde a era arcaica, seja em linguagem denotativa ou conotativa – esta bem ilustrada pelo Fr. 286 Dav. de Íbico, estudado anteriormente –, as quais não são, decerto, excludentes. Voltemos ao Fr. 58 Dav. de Álcman.

O prado vernal do Fr. 58 Dav.

Acompanhando a argumentação de Easterling (1974, pp. 37-41), vimos que a galanga – presente na paisagem espartana – era usada, embora sem destaque especial nos testemunhos antigos, na confecção de guirlandas destinadas a servirem de oferenda cultual ou adorno de simposiastas. Mas a helenista, em prol da construção de sua própria interpretação do Fr. 58 Dav., minimiza o fato não por acaso ressaltado por Rosenmeyer (2004, p. 164, n. 5) de que na poesia grega antiga “a planta aparece em outros contextos, perto de rios ou campinas”. Como exemplos disso, Rosenmeyer indica passagens da *Iliada* (XXI, 351) – na qual a galanga (*kúpeiros*) compõe a vegetação à margem do Xanto, na planície troiana –, do *Hino homérico IV, a Hermes* (século VI a.C.⁷⁷) – em que a “galanga orvalhada” (v. 107)⁷⁸ serve de alimento ao gado de Apolo que pasta no prado vernal próximo ao rio Alfeu –, e de dois *Idílios* do poeta helenístico Teócrito: *o Idílio I* (v. 106), no qual é planta nomeada no monte Ida, cenário dos amores de Anquises e Afrodite recordados no poema; e *o Idílio V* (v. 45), em que integra as pastagens próximas ao rio Cratis, na geografia sul-italiana dos versos.

Considerado esse quadro, Rosenmeyer (p. 164) declara: “(...) eu interpreto a **galanga como um atalho para o locus amoenus** (...)” (grifos meus). A expressão latina

⁷⁶ Schlesinger (1931, p. 161) e Pirenne-Delforge (1994, pp. 89-91), como se viu no capítulo 5 (pp. 321-2) desta tese, tratam do templo de Afrodite na ágora de Mégara, onde Pausânias (I, XLIII, 6) descreve estátuas de Éros, Pótos e Hímeros feitas por Escopas (século IV a.C.); o culto tinha clara dimensão erótica. Broneer (1933, pp. 416-7) descreve estatuetas de Éros e Afrodite do santuário da acrópole de Atenas, datáveis do século III a.C., o que, segundo Breitenberger (2007, p. 141), “sugere que Éros só gradualmente se tornou um deus personificado de culto. Pode-se, neste caso, aceitar que desenvolvimentos culturais são fortemente influenciados pelas características poéticas de Éros como um deus envolvido nos assuntos privados de amor do homem, tal qual ele é retratado na literatura antiga desde o final do século VI a.C.”.

⁷⁷ Para a datação, ver Allen *et alii* (1980, pp. 275-6) e West (2003a, p. 14).

⁷⁸ Texto grego da edição de Allen *et alii* (1980): ἐροήεντα κύπειρον. Sigo as traduções de Evelyn-White (1998) e West (2003a). Serra (2006) prefere “*junco bem orvalhado*”.

soa um tanto inadequada em seu anacronismo e em sua indesejada implicação, recordada por Easterling (1974, p. 38), da presença de um casal de amantes nos *loci*. A despeito disso, ela traz, no núcleo de sua síntese semântica, a idéia da natureza – notadamente, da campina primaveril – como espaço erótico atraente, belo e perigoso – em especial para meninas virgens que nos prados gostam de circular. Tal idéia é trabalhada com freqüência pelos poetas gregos.

A cena do Fr. 58 Dav., creio, não é uma metáfora para um evento concreto como um banquete, na leitura de Easterling (pp. 37-41) endossada por Calame (1983, p. 555), nem para o momento imediatamente anterior à perda da virgindade da noiva que com o noivo se encontra no leito nupcial, como quer Lasserre (1946, pp. 30-1), nem tampouco para a paixão erótica que permeia as relações entre as meninas do coro de virgens da canção e que nela é por este cantada, como entende Bowra (1961, p. 32). Nenhuma dessas interpretações se sustenta com mínima firmeza no que resta da canção de Álcman, diferentemente da leitura de Rosenmeyer (2004, p. 164).

Segundo afirma a helenista, o fragmento parece nos trazer não uma cena alusiva a um banquete ou qualquer outro evento, mas o “cenário natural” da campina primaveril; nela, “o poeta imagina Éros pairando em meio às flores, à espreita **num jardim ou prado, um ambiente que sugere a possibilidade da conexão entre o amor e o *locus amoenus*, que aparece mais frequentemente na literatura tardia**” (grifos meus). Tudo somado, e olhando para a imagem negativa e perigosa de Éros no Fr. 58 Dav., a helenista conclui:

“Podemos ler o fragmento como **um aviso sobre a irracionalidade da paixão**: Éros ‘brinca’ **loucamente, imprevisivelmente**, inspirando o desejo nos outros, tanto em homens quanto em deuses, **para sua própria diversão**, e freqüentemente com **resultados devastadores**. (...) **Álcman apresenta o amor como um jogo no qual as regras são os caprichos de Éros e Éros vence sempre**”. (grifos meus)

Eis o que pode ser o objetivo da fala parentética do verso 2 do Fr. 58 Dav., seja ela dirigida ao próprio Éros ou a outra personagem: fazer soar tal aviso que emana, fatalmente, da imagem do deus tecida no dístico que nos foi transmitido da canção.

Por fim, vale notar que entre as interpretações de Easterling e Rosenmeyer, as duas mais detidamente debruçadas sobre o breve Fr. 58 Dav., há ainda uma diferença. Se pensamos no banquete como o espaço, na visão da primeira helenista, então estamos na esfera do amor homossexual; se no prado florido, na visão da segunda, temos de

admitir tanto esta quanto a do amor heterossexual. Diante de nosso exíguo texto, as conseqüências dessa distinção não são acessíveis à nossa compreensão.

3. *A performance do fragmento*

Em termos de *performance* da canção, a leitura aqui apresentada do Fr. 58 Dav. abre espaço para a possibilidade da modalidade monódica⁷⁹, ao contrário do que pensam muitos helenistas – Lasserre (1946, pp. 30-1), Bowra (1961, p. 32), Cuartero (1972, p. 389) e Calame (1983, pp. 555-8) – que, tomando a 1ª pessoa do singular do fragmento pelo coro da canção que falaria de si mesmo⁸⁰, resistem – notadamente Calame – a ver a mélica de Álcman em outra modalidade de *performance* que não seja coral⁸¹.

A questão da *performance*, contudo, não pode ser solucionada, pois não há texto suficiente no fragmento ou informação em sua fonte para tanto. Mas o fato de Álcman ser especialmente célebre, desde a Antigüidade, pelos partênios que compõem um subgênero da mélica em execução coral não significa obrigatoriamente que todo o seu *corpus* se enquadre no mesmo modo de *performance* ou no mesmo subgênero do qual só são exemplos inquestionáveis os Frs. 1 – o Partênio, alvo do terceiro capítulo desta tese – e 3 Dav.⁸². Na verdade, nada impede que Álcman, tal qual fizeram Safo e tantos outros renomados mélicos arcaicos, tenha feito canções para execução monódica, como bem pode ser o caso de pelo menos dois fragmentos do poeta, o 58 e o 59(a) – este ainda a ser estudado.

Diante disso tudo, torna-se mais cautelosa uma postura aberta – e é esta que busco registrar –, como a que adotava Smyth (1963, p. 196, 1ª ed.: 1900), que afirmava sobre o Fr. 58 Dav.: “Talvez o fragmento venha de um epitalâmio, ou seja remanescente de uma canção de amor, na qual a menina se compara a uma ciperácea”. E Emmet Robbins, em “Public poetry” (1997, pp. 229-30), que percebe nos Frs. 58 e o 59 Dav. um ar de canção monódica, ainda que não descarte a possibilidade de que eles sejam

⁷⁹ Campbell (1983, p. 9) é favorável a tal entendimento. Easterling (1974, pp. 37-41) e Rosenmeyer (2004, pp. 163-4) não entram na questão, mas suas leituras apontariam para a modalidade monódica de *performance*. Pavese (1972, p. 243) similarmente, mas pensando na *performance* solo no gênero que nomeia “citaródia erótica”, em que se enquadraria o Fr. 58 Dav. de Álcman.

⁸⁰ No capítulo 3 (pp. 129-30), vimos ser corrente na canção coral a alternância da 1ª pessoa do singular/plural.

⁸¹ Ver Davies (1986c, p. 387; 1988, pp. 53-5), que ressalta essa postura de Calame de resistência à possibilidade de uma mélica alcmanica monódica e expressa sua desconfiança diante da classificação de todo o *corpus* de Álcman, em especial de fragmentos como o 58 e o 59(a) Dav. abarcados neste capítulo, como canções corais. Vimos no capítulo 2 (pp. 41-2), que Calame não está isolado nessa resistência.

⁸² Ver a ênfase a esse ponto no capítulo 2 (pp. 41-2).

trechos dramatizados provenientes de canções corais como os partênios, cujo “sabor erótico” pode ter dado margem, enfatiza Robbins, aos testemunhos de Ateneu e do *Suda* sobre as composições amorosas de Alcman.

II. Anacreonte, Fr. 357 P: o poeta, os deuses e seus jogos eróticos

- As fontes do fragmento:

A fonte principal do Fr. 357 P de Anacreonte é de transmissão indireta: na *Oração II* (62), Dio Crisóstemo (séculos I-II d.C.), orador grego, cita seus onze versos e lhes atribui a autoria ao poeta de Téos. Nessa peça discursiva, Dio profere conselhos aos reis; na elaboração de um conselho, declara que não deve “o rei nem rezar preces símeis às de outros homens, nem, de novo, chamar os deuses rezando assim, tal qual o poeta jônico Anacreonte, [citação do Fr. 357 P]”⁸³. É, portanto, no contexto de discussão da prece e como exemplo a ser evitado que Dio cita o fragmento abaixo:

| | | |
|---|---|---|
| <p>ὦναξ, ὦι δαμάλης Ἔρωσ καὶ Νύμφαι κυανώπιδες πορφυρῆ τ' Ἄφροδίτη σμπαιζουσιν, ἐπιστρέφει δ' ὑψηλὰς ὀρέων κορυφάς· γουνούμαί σε, σὺ δ' εὐμενῆς ἔλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης δ' εὐχολῆς ἐπακούειν· Κλεοβούλωι δ' ἀγαθὸς γένεο σύμβουλος, τὸν ἐμόν γ' ἔρω- τ', ὦ Δεόνυσε, δέχεσθαι.</p> | <p>5 10</p> | <p><i>Ó senhor, com quem o domador Éros, e também as Ninfas de escuros olhos e a purpúrea Afrodite, brincam juntos, enquanto vagueias pelos altivos picos das montanhas: os joelhos abraço-te, e tu, propício, vem a nós, e aceitável prece escuta: a Cleóbulo sê bom conselheiro, para ele minha pai- xão, ó Dioniso, aceitar...</i></p> |
|---|---|---|

Adequado a um rei, prossegue Dio (II. 64), é proferir preces como faz na *Ilíada* (II, 412-8) Agamêmnon, rei e líder da expedição a Tróia, a pedir a Zeus que lhe conceda derrubar os muros da cidade e vencer a guerra.

A leitura da fonte nos revela, portanto, uma primeira percepção importante relativa ao hino ou canção-prece de Anacreonte: não se trata de uma prece seriamente proferida, mas de uma brincadeira do poeta, como o denunciam vários dos elementos de sua composição que adiante estudarei.

Há ainda outras duas fontes secundárias do Fr. 357 P, ambas posteriores a Dio. Refiro-me à *Prosódia católica* do gramático Herodiano (final do século II d.C.), que traz os dois termos finais do verso 1, e ao *Sobre as características dos animais* (IV, 2), de Eliano (séculos II-III d.C.), escritor de miscelâneas. Este lembra a atribuição feita por

⁸³ (...) μηδὲ εὐχὰς εὐχεσθαι τὸν βασιλέα τοῖς ἄλλοις ὁμοίως μηδὲ αὖ τοὺς θεοὺς καλεῖν οὕτως εὐχόμενον ὥσπερ ὁ Ἰώνων ποιητῆς Ἀνακρέων, [citação]. Texto grego: Budé (1916, p. 37). Tradução minha.

Anacreonte do epíteto do verso 3 à deusa Afrodite, que define a cor de uma pomba belíssima que voa sobre o mar, voltando à ilha da Sicília nove dias após sua partida e de todas as pombas para a Líbia, a escoltarem a deusa nessa viagem da qual também retornam eventualmente, na crença dos habitantes da siciliana Érix.

Não há dificuldades de edição do fragmento de Anacreonte.

- O “*Hino a Dioniso*”: *prece, paixão e vinho*

O Fr. 357 P é conhecido como “Hino a Dioniso”; o substantivo empregado nessa nomeação não é casual, mas uma escolha terminológica que esclarece, de pronto, a forma da canção de Anacreonte: a forma do hino cultual, de “influência importante na lírica monódica” e é, “provavelmente, a mais antiga de todas as estruturas poéticas” gregas, declara Hugh Parry, em *The lyric poems of Greek tragedy* (1978, p. 26). Assim sintetiza tal forma William H. Race, em “How Greek poems begin” (1992, p. 28):

“Hinos cultuais se distinguem (...) por seu constante endereçamento em 2ª pessoa a uma deidade (...) e por seu tom mais pessoal, uma vez que retratam o falante como rezando ou suplicando (...) e tentando estabelecer uma estreita relação ‘eu-tu’ com a deidade ao solicitar-lhe a atenção (...) ou presença (...) e ao lembrá-la de interações passadas. (...) tais hinos freqüentemente concernem a uma ocasião específica e contêm um pedido específico (...) [nestes hinos] tão importante que todo elemento [da composição] destina-se a dispor o deus favoravelmente ao pedido. Quando este predomina, o hino cultual torna-se indistinguível de uma prece”.

Não há rigidez nos hinos cultuais, pois qualquer um de seus muitos elementos “pode ser expandido *ad libitum* pelo poeta”, completa Race (p. 29). Mas há uma constância da forma hínica que permite que o Fr. 357 P seja dividido em duas partes bem caracterizadas: o suplicante invoca a deidade em 2ª pessoa (vv. 1-5); depois, usando verbos de oração e de ouvir, busca sua atenção para, enfim, fazer-lhe os pedidos, chamando a divindade ao local em que se encontra (vv. 6-11) e, com isso, conferindo à canção o elemento definidor do *hino clético*⁸⁴. Nessas etapas, revelam-se convenções que desde os poemas homéricos vão se fixando na poesia grega antiga; mas cada uma traz elementos surpreendentes e, ao final, há uma nota de jocosidade inesperada numa prece, mesmo que poética.

⁸⁴ Para mais dados sobre essa forma, exemplificada também pelo Fr. 2 Voigt de Safo, ver Ragusa (2005, pp. 196-9), com comentário da bibliografia a respeito; ainda Smyth (1963, p. xxxii, 1ª ed.: 1900) e Parry (1978, pp. 27-8).

1. A invocação a Dioniso (vv. 1-5)

No endereçamento à deidade, sua identificação por nome ou epítetos distintivos é fundamental num universo politeísta como o grego, sublinha West, em *The east face of Helicon* (1997, p. 269). Sendo assim, os hinos cultuais normalmente se abrem pela invocação do deus, identificável mesmo quando oblíqua, observa Race, em “Aspects of rhetoric and form in Greek hymns” (1982b, p. 5)⁸⁵. Vemos este tipo de abertura na primeira prece registrada na poesia grega antiga, do sacerdote Crises a Apolo na *Iliada* (I, 37-42), na qual o deus, embora não nomeado, faz-se distinguível por seus epítetos e associações geográfico-cultuais, segundo “o padrão religioso regular: listagem inicial dos títulos e associações geográficas do deus; depois as reivindicações especiais ao favor do deus; e finalmente, de modo bem sucinto, o próprio pedido”⁸⁶. Como bem sintetiza West (pp. 272-4), o primeiro desses três passos concerne à identidade do deus, que não pode ser confundida, enquanto o segundo visa suscitar no destinatário disposição e sentido de obrigação para atender ao pedido de quem lhe fala.

Constata-se essa moldura, embora já alterada, num dos hinos mais célebres da poesia arcaica, o “Hino a Afrodite” (Fr. 1 Voigt) de Safo, em cujo verso inicial ocorre a denominação da deusa associada à enunciação de quatro epítetos, nenhum dos quais, todavia, esclarecedores de sua identidade que, sem a nomeação, não seria exposta. Mais: não há brevidade na proferição dos pedidos que são múltiplos. Na canção sáfica, que oportunamente reproduzirei, não há sombra de dúvida quanto à identidade da deusa invocada. O mesmo não se passa com o Fr. 357 P de Anacreonte, cuja invocação se dá na abertura do hino, como é comum nas preces, mas de modo distinto:

ὦναξ, ὦι δαμάλης Ἔρωσ
καὶ Νύμφαι κυανώπιδες
πορφυρῆ τ' Ἀφροδίτη
συμπαίζουσιν, ἐπιστρέφεται
δ' ὑψηλὰς ὀρέων κορυφάς·

5

*Ó senhor, com quem o domador Éros,
e também as Ninfas de escuros olhos
e a purpúrea Afrodite,
brincam juntos, enquanto vagueias
pelos altivos picos das montanhas:*

O divino “senhor” (*ánaks*, v. 1), epíteto bastante genérico, não está identificado senão no verso final da prece. Em contrapartida, todas as deidades junto às quais se

⁸⁵ Race (1982, p. 6) fala ainda de um outro tipo de abertura dos hinos gregos, em que o cantor “começa falando sobre o deus após o ter introduzido como o tema de seu canto”.

⁸⁶ Kirk (2004, p. 57). Para as preces e hinos nos contextos cultural e poético, ver Versnel (1981, pp. 1-64), Bremer (1981, pp. 193-215), Burkert (1993, pp. 159-63) e Depew (1997, pp. 229-58; 2000, pp. 59-79). Para a prece de Crises na *Iliada* e em Homero, ver Adkins (1969, pp. 20-33), Lateiner (1997, pp. 241-72), Gould (2002, pp. 14-6) e Easterling (2002, pp. 44-5) – estes dois últimos, a partir dela, tratam da linguagem da prece grega em geral.

articula sua imagem são nomeadas e recebem epítetos dispostos – como também os nomes próprios dos deuses – em ordem quiasmática nos versos 1-3, dos quais são incomuns os de Éros (v. 1) e Afrodite (v. 3). Essa identificação atrasada de Dioniso no hino instaura o primeiro desvio do modelo e, conseqüentemente, a quebra de expectativa entre os familiarizados com a gramática da estrutura hínica. Além disso, ela nos faz recordar a *Odisséia* (I, 1-10), pois em seu proêmio – que é também uma espécie de prece às Musas⁸⁷ – Odisseu, tema central da epopéia, não é nomeado, algo que só ocorre no verso 21, mas referido genericamente.

Outro desvio dá-se na relação epíteto-referente: no “Hino a Dioniso”, os referentes dos epítetos dos versos 1-3 não são obviamente identificáveis – como, aliás, não são os epítetos de Afrodite no já mencionado hino sáfico à deusa. Nem por isso, contudo, eles deixam de ser eloqüentes, os epítetos de Éros, das Ninfas e de Afrodite, seja pelo que sublinham na imagem dessas deidades, seja pelo que enfatizam no contexto dos versos em que se inserem.

Éros damálēs (v. 1)

Em seu comentário, Campbell (1998, p. 319, 1ª ed.: 1967) lembra que *damálēs* é usado somente aqui com o sentido de “domador, dominador, subjugador” que é próprio do verbo *damázdō* (δαμάζω); na literatura posterior, prevalece “o significado de ‘novilho, boi castrado’”. Essa mesma observação consta do comentário de Douglas E. Gerber, em *Euterpe* (1970, p. 228), que, todavia, não exclui nenhuma das duas possibilidades, enquanto Bruno Gentili, em sua edição *Anacreonte* (1958, Fr. 14, n. 1, e p. 142) e, depois, em *Polinnia* (2007, p. 373), antologia editada junto a Gennaro Perrotta e Carmine Catenacci, opta por “*novilho*”⁸⁸, pois, conforme se lê no estudo do Fr. 357 P nessa obra, o epíteto de Éros denominaria “não tanto a violência brutal, mas a bizarrice lasciva e brincalhona do deus menino”. A condição de infante, porém, clara no Fr. 58 Dav. de Álcman, é inverificável no hino anacreôntico e se deve muito provavelmente ao entendimento referido de *damálēs* conjugado à forma verbal *sumpaízdousin* (“*brincam*”, v. 4), que agrega Éros, Afrodite, as Ninfas e Dioniso como sujeitos.

⁸⁷ Ver estudo de Clay (1997, pp. 9-53) a respeito.

⁸⁸ Igualmente em Lavagnini (1953, p. 166, 1ª ed.: 1937), Lasserre (1946, p. 49), Gentili (1958, Fr. 14, n. 1, e p. 142; 1990a, p. 93, 1ª ed. orig.: 1985). Distantes dos dois sentidos do epíteto estão as traduções de Fränkel (1975, p. 292, 1ª ed. orig.: 1951), “*juvenil*”, e West (1994b, p. 103), “*brincalhão*”. Noto que, para Lasserre (n. 1), a atribuição do epíteto “*novilho*” a Éros busca ressaltar nele “o humor brejeiro”, e não sua selvageria. A opção de West para a tradução caminha nesse sentido.

Em favor da opção “domador, conquistar, subjugar” para *damálēs*, há que se considerar que, em seu léxico (verbete *damálēn*), Hesíquio registra essa compreensão explicitamente dizendo-a relativa a Éros, nota Campbell (1998, p. 319, 1ª ed.: 1967)⁸⁹; e tal sentido é largamente atestado na poesia grega, desde a primeira aparição do deus na *Teogonia*, que afirma: Éros “*doma* [dámnnatai] no peito o espírito e a prudente vontade” (vv. 121-2). As formas verbais sinônimas *damázdō*, *damnāō* (δαμνάω) e *dámnumi* (δάμνυμι), usadas nos contextos da caça, da guerra e do erotismo – cujo elo comum é a situação algoz-vítima –, nomeiam reiteradamente as ações de Afrodite e Éros/*érōs* na poesia grega antiga, denotando desde Homero “o controle erótico”, enfatiza Monica Cyrino, em “Anakreon and Eros *damalēs*” (1996, p. 374)⁹⁰. O epíteto escolhido por Anacreonte, “nitidamente relacionado ao campo semântico de tais formas” e talvez por ele cunhado, diz Cyrino, tem, decerto, o sentido explicado séculos depois em Hesíquio e adotado na tradução mais consensual do epíteto no “Hino a Dioniso”: “*domador*”⁹¹.

As Ninfas kuanópides (v. 2)

Essas deidades sempre pensadas coletivamente são com freqüência associadas a Dioniso como suas *kourotrophoi* (“nutrizes”), pois elas o criaram nos vales profundos do monte Nisa, na Ásia Menor, protegendo-o numa gruta, após seu conturbado nascimento de Sêmele e ocultamento por Zeus, seu pai, primeiro em sua própria coxa e, depois, em Creta⁹². Disso se recordam o *Hino homérico XXVI, a Dioniso* (vv. 1-10) e a tragédia *Édipo rei* (v. 1109), de Sófocles.

No Fr. 357 P de Anacreonte, elas são chamadas *kuanópides*: “*de olhos azuis*”⁹³, “*de olhos negros*”⁹⁴, sendo aquela tradução mais corrente do que esta. Ao traduzir o

⁸⁹ Igualmente: Gerber (1970, p. 228).

⁹⁰ Ver comentário sobre uma forma de *damnāō* no v. 3 do Fr. 1 Voigt de Safo: Ragusa (2005, pp. 267-72). Ver ainda Detienne e Vernant (1974, p. 85).

⁹¹ Seguem-no: Schneidewin (1838, Fr. 2, n. 1), Smyth (1963, p. 286, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1958, p. 139, 1ª ed.: 1924), Diehl (1936, Fr. 2, n. 1, 1ª ed.: 1925), Pereira (1963, p. 116, 1ª ed.: 1959), Bowra (1961, p. 283), Privitera (1970, p. 116), Kirkwood (1974, p. 165), Goldhill (1984, p. 83), Campbell (1983, p. 24; 1988, p. 55), Fowler (1992, p. 179), Rosenmeyer (2006, p. 42, 1ª ed.: 1992; 2004, p. 165), Bing e Cohen (1993, p. 89), Jameson (1993, p. 54), Mulroy (1995, p. 128), Cyrino (1996, p. 373), Miller (1996, p. 100), Williamson (1998, p. 75), Lourenço (2006, p. 55).

⁹² Ver Burkert (1993, pp. 324-5) e Gantz (1996, vol. I, pp. 112-9 e 473-8).

⁹³ Lavagnini (1953, p. 166, 1ª ed.: 1937), Gentili (1958, p. 142; 1990a, p. 93, 1ª ed. orig.: 1985), Bowra (1961, p. 283), Privitera (1970, p. 116), Campbell (1983, p. 24; 1988, p. 55), Lourenço (2006, p. 55), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, pp. 218 e 373).

⁹⁴ Fränkel (1975, p. 292, 1ª ed. orig.: 1951), Pereira (1963, p. 116, 1ª ed.: 1959).

epíteto, não seguiu nenhuma das duas, mas uma terceira, “*de escuros olhos*”⁹⁵, também frequentemente adotada. Justifico tal preferência com base na argumentação de Eleanor Irwin, em *Colour terms in Greek poetry* (1974, pp. 79-96)⁹⁶, que de modo convincente mostra que em Homero *kuáneos* (κῦάνεος) significa “escuro”, e não “azul”, e que o termo “nos poetas líricos segue o uso épico” (p. 99), ao menos até Simônides e Baquíldes, nos quais aparece “uma indicação da cor azul”, completa a helenista.

O epíteto revela que são belas as Ninfas, pois denominam “um traço característico da beleza segundo os gregos, entre os quais os olhos claros eram pouco apreciados”, afirma Pier A. Perotti, em “*Alcune osservazioni ad Anacreonte, 12 P*” (1986, p. 15), que escolhe tal compreensão para o epíteto. Note-se que *kuanôpides* é uma forma de *kuanôpis* (κῦανῶπις), este símil ao epíteto exclusivo de Atena, *glaukôpis* (γλαυκῶπις, “de olhos glaucos e/ou radiantes”), discutido a propósito do Fr. 288 Dav. de Íbico⁹⁷. E vemos *kuanôpis* pela primeira vez na *Odisséia* (XII, 60), atribuído à oceanida Anfitrite, numa metáfora em que o mar é referido por suas ondas imensas.

Afrodite porphurê (v. 3)

De novo, as cores; de novo, os problemas de compreensão de seus matizes e tonalidades. O que, afinal, significa *porphurê*, o epíteto conferido a Afrodite? Ao comentá-lo, Campbell (1998, p. 319, 1ª ed.: 1967) o declara “singular”: seu “sentido pode ser ‘radiante’, em vez de ‘rósea’”, e é aquela a tradução que adota⁹⁸, embora esta seja também escolhida com frequência⁹⁹. Em “rósea”, cabe dizer, subentende-se uma referência ao tom da pele de Afrodite e busca-se uma maior proximidade com a cor púrpura nomeada em *porphurê*. Somando ambas as alternativas, West (1994b, p. 103) chega à tradução “*Afrodite rosibrilhante*” para o verso 3, numa solução decerto criativa.

⁹⁵ Sigo Edmonds (1958, p. 139, 1ª ed.: 1924), Irwin (1974, p. 99), Kirkwood (1974, p. 165), Goldhill (1984, p. 86), Perotti (1986, p. 15), Fowler (1992, p. 179), Rosenmeyer (2006, p. 42, 1ª ed.: 1992), Bing e Cohen (1993, p. 89), Jameson (1993, p. 54), West (1994b, p. 103), Mulroy (1995, p. 128), Miller (1996, p. 100). Mas Rosenmeyer (2004, p. 165) muda posteriormente sua tradução para “*de olhos azuis*”.

⁹⁶ Segue-a também Fowler (1984, pp. 130-1), ao considerar o termo *kuáneos*.

⁹⁷ Ver capítulo 5 (p. 304-9).

⁹⁸ Ver Campbell (1983, p. 24; 1988, p. 55). Preferem também “radiante” “esplêndida”: Fränkel (1975, p. 292, 1ª ed. orig.: 1951), Gerber (1970, p. 228), Bing e Cohen (1993, p. 89), Jameson (1993, p. 54).

⁹⁹ Para “rósea”, ver Edmonds (1958, p. 139, 1ª ed.: 1924), Lavagnini (1953, p. 166, 1ª ed.: 1937), Bowra (1961, p. 283), Kirkwood (1974, p. 166), Fowler (1992, p. 179), Rosenmeyer (2006, p. 42, 1ª ed.: 1992), Mulroy (1995, p. 128), Miller (1996, p. 100). Bowra, todavia, entende que a cor exprime brilho que irradia da deusa. Ver ainda LSJ, no suplemento revisado, e Bailly. Noto que Rosenmeyer (2004, p. 165) muda posteriormente sua tradução para “radiante”.

Sobre esse sentido de “*radiante*”, Irwin (1974, p. 18) faz a seguinte conjectura: “na poesia arcaica”, o adjetivo *porphúreos* “não é definitivamente cromático, mas descreve o aspecto que materiais tingidos em púrpura e certos outros objetos têm em comum. Tal aspecto pode ser brilhante ou iridescente, a aparente mistura de claro-escuro numa superfície cambiante”. Barbara H. Fowler, em “The archaic aesthetic” (1984, p. 128), concorda com essa afirmação e a complementa: “Isso poderia ser igualmente dito (...) sobre todas as outras palavras que nomeiam cores na poesia grega arcaica”. Para Afrodite no Fr. 357 P, ambas as helenistas preferem traduzir *porphurē* por “*ruborizada*”, porque tal opção “nos transmite a mudança de cor que tradicionalmente acompanha o reconhecimento tímido do amor”, na explicação de Irwin, seguida por Fowler. Causa estranheza, no entanto, associar Afrodite à timidez, tanto mais num hino de atmosfera marcadamente simposiástica de Anacreonte, dirigido a Dioniso e ao apelo por seu auxílio na sedução de um menino. Não obstante, penso que a idéia do enrubescer está contida no uso de *porphurē* para a deusa, mas noutra chave: para além da timidez, o rubor decorre da excitação, da paixão, do desejo, do calor do sexo – dessas emoções próprias do universo de Afrodite. Retomarei esse ponto adiante.

Não convencido pelas opções aqui comentadas, Benedetto Marzullo, em “Afrodite porporina?” (1950, pp. 132-6), propõe uma tradução que encontrou forte ceticismo: “*marinha*”. Seu argumento reside no largo uso nos poemas homéricos do adjetivo *porphúreos* para o mar – “seja pelo seu movimento, seja pela cor deste resultante” (p. 133) ou por seu brilho (p. 134, n. 6) –, o que confere ao epíteto, diz ele, um “prístino valor de atributo aquático, de ‘marinho’”, a recordar “mais o azul do que o vermelho” (p. 133). Afirma Marzullo (pp. 133-4), então, que o “sentido de ‘tornar-se vermelho’” do epíteto, pós-homérico, resulta da contaminação do adjetivo por

“uma palavra oriental indicativa da púrpura e de morfologia não muito dissímil da de πορφύρω [*porphúrō*, forma verbal]. Desse modo, na inevitável colisão, essa palavra será definitivamente conformada em πορφύρα [*porphúra*, substantivo]; e o verbo será por ela contaminado semanticamente, passando a indicar o avermelhar-se (...)”.

Diante de tudo isso, o helenista (pp. 135-6) conclui que o epíteto *porphurē* para Afrodite no Fr. 357 P não pode significar senão “*marinha*”, termo que, em si mesmo, não é incoerente à imagem da deusa nascida no mar e protetora dos navegantes¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Ver Marzullo (1950, p. 136) e estudo dessa faceta de Afrodite em Ragusa (2005, pp. 344-52), com indicações de fontes antigas e estudos, a propósito do Fr. 5 Voigt de Safo.

Cientes dos argumentos de Marzullo, passo a três importantes dicionários da língua grega – LSJ, Bailly e Chantraine, este último, etimológico.

No verbete *porphúra* do LSJ, o adjetivo *porphúreos* dele derivado – como também o vêem Chantraine e ainda Irwin (1974, p. 28) – é dado, no contexto homérico, como significando “mar inquieto” ou “brilhante”¹⁰¹, sangue “jorrante” e arco-íris “talvez ‘sensacional’”¹⁰². A complementação a esses sentidos consta do suplemento revisado do dicionário, em que isto é acrescentado: atribuído a roupas, adornos e sangue, o adjetivo assume o sentido de “purpúreo”, que também pode ser pensado para o mar em Homero; no caso de ter por referente cabelos, significaria “escuro”¹⁰³. O quadro em Chantraine para o adjetivo é similar. Para Afrodite, ambos os dicionários – o LSJ, no suplemento – sugerem o entendimento do epíteto no Fr. 357 P como relativo ao tom de sua pele belamente rosada¹⁰⁴.

Quanto ao substantivo *porphúra*, o verbete de Chantraine diz que este nomeia o “marisco de onde extraímos a cor púrpura” ou um adorno ou roupa purpúrea¹⁰⁵. Similarmente o definem os verbetes dos dicionários LSJ e Bailly. E sobre a procedência oriental de que fala Marzullo (1950, pp. 133-4)¹⁰⁶ na citação à página anterior, Chantraine observa: “É plausível que πορφύρα [*porphúra*] tenha designado o marisco antes de designar a tinta. É provável que o termo seja emprestado ao Oriente Próximo. Mas o domínio semítico não oferece qualquer correspondência satisfatória”.

Por fim, a forma verbal *porphúrō* é, no verbete do LSJ, assim entendida: para o mar, em sentido de “turbilhonar”; metaforicamente, “agitar, atribular”¹⁰⁷. Isso em Homero; posteriormente, “avermelhar, enrubescer, tingir de vermelho”. E Chantraine

¹⁰¹ No verbete *porphúreos* de Bailly, igualmente.

¹⁰² Ver ainda verbete *porphúreos* de Bailly e o léxico homérico de Cunliffe (1963), que nos casos das associações luminosas prefere tomar o adjetivo como “sinistro”.

¹⁰³ No verbete *porphúreos* de Bailly, tais sentidos são reconhecidos como posteriores a Homero.

¹⁰⁴ Chantraine faz isso criticando Marzullo e endossando Castrignanò (1952, pp. 118-21), a cujo estudo farei referência adiante.

¹⁰⁵ Ver a mesma compreensão em Irwin (1974, p. 28). Lembro que o termo substantivo consta do Fr. 1 Dav. (v. 64) de Álcman (capítulo 3, p. 156); nessa ocorrência, estão subentendidas as vestes das coreutas do partênio. Assim, não se sustenta a afirmação inicial de Deroy (1948, p. 3) que declara que *porphúra*, “nome da púrpura”, “não é atestado nos textos gregos antes do período clássico”.

¹⁰⁶ Igualmente Castrignanò (1952, p. 118).

¹⁰⁷ Ver também Bailly e Castrignanò (1952, p. 118). Diferentemente Deroy, (1948, pp. 3-10), para quem o verbo significa “brilhar” e, como o adjetivo, que guarda o mesmo sentido “característico do mar e de certos tecidos”, nada tem a ver com a púrpura; o termo que denomina essa cor, *porphúra*, seria “um neologismo” da era clássica. Mas ver nota 104. Perotti (1984, pp. 205-6) argumenta que o verbo tem em seu cerne o sentido de “mover”; logo, o adjetivo significa “móvel, que não está nunca parado” – e isso já desde Homero. Mas para esses dois helenistas, ver, além dos verbetes dos dicionários discutidos para o substantivo, o adjetivo e o verbo, Castrignanò (1952, pp. 118-21), que critica Deroy, e Gallavotti (1957, pp. 13-4). Este, estudando os nomes de cores em micênico, conclui que “já no século XV a.C. [em plena era micênica], o termo comporta nitidamente um valor cromático (...)”.

acrescenta: “por uma confusão secundária com πορφύρα [*porphúra*], ‘avermelhar’ (alexandrinos etc.) (...)”¹⁰⁸. Tal confusão é sublinhada nos verbetes *porphúreos*, *porphúra* e *porphúrō* de Bailly. E confusão em sentido inverso – da forma verbal com o adjetivo – explicaria, segundo Chantraine no mesmo verbete, o sentido de “inquieto, agitado” ou “brilhante” para o mar na épica homérica¹⁰⁹.

Diante do que expõem os dicionários, dos comentários do fragmento de Anacreonte já referidos e das traduções mais usuais do epíteto de Afrodite, parecem-me muito pouco convincentes os argumentos de predomínio do azul em *porphúreos* e a sugestão de tradução “*marinha*” dados em Marzullo (1950, pp. 132-6). Não surpreende a ampla rejeição dos helenistas que em geral não adotaram sua visão do epíteto, nem sua solução para traduzi-lo. Entre as vozes críticas ouve-se Adriana Castrignanò, em “Ancora a proposito di πορφύρα-πορφύρεος” (1952, pp. 118-21)¹¹⁰.

O primeiro ponto importante trabalhado por Castrignanò (p. 119) é este, que diz respeito a *porphúreos*:

“Porque em Homero, esse adjetivo é com freqüência atribuído a tecidos e tapetes (...), quero ressaltar que deve ter sido fácil para os que leram o poeta em período mais tardio – quando o uso de tecidos de púrpura era difundido – imaginar purpúreas aquelas vestes que eram, em vez disso – como o atesta a arqueologia para os tempos homéricos –, variegadas, enfeitadas com mutáveis desenhos e incrustadas de ouro e de prata – ou seja, cambiáveis ao olhar e à variação de luz (...)”.

Conclui a helenista, então, que o sentido de *porphúreos* jamais é marinho; antes, “os exemplos sucessivos mostram-no sempre mais próximo do sentido de ‘purpúreo’, seja como cor – e eu creio que aqui se deve ver a cor rubra –, seja ainda como qualidade ‘constituída de púrpura’” (p. 119). Quando seu referente é o mar, todavia, “melhor me parece ser ‘agitado’, ‘turbilhante’, em suma, ‘impetuoso’”, afirma ela, como indica seu uso constante “em cenas nas quais predomina o som, o rumor”. E quando é o sangue ou a morte, o sentido de impetuosidade seria o mais adequado para a tradução de *porphúreos*, finaliza Castrignanò (p. 120).

Assim, declara a helenista (p. 121), o adjetivo “jamais teve o significado de ‘marinho’. De ‘variegado’ a ‘variegado como o mar’ e, portanto, a ‘marinho’, (...) a transformação é demasiado completa e sobretudo não documentada em nenhuma de

¹⁰⁸ Castrignanò (1952, p. 118), além de Marzullo (1950, pp. 133-4) e Chantraine.

¹⁰⁹ Para ambas as confusões apontadas no verbete de Chantraine, ver ainda Perotti (1984, p. 205).

¹¹⁰ Entre os que também rejeitam a sugestão de Marzullo estão Campbell (1998, p. 319, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 228), Goldhill (1984, p. 87), Perotti (1984, p. 206). E, como se vê pelas notas anteriores, ela não foi aceita nas traduções do fragmento.

suas fases”. No Fr. 357 P (v. 3) de Anacreonte, em que é atribuído a Afrodite, *porphúreos* tem “o significado genérico ‘de faces purpúreas’, ‘rósea’, ou talvez ainda melhor, ‘esplendente’”, arremata Castrignanò (p. 120), dizendo ainda:

“O que esse epíteto significa na presente tradição, esta é uma outra questão.

Poder-se-ia imaginar que a deusa fosse chamada ‘**impetuosa**’, conectando, como na origem, o adjetivo com o verbo πορφύρω [*porphúrō*], qual instigadora de violentas paixões. Mas esta é uma hipótese que por ora não tem prova, embora seja sugestiva”. (grifo meu)

Tanto mais se combinarmos a tal hipótese semântica de *porphurē* à caracterização de Éros como *damálēs* (v. 1), em que está implícita a idéia da violência veiculada também na qualificação da deusa a cuja imagem o deus está tão próximo. A idéia não pode ser comprovada; mas – como também a Perotti, em “A proposito dell’aggettivo πορφύρεος” (1984, p. 205), que a classifica como “a mais próxima da verdade”¹¹¹ – creio que é a mais rica e sugestiva à leitura da representação dos deuses no “Hino a Dioniso” de Anacreonte.

Guardando essa hipótese, contudo, prefiro manter no texto a tradução ainda que algo misteriosa “*purpúrea*” de *porphurē* – mais direta e evidente, mais próxima à sonoridade original do termo grego e adotada em outras traduções¹¹². Isso dito, e sem descartar o possível sentido de “*impetuosa*”, devo ainda reportar um outro entendimento plausível do epíteto de Afrodite, este formulado por Simon Goldhill, em “Praying to Dionysus” (1984, p. 87) que, como Castrignanò, discorda de Marzullo e de sua sugestão, além de julgar insatisfatória a tradução “*radiante*”¹¹³.

A fim de compreender a combinação *porphurē Aphrodítē* (v. 3) no Fr. 357 P, Goldhill recorda um testemunho posterior em séculos a Anacreonte e preservado em Ateneu (XIII. 603e-604a), mas “surpreendentemente não mencionado em detalhe pelos comentadores”. Nele, discute-se o argumento de que, enquanto Eurípides gostava de mulheres, Sófocles preferia rapazes, afirmação corroborada por uma anedota atribuída a Íon (século V a.C.), poeta lírico e tragediógrafo, que conta que Sófocles, em visita a

¹¹¹ Perotti (1984, pp. 205 e 207) discorda das outras traduções, além de “*impetuosa*”. Ele defende “*movente*”, sentido que também vê em vários textos em que figura o adjetivo *porphúreos*, entre os quais, Safo, Fr. 54 Voigt e Anacreonte, Fr. 358 P. Mesmo no Fr. 105(b) Voigt de Safo – citado neste capítulo, em meio ao estudo do Fr. 58 Dav. de Alcman, e no capítulo 6 (p. 404) –, Perotti hesita em ver as flores de jacinto como purpúreas, surpreendentemente, e cogita tomá-las como moventes. Resultaria, pois, da contaminação com o termo *porphúra* – num processo que Perotti (p. 209) não crê iniciado antes do século VI a.C. – o substantivo que nomeia a cor púrpura, o sentido cromático específico e predominante mais tarde.

¹¹² Ver Gentili (1958, Fr. 14, n. 1, e p. 142; 1990a, p. 93, 1ª ed. orig.: 1985), Pereira (1963, p. 116, 1ª ed.: 1959), Lourenço (2006, p. 55), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 373).

¹¹³ Iguamente a postura de Goldhill (1987, p. 13) em estudo posterior.

Lesbos como general, participa de um simpósio¹¹⁴; alegre a beber e a olhar um belo menino que cora diante de seus olhos, explica o uso que faz do adjetivo *porphuroûs* (πορφυροῦς) em sua poesia para qualificar a pele ruborizada pela paixão sentida em meio a goles de vinho.

Levando em consideração esse testemunho, Goldhill indaga: “Não há certa malícia na estranha caracterização da deusa da paixão em Anacreonte, no contexto de intenções amorosas e vinho-etílicas?” – contexto este que, como buscam mostrar as páginas seguintes, está tramado nos versos do Fr. 357 P¹¹⁵. Há, sim, reconhece o helenista; e devo acrescentar: o epíteto, visto assim, funcionaria como amálgama de dois universos prazerosos e perigosos – o de Afrodite e o de Dioniso – plasmados no hino anacreônico. A deusa, então, não seria apenas “rósea”, mas “purpúrea”, pois em sua pele fundem-se os rubores intensos da paixão erótica e do vinho.

Eros, Ninfas, Afrodite e Dioniso “brincam juntos” (sumpaízdousin, v. 4)

A junção desse grupo de divindades, embora só plenamente identificado com a revelação da identidade do “senhor” do verso 1, Dioniso, ao final do hino, de pronto se sobressai na canção, e mais ainda quando no verso 4 se revela a atividade do grupo: seus integrantes “brincam juntos” (*sumpaízdousin*). No *Édipo rei* (v. 1109), de Sófocles, Dioniso brincava já com uma das Ninfas do Hêlicon; aqui, com elas, Éros e Afrodite.

Tendo passado pelo Fr. 58 Dav. de Alcman – no qual, na ausência de Afrodite, “selvagem Éros (...), qual <menino>, brinca [país paísdei]” –, sabemos já da forte conotação erótica¹¹⁶ da forma verbal *sumpaízdō*, que aponta para mais de um tipo de brincadeira, como claramente se percebe tanto no fragmento alcmânico, quanto no anacreônico, dadas as figuras e as prerrogativas dos brincantes divinos, bem como, no caso do Fr. 357 P, a demanda central pelo sucesso amoroso (vv. 9-11). Isso vale, ainda, para outros dois fragmentos de Anacreonte, o 358 e 417 P. Cito o primeiro¹¹⁷:

¹¹⁴ Ver também o comentário à passagem de Ateneu de Bremmer (1990, p. 141).

¹¹⁵ Goldhill (1984, pp. 87-8), a fim de reforçar seu argumento, discorre detidamente sobre “o uso nada inocente de *purpureus* na poesia amorosa de Ovídio, na qual o adjetivo atribuído a *amor* mal pode ser reduzido a *splendidus*, como tentam fazer muitos comentadores. Isso porque *purpureus amor*, que dita a poesia a Ovídio, é uma descrição justaposta às belas faces das meninas”.

¹¹⁶ Ver ainda para seu valor erótico também nessa ocorrência do Fr. 357 P de Anacreonte: Lasserre (1946, p. 44), Woodbury (1979, p. 279), Goldhill (1984, p. 86; 1987, pp. 13-4), Williamson (1998, p. 79), Pretagostini (1990, p. 229), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, pp. 217-8).

¹¹⁷ Tradução: Lourenço (2006, p. 55); ver Ramos (1964, p. 85). A fonte do Fr. 358 P é Ateneu (XIII. 599c).

σφαίρηι δηῦτέ με πορφυρήι
 βάλλων χρυσοκόμης Ἔρωσ
 νένι ποικιλοσαμβάλωι
 συμπαίξειν προκαλεῖται
 ἢ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου 5
 Λέσβου, τὴν μὲν ἐμήν κόμην,
 λευκὴ γάρ, καταμέμφεται
 πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει

De novo com sua esfera purpúrea
 o Amor de dourados cabelos me atinge,
 e **com** a rapariga de coloridas sandálias
 me convida **a brincar** [sumpaízdein].
 Mas ela (pois vem lá da bem fundada
 Lesbos) os meus cabelos
 já brancos censura com desdém,
 e olha embasbacada para – outra rapariga.

Éros¹¹⁸ é o agente – espécie de coreógrafo, afirma Rosenmeyer (2004, p. 166) – que impele a dupla formada pela *persona* de cabelos brancos e pela adornada jovemlésbia a jogar com a bola um jogo erótico-amoroso¹¹⁹. O erotismo da canção é patente e a brincadeira descrita o faz emergir com força após o impulso inicial da imagem da bola ou “*esfera*” (*sphairēi*) “*purpúrea*” (*porphurēi*) como a Afrodite do Fr. 357 P (v. 3). Recorde-se que, segundo a fonte do Fr. 54 Voigt de Safo, citado em meio às genealogias de Éros no item anterior, o deus veste um “*manto de púrpura* [porphurían]”.

Pensando ser possível que já à época de Anacreonte *paízdein* fosse termo reconhecidamente metafórico para o jogo amoroso, Rosenmeyer (2004, p. 167) recorda as posições opostas de Jeffrey Henderson, em *The maculate muse* (1991, p. 157) – esta favorável a tal possibilidade –, e Gregory O. Hutchinson, em *Greek lyric poetry* (2003, p. 276) – contrária. Seja como for, é inquestionável a metáfora no Fr. 358 P, bem como o sentido erótico da forma verbal, desde Álcman (Fr. 58 Dav.), pelo menos. Como diz Rosenmeyer (n. 11), “quando aparece no contexto de Éros ou de uma menina na poesia grega arcaica, o verbo *sempre* conota e *nunca* pode ser limitado a uma só denotação”, mesmo que o erotismo seja mais sutil do que nos Frs. 358 P e 417 de Anacreonte. Sutil como na cena do canto VI da *Odisséia* em que é narrada a brincadeira de Nausícaa junto a suas companheiras: tendo lançado ao vento seus véus, as moças “*brincam com a bola*” (*sphairēi* (...) *paízdon*, 100)¹²⁰. Somados a brincadeira e os rostos desnudos das

¹¹⁸ Note-se que sua caracterização no v. 2 retoma a de seu pai, Zéfiro, segundo a genealogia do Fr. 327 Voigt de Alceu, citado antes neste capítulo. Ver Breitenberger (2007, pp. 189-90).

¹¹⁹ Frisam isso em seus comentários: Marzullo (1965, pp. 157-8), Campbell (1998, pp. 320-1, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, pp. 229-30), Woodbury (1979, p. 279), Goldhill (1987, pp. 14-8), Pretagostini (1990, pp. 229-30), Vox (1990, pp. 81-5), Urios-Aparisi (1993, pp. 51-70), Gentili (1995, pp. 90-1), Hutchinson (2003, pp. 273-8), Rosenmeyer (2004, pp. 166-8). Calame (1999, p. 15) observa que a canção é “um inteiro jogo metafórico”. Todos esses helenistas sublinham o erotismo em *sumpaízdein* (ver também a nota posterior a esta e o estudo do Fr. 58 Dav. de Álcman), inclusive Russo (1974, p. 725), que critica Kirkwood (1974, p. 167) por não perceber isso e perder toda a dimensão inescapavelmente erótica do Fr. 358 P de Anacreonte. Note-se que Rosenmeyer (p. 167, n. 9) lembra que séculos depois de Anacreonte, no epigrama 214 de Meleagro (*Antologia palatina* V), Éros reaparece como o jogador da bola que vem a ser, desta vez, o coração da própria *persona*.

¹²⁰ σφαίρηι (...) παίζων. Para a *Odisséia*: texto grego de Bérard (2002a; 2002b; 2002c). Tradução: Nunes (1962). Para o verso, ver Hainsworth, in Heubeck *et alii* (1990, p. 299), e Rosenmeyer (2004, pp. 168-70).

virgens, os versos ganham inescapável, embora discreta, entonação erótica. Volto a Rosenmeyer, que em conclusão afirma:

“A palavra *paizein* é talvez o máximo em *double entendre*. Ela sempre é inocente e sugestiva, tendo diferentes significados para diferentes pessoas. Mas, para o bem ou para o mal, uma vez que as nuances são destacadas e as possibilidades eróticas da cena [em que se encontra] são trazidas ao primeiro plano, é impossível retornar ao prévio estado de inocência, seja como leitor ou como um participante ativo do jogo de intimidade”.

Bem o mostra outro fragmento de Anacreonte, Fr. 417 P¹²¹. Ei-lo:

| | | |
|---|---|---|
| πῶλε Θρηκίη, τί δὴ με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα | | <i>Por que me foges, ó potranca trácia,</i> |
| νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ μ' οὐδὲν εἶδέναι σοφόν | 2 | <i>lançando-me esse olhar oblíquo?</i> |
| ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἂν τοι τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι | | <i>Presumes que me falte habilidade?</i> |
| ἦνίας δ' ἔχων στρέφοιμί σ' ἀμφὶ τέρματα δρόμου· | 4 | <i>Sabe que eu poderia sem transtorno</i> |
| νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκειαι κούφρά τε σκιρτῶσα παίζεις, | | <i>impor-te o freio e dominando as rédeas</i> |
| δεξιὸν γὰρ ἵπποπειρήν οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην. | 6 | <i>fazer com que girasses em redor da meta.</i> |
| | | <i>Se agora brincas [paízdeis] nas campinas e nos pastos,</i> |
| | | <i>saltando leve, é que não tens um lançador</i> |
| | | <i>que saiba cavalgar-te com destreza ...</i> |

Nesses versos profundamente ambíguos – como antes aponte – o erotismo escorre, intenso, da imagem da virgem-potranca presente também no Partênio de Alcman; da imagem da *persona* qual destra domadora ante o animal arisco e selvagem que é a virgem; da imagem desta a brincar (v. 5) solta e solitária, ignorante do desejoso adestrador, em espaços largos e perigosos.

Em se tratando do Fr. 357 P, há que se notar que a brincadeira dos deuses se reveste de erotismo não apenas pela conjunção de prerrogativas que deles emanam, mas também pelo movimento com o qual o plano divino é inserido no mortal: visto somente naquele plano, *sum-paízdein* “não implica qualquer tipo de erotismo”, enfatiza Rosenmeyer (2004, p. 165), lembrando o uso do verbo no *Hino homérico a Apolo* (vv. 201 e 206) para nomear a ação dos deuses que brincam cantando e dançando; visto neste, a forma verbal é inequivocamente sugestiva, maliciosa e sensual.

Dioniso perambula (vv. 4-5)

Definidas as divinas e brincalhonas companhias do deus, o hino nomeia – como é próprio da fórmula *clética* e da estrutura da prece em geral, sublinha Goldhill (1984, p. 88) – a atividade e o espaço nos quais Dioniso se compraz: perambular pelos bosques e

¹²¹ Citado no sexto capítulo 6 (p. 406) da tese, com tradução de Ramos (1964, p. 91). Ver ainda os comentários de Marzullo (1965, pp. 173-3), Goldhill (1987, pp. 14-8), Vox (1990, pp. 81-5), Gentili (1995, pp. 91-2) e Rosenmeyer (2004, pp. 170-3), além da tradução de Lourenço (2006, p. 59).

montanhas. O cenário em que estão as divindades no Fr. 357 P – a natureza mais selvagem e menos facilmente visitada pelos homens, pela qual o deus do vinho e da libertação transgressiva perambula, nunca solitário¹²² – é, pois, típico do deus e das Ninfas, mas não de Afrodite e Éros.

É isso que faz o deus no *Hino homérico XXVI, a Dioniso*¹²³ (vv. 1-10): após ter sido criado pelas ninfas no monte Nisa, sai a perambular freneticamente, diz a forma verbal *phoítizdeske* (φοιτίζεσκε)¹²⁴, “pelos vales lenhosos” (καθ’ ὑλήεντας ἐναύλους) à frente de suas nutrizas, em gritos que enchem a “vasta floresta” (ἄσπετον ὕλην). Como observam Smyth (1963, p. 286, 1ª ed.: 1900) e Goldhill (1984, p. 86), as Ninfas, que nutrem Dioniso são as primeiras seguidoras do deus que, depois, se fará acompanhar das Ménades ou Bacantes – “mulheres selvagemente rapaces”, anota Goldhill¹²⁵.

Embora não se valha dos mesmos termos, é muito similar a esta a imagem do Fr. 357 P de Anacreonte nos versos 4-5: neles, Dioniso vagueia, diz a forma verbal *epistrépheai*¹²⁶ (v. 4), “pelos altivos picos das montanhas” – *hupselôn koruphàs oréōn*, na expressão de “sonoridade homérica”, anota Goldhill (p. 88)¹²⁷ –, num espaço natural tão elevado quanto selvagem, próprio aos ritos dionisiacos. E semelhante a esta será a imagem do *Édipo rei* (vv. 1105-6) sofocliano, em que Dioniso é dito habitante dos topos das montanhas, característica e espaço que permeiam todo o enredo de *As bacantes*, de Eurípidas, desde o início da tragédia. Note-se que uma tradução como “*habitas*” para *epistrépheai* no verso 4, dada em Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 373), enfraquece a imagem que ressoa tão marcadamente nas representações poéticas de Dioniso¹²⁸. Outra, como “*assombras*”, em Bowra (1961, p. 283) e Campbell (1983, p. 24)¹²⁹, exprime já uma visão sombria do deus, que não é em si mesma incoerente e até

¹²² Para essa característica do deus do “êxtase embriagante” de andar sempre “rodeado do enxame e do frenesim dos seus adoradores e adoradoras”, ver Burkert (1993, p. 318), que a liga ao fato de que o êxtase dionisiaco é “fenômeno de massas que se propaga de modo contagioso”, e não experiência individual.

¹²³ Texto grego: edição Allen *et alii* (1980). Datação e autoria incertas. Traduções minhas.

¹²⁴ Forma verbal de indicativo imperfeito épico, ativo, 3ª pessoa do singular, de *phoítāō* (φοιτάω).

¹²⁵ Para as Ménades, ver ainda Burkert (1993, pp. 323-4); para elas e também as Ninfas do Nisa, que criaram Dioniso, ver Hedreen (1994, pp. 49-58).

¹²⁶ Trata-se do indicativo presente médio, 2ª pessoa do singular, de *epistréphō* (ἐπιστρέφω). Na tradução “*vagueias*”, sigo Edmonds (1958, p. 139, 1ª ed.: 1924), Fränkel (1975, p. 292, 1ª ed. orig.: 1951), Pereira (1963, p. 116, 1ª ed.: 1959), Kirkwood (1974, p. 166), Fowler (1992, p. 179), Rosenmeyer (2006, p. 42, 1ª ed.: 1992), Bing e Cohen (1993, p. 89), West (1994b, p. 103), Miller (1996, p. 100).

¹²⁷ A expressão ocorre desde a *Iliada* (XII, 282): Campbell (1998, p. 319, 1ª ed.: 1967).

¹²⁸ A opção “*habitas*” é também adotada em Privitera (1970, p. 117). Outra tradução que produz o mesmo efeito: “*estás*”, adotada em Lourenço (2006, p. 55). E distante do sentido da forma verbal é a opção de Mulroy (1995, p. 128), “*festejas*”.

¹²⁹ Ver também Campbell (1988, p. 55).

prevalece em certos textos, como n' *As bacantes*, mas que não se insinua no fragmento do poeta de Téos.

2. O suplicante e seus três pedidos a Dioniso (vv. 6-11)

Na segunda parte do “Hino a Dioniso”, a *persona* se define no contexto de prece como suplicante por uma forma verbal que expressa certa gestualidade:

| | | |
|--|----|---|
| γουνούμαι σε, σὺ δ' εὐμενῆς ἔλθ' ἡμίν, κεχαρισμένης δ' εὐχολῆς ἔπακούειν· Κλεοβούλωι δ' ἀγαθὸς γένεο σύμβουλος, τὸν ἐμόν γ' ἔρω- τ', ὦ Δεόνυσε, δέχεσθαι. | 10 | <i>os joelhos abraço-te, e tu, propício, vem a nós, e aceitável prece escuta: a Cleóbulo sê bom conselheiro, para ele minha pai- xão, ó Dioniso, aceitar...</i> |
|--|----|---|

No Fr. 348 P, é a Ártemis que suplica a 1ª pessoa do singular; abre-se o verso 1 com os mesmos dois termos que abrem o verso 6 do Fr. 357 P: *gounoũmaí se*, “*abraço-te os joelhos*”, como prefiro, ou “*suplico, imploro*”, opçōes que apagam o gesto fundamental da postura do suplicante a lançar-se aos joelhos do destinatário para agarrá-los¹³⁰. Tal imagem nos é familiar desde a *Iliada*, nas cenas dos encontros de Tétis com Zeus no canto I, e com Hefesto, no canto XVIII; ei-las:

I, 498-502 (Tétis encontra Zeus)

| | |
|--|--|
| εὔρεν δ' εὐρύσπτα Κρονίδην ἄτερ ἡμενον ἄλλων ἀκροτάτη κορυφῇ πολυδειράδος Οὐλύμπιοι· καὶ ῥα πάροιθ' αὐτοῖο καθέζετο, καὶ λάβε γούνων σκαίῃ, δεξιτερῇ δ' ἄρ' ὑπ' ἀνθερεῶνος ἔλοῦσα λισσομένη προσέειπε Δία Κρονίωνα ἄνακτα· (...) | <i>O Croníade, voz forte, encontra-o, separado dos outros, no mais alto píncaro do Olimpo. Senta-se ao lado dele; abraça-lhe os joelhos pela esquerda, e lhe afaga o queixo à mão direita. A Zeus supremo, filho de Cronos, suplica: (...)</i> |
|--|--|

XVIII, 457-9 (Tétis fala a Hefesto)

| | |
|---|---|
| Τούνεκα νῦν τὰ σὰ γούναθ' ἰκάνομαι, αἶ κ' ἐθέλησθα ἡ ἔμῳ ὠκυμόρῳ δόμεν ἀσπίδα καὶ τρυφάλειαν καὶ καλὰς κνημίδας ἐπισηφυρίοις ἀραρυίας, καὶ θώρηχ'· (...) | <i>“(…). Assim, venho aos teus joelhos. Ao filho, Moira-breve, quero ver-se lhe doas escudo e elmo tricórnio, cnêmides belas, às pernas ajustadas por fivelas de prata, e uma couraça (...).”</i> |
|---|---|

¹³⁰ A opção “*suplico*”, a despeito disso, é adotada em: Gentili (1958, Fr. 14, n. 1, e p. 142; 1990a, p. 93, 1ª ed. orig.: 1985), Pereira (1963, p. 116, 1ª ed.: 1959), Bowra (1961, p. 283), Privitera (1970, p. 117), Kirkwood (1974, p. 166), Campbell (1983, p. 24; 1988, p. 55), Fowler (1992, p. 180), Rosenmeyer (2006, p. 42, 1ª ed.: 1992; 2004, p. 165), West (1994b, p. 103), Miller (1996, p. 100), Lourenço (2006, p. 55) e ainda Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 373). Já Edmonds (1958, p. 139, 1ª ed.: 1924) opta por “*eu me ajoelho*”.

Depois, num fragmento iâmbico (108 W¹)¹³¹ de Arquíloco, composto de um único par de tetrâmetros trocaicos, há outro exemplo da expressão específica da gestualidade do suplicante dado no contexto de uma prece:

κλύθ' ἀναξ Ἥφαιστε, καί μοι σύμμαχος γουνουμένωι *Ouve, senhor Hefesto, e a mim que te suplico*
 ἴλαος γενέο, χαρίζεο δ' οἷά περ χαρίζεαι, *sê aliado propício e concede graças como as que*
[concedes

Literalmente, *gounouménōi*¹³² significa “abraçando-te os joelhos”. Em Anacreonte, a ênfase no endereçamento direto a Dioniso feito no verso 6 pelo suplicante se estabelece na aliteração e proximidade dos dois pronomes de 2ª pessoa do singular usados pelo poeta: *gounoũmaí se, sù d' – “os joelhos abraço-te, e tu”*. E, assim, o suplicante lhe profere três pedidos – todos, como é usual, em sentido imperativo.

O primeiro pedido (vv. 6-7): chamando o deus para perto

Com a forma verbal imperativa *élth'(e)*¹³³ (“vem”, v. 7), o deus é chamado ao mundo dos homens. Esse movimento define a prece como um *hino clético*¹³⁴, que podemos exemplificar com os Frs. 1 e 2 Voigt de Safo; no primeiro, o sentido dessa forma verbal está subentendido; no segundo, ocorre duas vezes (vv. 5, 25).

Nos versos 6-7, Dioniso é mais exatamente instado a vir – de modo benevolente (*eumenês*), uma vez que o suplicante precisa de seu auxílio (vv. 9-11) – “a nós” (*hēmīn*, v. 7), ou seja, para perto de um grupo no qual se inclui a *persona*. Não há dúvida de que o pronome grego é de 1ª pessoa do plural; mesmo assim, é constante sua tradução pela 1ª pessoa do singular¹³⁵, à semelhança da alternância sabidamente típica na métrica coral e, ademais, devido ao uso de um pronome, este sim, de 1ª pessoa do singular (*emón*, v. 10), ao final do próprio “Hino a Dioniso”.

Olhando rigorosamente para os dois pronomes gregos, há, de fato, na elaboração da demanda final e central da prece, a virada para a própria *persona*, que torna mais pessoal a canção. Isso não significa, porém, que, ao chegarmos ao segundo pronome, *emón*, tenhamos que retornar ao primeiro, *hēmīn*, e traduzi-lo não como “a nós”, mas

¹³¹ O fragmento está citado em Plutarco (*Moralia* 23a). Tradução: Corrêa (1998, p. 264).

¹³² Trata-se do participio presente médio, masculino, dativo singular, de *gounoũmai*.

¹³³ Trata-se do imperativo aoristo ativo, 2ª pessoa do singular, de *érkhomai* (ἐρχομαι).

¹³⁴ Ver notas 83, 84 e 85, e Smyth (1963, p. 286, 1ª ed: 1900), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 217).

¹³⁵ Ver Smyth (1963, p. 286, 1ª ed: 1900), Edmonds (1958, p. 139, 1ª ed.: 1924), Campbell (1988, p. 55), Fowler (1992, p. 179), Rosenmeyer (2006, p. 42, 1ª ed.: 1992; 2004, p. 165), Bing e Cohen (1993, p. 89), Miller (1996, p. 100), Lourenço (2006, p. 55).

como “*a mim*”. Simon R. Slings, em “The *I* in personal archaic lyric” (1990, p. 16, n. 40), observa com razão que tal mudança, ainda que possível, é de todo desnecessária. E acrescento: parece-me indesejada, pois *hēmîn*, além de satisfazer as necessidades métricas do verso¹³⁶, executa no hino o movimento semântico “*nós*”-“*eu*” (vv. 7 e 10) que nos versos 9-11 se desdobra em dois outros. Um: “*nós* que estamos reunidos em simpósio”-“*eu* que, estando aqui, quero satisfazer minha paixão por Cleóbulo que ainda não a aceitou”. Dois: *érōs*-vinho / *érōs*-simpósio – mistura presente no Fr. 357 P e em boa parte da poesia de Anacreonte. Fica, pois, explicada minha tradução¹³⁷.

O segundo pedido (vv. 7-8): aos ouvidos do deus

Em dado momento de seu estudo da retórica e forma hísticas, Race (1982b, p. 8) declara: “Se há uma preocupação dominante e comum a todos os hinos gregos, esta é seguramente a noção de *χάρις* [*kháris*]. Nenhuma outra palavra resume tão bem a relação que o hinista busca estabelecer com a divindade – de prazer recíproco e boa vontade”. Logo, prossegue ele (p. 9), “palavras relacionadas a *χάρις*” – termo de que antes me ocupei¹³⁸ – “são abundantes nos hinos gregos”. Uma delas consta do “Hino a Dioniso” de Anacreonte, em que, valendo-se de uma forma verbal infinitiva com sentido de imperativo¹³⁹, *epakouéin* (“*escuta*”, v. 8), o suplicante pede ao deus que tenha ouvidos atentos à sua “*aceitável / prece*” (*kekharisménēs / eukhōlēs*¹⁴⁰, vv. 7-8), na caracterização feita pela forma verbal destacada¹⁴¹. Esta se liga à noção de *kháris*¹⁴² e

¹³⁶ Sobre o metro, ver o item final de estudo do fragmento.

¹³⁷ Sigo Lavagnini (1953, p. 166, 1ª ed.: 1937), Fränkel (1975, p. 292, 1ª ed. orig.: 1951), Gentili (1958, p. 142), Pereira (1963, p. 116, 1ª ed.: 1959), Bowra (1961, p. 283), Giangrande (1968, p. 109), Privitera (1970, p. 117), Kirkwood (1974, p. 166). Ver ainda Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, pp. 217-8 e 373), com inclusão de traduções de Gentili. Em Campbell (1983, p. 24) e West (1994b, p. 103), o pronome não é traduzido em associação à forma verbal do v. 7.

¹³⁸ Ver capítulo 5 (p. 307).

¹³⁹ Assim explicam-no Lavagnini (1953, p. 167, 1ª ed.: 1937), Campbell (1998, p. 319, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 229).

¹⁴⁰ Para esse termo grego e seu sinônimo *eukhē* (εὐχή), ver Adkins (1969, pp. 27-31), Burkert (1993, p. 160) e Benveniste (1995b, p. 234-43).

¹⁴¹ Trata-se do participio perfeito passivo, feminino, genitivo singular, de *kharizdomai epistréphō* (χαρίζομαι), que acompanha em gênero e número o substantivo *eukhōlé*, e, junto a este, atende a regência de *epakouéin*.

¹⁴² Para a noção de *kháris* na poesia eminentemente simposiástica de Anacreonte: Vox (1990, pp. 27-49). Para a mesma noção no contexto da prece: Gould (2002, pp. 15-6).

reforça o sentido do segundo pedido, típico nas preces¹⁴³: “escuta-me tu, a quem suplico, pois é razoável minha solicitação”.

Lembrando, ainda, ser fundamental no conceito de *kháris* a noção de reciprocidade, poderíamos ver isto ainda implícito em *kekharisménēs*: a *persona* envia ao deus uma oferenda – o hino e, nele, a prece¹⁴⁴; em troca, espera que o deus reconheça a homenagem e lhe seja “*propício*” quando vier (vv. 6-7), diz o advérbio *eumenēs* que fecha o verso 6, em posição paralela a *kekharisménēs*, que encerra o verso 7, num jogo sonoro que enfatiza exatamente a relação entre a benevolência do deus e a reciprocidade que este deve observar e da qual é merecedor o suplicante.

Por fim, há que se notar que uma forma verbal centrada na noção de *kháris* e empregada em contexto homoerótico como no Fr. 357 P de Anacreonte é eloqüente, pois, embora não esteja tal forma dirigida ao objeto amado – o *erómenos* (ἐρώμενος) Cleóbulo –, ela alude ao anseio pela aquiescência do menino ou rapaz às investidas e desejos de seu amante, anota Breitenberger (2007, p. 105).

O terceiro pedido (vv. 9-11) – a demanda central: a sedução de Cleóbulo

| | | |
|--|-----------|---|
| <p>Κλεοβούλωι δ' ἀγαθὸς γένεο σύμβουλος, τὸν ἐμὸν γ' ἔρω- τ', ᾧ Δεόυνσε, δέχεσθαι.</p> | <p>IO</p> | <p><i>a Cleóbulo sê bom conselheiro, para ele minha pai- xão, ó Dioniso, aceitar...</i></p> |
|--|-----------|---|

Se no primeiro pedido o suplicante apela ao deus para que venha para junto de um “*nós*” que deve se constituir, como já se viu, num grupo de simposiastas ao qual se integra a *persona* – algo que confere ao hino uma medida de impessoalidade –, o último pedido produz na canção a virada para uma dimensão mais pessoal¹⁴⁵ que se concretiza na referência pronominal à 1ª pessoa do singular e às suas emoções, com a qual se fecha o hino, e na menção a Cleóbulo.

A poesia de Anacreonte, lembra Gentili (1958, p. xiii), tem como uma de suas molas de força a temática da paixão por moças e meninos/efebos¹⁴⁶. Nesse segundo

¹⁴³ Ver Smyth (1963, p. 286, 1ª ed.: 1900), West (1997, pp. 269-71). Ver também o já citado Fr. 108 W¹ de Arquíloco, além da prece de Crises a Apolo na *Iliada* (I, 37-42), entre outros tantos exemplos disso, registrados na poesia grega antiga.

¹⁴⁴ Ver Van Straten (1981, pp. 65 e 82-3) e Benveniste (1995b, p. 223) para a prece; para o hino, Depew (2000, pp. 63-4), para quem é “essa função como oferenda”, tanto no âmbito religioso quanto no poético, que “unifica o gênero” na Grécia.

¹⁴⁵ Notam esse movimento Lavagnini (1953, p. 166, 1ª ed.: 1937) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 217).

¹⁴⁶ Ver também Dover (1994, p. 268, 1ª ed.: 1978), Buffière (1980, pp. 251-4), Bremmer (1990, p. 144), Gentili (1995, p. 85), Percy (1996, pp. 158-9).

diapasão, frisa o helenista (pp. xiii-iv), são notáveis “a suavidade dos tons, a delicadeza dos ritmos e sobretudo a *kháris* [‘graça’] (...) do sentimento e das formas expressivas, trabalhadas numa refinada e sábia compostura estilística (...)”. O Fr. 357 P, justamente, traz um desses meninos¹⁴⁷, Cleóbulo, presente noutras canções do poeta (Frs. 359, 360¹⁴⁸ e 402 P) que destacam sua beleza e o desejo que desperta no amator. Quem é esse menino? Slings (1990, p. 16, grifos meus) assim responde:

“**É uma inferência justa** [dizer que] **a audiência** [de Anacreonte] **conhece Cleóbulo**, mas o que nós sabemos a seu respeito? Ele **pode** ter sido o menino favorito de todos; (...). **Pode** ter sido de amplo conhecimento que havia uma relação emocional entre Cleóbulo e o próprio Anacreonte; neste caso (...) seria bobagem negar que a audiência terá tomado o ‘eu’ por ‘eu, Anacreonte’ (embora, uma vez que os poetas podem ser mentirosos, seus sentimentos possam ter sido exagerados). Ou Cleóbulo **pode** ter sido o amado de uma bem conhecida pessoa (...)”

De mais segura, a resposta só tem a frase inicial; nada sabemos da identidade de Cleóbulo, sobre a qual só há conjecturas – veja-se acima a repetição de “pode”. Detenho-me, pois, no que é minimamente certo, traçando outra justa inferência a partir de tudo o que se disse até este ponto sobre a mélica de Anacreonte e sobre o Fr. 357 P, em particular: se Cleóbulo é um menino por quem está tomada da paixão a *persona* e se a canção está inserida num contexto simposiástico que abrange um grupo nela referido (“*a nós*”, v. 7), então tal grupo compõe-se de homens, decerto aristocratas; a *persona* do “Hino a Dioniso”, que entre eles se inclui, é verossimilmente um adulto do sexo masculino, e a canção, centrada na esfera do amor efébio/pederástico.

De volta ao terceiro pedido, há ainda este fato a ressaltar: ele consiste na demanda central da canção. Não são casuais, portanto, sua maior elaboração no espaço do hino – diferentemente dos outros pedidos, este ocupa três versos e se esclarece com duas formas verbais –, a nomeação de Dioniso (v. 11) e a colocação de *dékhesthai* (“*aceitar*”), termo fundamental na prece, como última palavra da canção que, saliente-se, pode estar preservada integralmente. Tal possibilidade se apóia na aparente inteireza de sua estrutura hínica e, segundo Perotti (1986, p. 16)¹⁴⁹, nos “termos simétricos” com

¹⁴⁷ Assim o vêem os comentadores do hino, entre os quais, Lavagnini (1953, p. 166, 1ª ed.: 1937), Gentili (1958, p. xiii), Bowra (1961, p. 283), Podlecki (1984a, p. 175), Perotti (1986, p. 14), Cyrino (1996, p. 373), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 217), Breitenberger (2007, p. 185), além dos estudiosos referidos no corpo do texto.

¹⁴⁸ A identificação do menino desse fragmento a Cleóbulo depende de um testemunho de Máximo de Tiro (Fr. 402 P), segundo o qual a beleza dos olhos deste é tema constante da mélica de Anacreonte.

¹⁴⁹ Antes de Perotti, Bergk (1914, Fr. 2, 1ª ed.: 1882), Gentili (1958, Fr. 14, aparato crítico) e Kirkwood (1974, p. 166) já viam o Fr. 357 P como uma canção completa. Igualmente: Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 217). Edmonds (1958, p. 139, n. 2, 1ª ed.: 1924), sem se posicionar, ressalta a aparente integridade do hino. Campbell (1998, p. 319, 1ª ed.: 1967), por sua vez, dela suspeita.

que ela se abre e se fecha: a *ōnaks* – amálgama do vocativo “ó” (ō̃) com o substantivo *ánaks* (“senhor”) no verso 1 corresponde *ō̃ Deónuse* (“ó Dioniso”) no verso 11.

Ressalto que digo essencial o infinitivo *dékhestai*, porque o objetivo do hino é solicitar ajuda divina – daí a prece –, mas os dois pedidos anteriores ao terceiro não definem a demanda específica do suplicante, fazendo apenas o apelo à atenção do deus, à sua boa vontade e à sua aproximação. Preparado o terreno, o suplicante enfim apresenta sua demanda central: o auxílio de Dioniso na sedução de Cleóbulo que ainda não aceita a paixão do amador – o *erastés* (ἔραστής) –, quadro que este deseja alterar.

Movimento distinto desse do Fr. 357 P de Anacreonte dá-se no “Hino a Afrodite”, de Safo, no qual os pedidos que não giram em torno da demanda pela atenção da deusa são múltiplos e de pronto expressos; reproduzo o Fr. 1 Voigt, grifando-os¹⁵⁰:

| | | |
|---|---|---|
| Ποικιλόθροιν' ἄθανάτ' Αφρόδιτα, παῖ Διός δολιόπλοκε, λίσσομαί σε, μή μ' ἄσσαισι ἰμηδ' ὀνίαισι δάμνα , πότνια, θυίμον, ἀλλὰ τυιδ' ἔλιθ', αἶ ποτα κᾶτέρωτα τᾶς ἕμας αὖδας αἰοῖσα πῆλοι ἔκλυες, πάτροις δὲ δόμον λίποισα χρύσιον ἤλιθιες ἄρμ' ὑπασδειύξαισα κάλοι δέ σ' ἄγον ὥκεες στρουῖθοι περὶ γᾶς μελαίνας πύκνα δίνινεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἶθε- ροῖς διὰ μέσσω· αἶψα δ' ἐξίκοιντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα, μειδιαισίαισ' ἄθανάτῳ προσώπῳ ἦμε' ὅττι δῆυτε πέπονθα κῶττι δηῦτε κιάλημιμι κῶττι ἰμοι μάλιστα θέλω γένεσθαι μαινόλαι ἰθύμῳ· τίνα δῆυτε πείθω ·ι·ζάγην ἰέσσαν φιλότατα; τίς σ', ὦ Ψάπφ', ἰἀδίκησι; καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει, αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει, αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει κωὺκ ἐθέλοισα. ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λύσον ἐκ μερίμαναν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι θυμός ἱμέρρει, τέλεσον , σὺ δ' αὐτὰ σύμμαχος ἔσσο . | ⊗ 4 8 12 16 20 24 28 ⊗ | <p><i>De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite, filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te: não me domes com angústias e náuseas, veneranda, o coração, mas para cá vem, se já outrora – a minha voz ouvindo de longe – me atendeste, e de teu pai deixando a casa áurea a carruagem atrelando vieste. E belos te conduziram velozes pardais em torno da terra negra – rápidas asas turbilhonando, céu abaixo e pelo meio do éter. De pronto chegaram. E tu, ó venturosa, sorrindo em tua imortal face, indagaste por que de novo sofro e por que de novo te invoco, e o que mais quero que me aconteça em meu desvairado coração. “Quem de novo devo persuadir (?) ao teu amor? Quem, ó Safo, te maltrata? Pois se ela foge, logo perseguirá; e se presentes não aceita, em troca os dará; e se não ama, logo amará, mesmo que não queira”. Vem até mim também agora, e liberta-me dos duros pesares, e tudo o que cumprir meu coração deseja, cumpre; e, tu mesma, sê minha aliada de lutas.</i></p> |
|---|---|---|

¹⁵⁰ Tradução e estudo em Ragusa (2005, pp. 261-328 e 424-6).

Além do chamamento da divindade para perto de si (vv. 5 e 25), a suplicante desse *hino clético* faz-lhe quatro pedidos, dos quais dois (vv. 3 e 25) são equivalentes: um (v. 26) é encaminhado pela rememoração em discursos indireto e direto do diálogo com Afrodite em encontro passado, e um (v. 28) é novo pela linguagem que o formula (vv. 27-8): *sù d' aúta / súmmakhos éssô* – “e, tu mesma,/ sê *minha aliada de lutas*”.

De certo modo, esse pedido final, o mais forte, pode ser entendido, tal qual no “Hino a Dioniso” de Anacreonte, como central, uma vez que resume os três pedidos que o antecedem; afinal, uma aliada não doma sua parceira, mas a mantém livre, e trabalha para que seus anseios se concretizem. Assim, o epíteto *súmmakhos*¹⁵¹, que combina em sua morfologia guerra e união, equivaleria ao anacreônico *súmboulos* – ambos proferidos no momento de clímax de suas respectivas canções¹⁵², aquele para Afrodite, este para Dioniso, deuses solicitados a atuar na arena erótica em prol de quem a cada um deles apela. Esse dado aproxima os dois *hinos cléticos*: Safo e Anacreonte empregam a “forma tradicional” desse tipo de hino “para um tema pessoal e não-religioso”, ressalta Gordon M. Kirkwood, em *Early Greek monody* (1974, p. 166)¹⁵³.

Diferentemente do que se passa no Fr. 1 Voigt de Safo, todavia, no Fr. 357 P de Anacreonte Dioniso é chamado a agir não em sua esfera própria, mas na de Afrodite; isso se revela nos versos 9-11, que trazem a demanda central do hino: o deus deverá propiciar ao suplicante a conquista sexual de Cleóbulo. Eis aqui, ao final da prece, um lance inesperado no jogo do poeta – inesperado devido à especificidade das prerrogativas de Dioniso, mas nada inesperado, anota Kirkwood, “num poeta que repetidamente torna estreita a conexão entre o tema convival” – tão característico do universo de Dioniso – “e o tema do amor” – próprio às esferas de Afrodite e Éros.

Goldhill (1984, p. 85) e Rosenmeyer, em *The poetics of imitation* (2006, p. 43, 1ª ed.: 1992), assinalam a surpresa provocada pela escolha de Dioniso como deidade auxiliar para uma empreitada amorosa. Goldhill afirma: o atraso em nomear o deus no hino enfatiza “o que pode ser tomado como uma bizarrice implícita de endereçamento a Dioniso de um pedido por sucesso no amor”. E Rosenmeyer declara: “O que começa como um *hino clético* convencional” – em certa medida, pois já não há a esperada revelação imediata da identidade do deus na invocação – “subitamente se converte em algo muito menos previsível: o deus, disfarçado pelo retardamento [da enunciação] de

¹⁵¹ Ver estudo em Ragusa (2005, pp. 319-27).

¹⁵² Parry (1978, pp. 27-8) observa ser comum nos hinos e em boa parte da poesia grega antiga, o impulso que motiva o poema a ser levado “a uma declaração ou imagem” que consiste no clímax.

¹⁵³ Similarmente, Most (1982, p. 94), Podlecki (1984a, p. 175), além dos comentadores já aqui citados.

seu nome até o final do texto, acaba por não ser o destinatário habitual para uma prece que requisita o sucesso amoroso”.

Retomo o terceto final do fragmento de Anacreonte. No jogo entre os termos paralelamente dispostos nos inícios dos versos 9 e 10, as marcadas aliteração e assonância em *Kleoboulōi* e *súmboulos* (“*Cleóbulo*” e “*conselheiro*”) ligam o menino ao deus¹⁵⁴; nos versos 9-11, ambos se ligam, por sua vez, aos desejos eróticos da *persona*. Observando esse passo, junto à nomeação de Éros e Afrodite e ao emprego da ambígua forma verbal *sumpaízdousin* (v. 4) que reúne em folguedos esses dois deuses e ainda as Ninfas e Dioniso, a prece como um todo se revela bem pouco religiosa e maliciosamente – quase licenciosamente – travessa, ressalta Goldhill, em “The dance of the veils” (1987, p. 12). Mais: revela-se ainda que no banquete dos versos Cleóbulo nem de longe se encontra seguro, pois sua sedução consiste na finalidade última da atuação junto a ele que deverá efetuar Dioniso, a pedido do suplicante. Seguida tal leitura, a oração dos versos 10-1, relacionada ao imperativo do verso 9, indica finalidade¹⁵⁵.

Nesse quadro, a gravidade da expressão *agathòs géneo / súmboulos* (“*sê bom / conselheiro*”, vv. 9-10), minada já pela ironia do eco entre *Kleoboulōi* (v. 9) e *súmboulos* (v. 10), é enfim solapada, anota Goldhill (1984, p. 86), “pela tensão irônica entre o vocabulário do conselho moral e a forma que se pode esperar que tome tal conselho” – o embebedamento do jovem amado ainda não persuadido. O bom conselho de Dioniso configura-se, portanto, como muito perigoso para o menino, futura vítima de um hábil e

¹⁵⁴ Ver Schneidewin (1838, Fr. 2, n. 9), Smyth (1963, pp. 286-7, 1ª ed.: 1900), Campbell (1998, p. 319, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 229), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 218).

¹⁵⁵ Ver as traduções de Fränkel (1975, p. 292, 1ª ed. orig.: 1951), Privitera (1970, p. 117), Campbell (1983, p. 24), Fowler (1992, p. 179), Rosenmeyer (2006, p. 42, 1ª ed.: 1992; 2004, p. 165), Bing e Cohen (1993, p. 89), West (1994b, p. 103), Mulroy (1995, p. 128), Miller (1996, p. 100), Lourenço (2006, p. 55). Gerber (1970, p. 229), que prefere tomar o infinitivo como “expressando um desejo”, ressalta que, para tanto, é necessário no v. 10 aceitar a partícula *dé*, e não, como em Page (1962) – edição aqui adotada –, a emenda *gē*, proposta em 1881 por J. B. Kan, com a qual “o infinitivo expressará resultado”, sentido em geral favorecido. Aceitam *dé*: Schneidewin (1838, Fr. 2), Bergk (1914, Fr. 2, 1ª ed.: 1882), Smyth (1963, Fr. II, 1ª ed.: 1900), Diehl (1936, Fr. 2, 1ª ed.: 1925), Gentili (1958, Fr. 14), Bowra (1961, p. 283), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 373). Aceitam *gē*, além da edição Page e das traduções indicadas no início desta nota: Edmonds (1958, p. 139, n. 2, 1ª ed.: 1924), Campbell (1998, pp. 69 e 319, 1ª ed.: 1967; 1988, pp. 56-7), Kirkwood (1974, pp. 165-6), Goldhill (1984, p. 85; 1987, p. 12), Perotti (1986, pp. 14 e 16), Race (1992, p. 30), MacLachlan (1997, p. 206, n. 24) – esta anotando que o sentido de tal partícula pode ser “*de qualquer forma*”, o que reforçaria a auto-zombaria da *persona* que vê no Fr. 357 P. Para a proposta de uma outra solução – a eliminação da vírgula após *súmboulos* (v. 10) – que mantenha o sentido de infinitivo de resultado ou finalidade, ver Renehan (1983, p. 23), que a sugere brevemente, sem argumentação, algo que Goldhill (1984, p. 85) critica. Ressalto que não se sustenta uma tradução como a de Pereira (1963, p. 116, 1ª ed.: 1959): “*sê de Cleobulo bom conselheiro, e recebe, ó Diônisos, o meu amor*”. Lavagnini (1953, p. 167, 1ª ed.: 1937), que recordava essa possibilidade, declara que “não se pode excluir a interpretação mais óbvia: que ele (Cleóbulo) acolha o meu amor. Em outras palavras, Dioniso deve aconselhar Cleóbulo a aceitar o amor que o poeta lhe oferece”. Gentili (1958, p. 142) também vai contra a identificação, raramente feita, do sujeito da forma verbal do v. 11 a Dioniso.

temerário amador a encorajar a ação de um deus como este, do vinho e do “êxtase embriagante”¹⁵⁶, da transgressão, que brinca junto a Éros, “domador” (v. 1) – caracterização de tonalidade sombria – e a Afrodite “purpúrea” (v. 3), deusa da paixão, do sexo, da sedução erótica, do desejo – de seus ímpetos e rubores.

Pensemos no embebedamento de Cleóbulo. Se isso é o que deseja a *persona*, faz-se necessário refletir, frisa Rosenmeyer (2006, p. 44, 1ª ed.: 1992), sobre “o delicado equilíbrio entre a indulgência e o autocontrole”, em que se realiza o simpósio, conforme vimos ao discutir essa ocasião essencial de *performance* não apenas da mélica, mas de toda a poesia grega¹⁵⁷. Como então lembrei, o próprio Anacreonte canta a moderação (Fr. 356 P) como chave da ética simposiástica¹⁵⁸ que, inclusive, diferencia gregos de bárbaros – moderação esta que deve ser perseguida pelos convivas sobre os quais paira, sempre, o excitante “perigo de ir longe demais”, anota Rosenmeyer. E a helenista conclui: “O objetivo [no simpósio] é beber sem se embebedar, e flagrar a fraqueza dos outros sem lhes entregar a sua própria. Chamar Dioniso à esfera de Éros acende um sentido similar ao de ‘brincar com fogo’”; e há sempre “margem para os excessos de Dioniso (...) – no final das contas, a perda do eu no contexto erótico. (...) toda a delicadeza da linguagem não pode ocultar a ameaça do perigo potencial nesta empreitada amorosa” em que o suplicante envolve o deus para alcançar sua vítima, Cleóbulo, e satisfazer sua paixão.

A questão que se coloca neste ponto é, pois, a compreensão entre a ética da moderação no simpósio e o pedido de auxílio a Dioniso para a sedução amorosa em contexto simposiástico, na qual o deus deve agir qual divino “conselheiro” (v. 10). Talvez o suplicante esteja temporariamente suspendendo tal ética em nome de um objetivo mais premente e a ele e a seus desejos mais diretamente concernentes: que o menino seja encharcado pelo vinho para que receba a paixão de seu amador que sem dúvida o assaltará. Talvez o adjetivo *agathós* (“bom”, v. 9) que precede *súmboulous* (“conselheiro”, v. 10) indique ao deus que deve agir moderadamente – algo complicado no universo do excesso que lhe é tão característico, mas possível no andamento do simpósio inerentemente ligado a Dioniso: Cleóbulo não deve ser embebedado por

¹⁵⁶ Burkert (1993, p. 318), que, sobre a embriaguez, ainda sublinha: “A embriaguez provocada pelo vinho, como alteração no estado de consciência, é interpretada como intervenção de algo divino. No entanto, a experiência dionisiaca excede largamente o aspecto alcoólico e pode ser totalmente independente dele. O ‘devaneio’ torna-se um fim em si mesmo”.

¹⁵⁷ Ver capítulo 1 (pp. 27-31).

¹⁵⁸ Ver Gentili (1995, p. 85) e Vox (1990, pp. 13-23).

completo, mas levado àquele inebriante relaxamento capaz de criar condições mais propícias à corte do amador diante de um amado mais receptivo.

Creio mais provável essa leitura, tendo em mente a “visão ético-estética da delicadeza e da graça” sobre o binômio *érōs*-simpósio, nas palavras de Gentili, em “Eros nel simposio” (1995, p. 86) – visão esta que emoldura a poesia de Anacreonte. Assim, nos versos 9-11, como afirmam Peter Bing e Rip Cohen, em *Games of Venus* (1993, p. 89, n. 2), “a suposição subjacente pode ser de que se Cleóbulo **ficar suficientemente embriagado** (isto é, ele aceita o conselho de Dioniso), ele se renderá ao enunciador [da prece]”¹⁵⁹ (grifos meus). Similarmente, Rosenmeyer (2004, p. 166) declara: a intervenção de Dioniso a pedido do suplicante “significa embebedar seu amado o suficiente para que ele não resista a seus avanços sexuais”.

Chegando ao final do hino, especificamente ao terceiro pedido da prece, somos levados a retornar ao seu início não apenas para avaliar, como foi aqui feito, propriamente o auxílio que o suplicante solicita a Dioniso, mas para constatar quão bem selecionada é a trinca de deidades a tal deus associada nos versos 1-4 – cada um de seus elos nomeados e caracterizados para serem, enfim, somados a Dioniso na ação definida na enganosamente inocente forma verbal *sumpaízdousin* (“brincam”, v. 4).

Tome-se Éros, temível “domador” (v. 1): sua presença é eloqüente num hino centrado na súplica pelo sucesso amoroso da *persona*, na arena que é própria a esse deus. E as Ninfas “de escuros olhos” (v. 2), sombrios: elas completam a imagem de Dioniso, pois são suas nutrizes e primeiras seguidoras – “ninfas bacantes”, na expressão da *Antígone* (v. 1129) de Sófocles, com as quais um encontro pode ser muito perigoso, lembra Goldhill (1984, p. 86). E, por fim, Afrodite “purpúrea” (v. 3) – a paixão misturada ao vinho-Dioniso –, cuja inserção no conjunto é inteiramente relevante, consideradas suas prerrogativas e esfera de ação central. Como diz Rosenmeyer (2004, p. 165), a “combinação Éros-Afrodite-Dioniso alude ao potencial de *éros* entre os mortais, inspirado pelos elementos físicos do vinho e da sexualidade que esses deuses representam”.

Amarrada a trinca de deidades, amarrada a prece: o “senhor” nela central, invocado no primeiro verso, é Dioniso, nomeado na invocação do último; Éros (v. 1) é a própria paixão (*érōt’(a)*, v. 10) do suplicante, que, ao final, por intervenção de Dioniso

¹⁵⁹ Goldhill (1984, p. 86) observa que a particular *g’(ē)* no verso 10 não apenas enfatiza o pronome em 1ª pessoa do singular que a antecede, mas confere ao pedido um “sentido limitativo”: Dioniso, “relaxe a contenção de Cleóbulo – mas não demais”.

junto a Cleóbulo, deve domar o menino; a ação conjunta de brincar dos deuses (v. 4) deve ser suspensa em favor da ação individual de Dioniso de aconselhar junto ao menino (vv. 9-11); o espaço onde esse deus perambula com suas divinas companhias (vv. 4-5) deve ser trocado pelo espaço em que estão o suplicante e, muito provavelmente, os demais simposiastas (vv. 6-7); o “*nós*” a quem o deus deve vir se reverte no “*eu*” em prol de quem Dioniso deve atuar; e a ação passiva e propícia de ouvir a prece (vv. 7-8) deve ser substituída pela ação ativa e propícia de interceder junto a Cleóbulo movendo-o de encontro aos desejos do suplicante (vv. 9-11).

3. *Prece, performance e representação de Afrodite*

A prece e sua performance

Concluída a análise de seus onze versos, claro está que a prece a Dioniso no Fr. 357 P de Anacreonte “nada tem a ver com o culto público, sendo puramente pessoal como a prece de Safo a Afrodite” no Fr. 1 Voigt, afirma Campbell (1998, p. 319, 1ª ed.: 1967). Não temos condições, dadas as nossas evidências, de avaliar como teriam se estabelecido os contatos entre os poetas gregos arcaicos, em que medida eles conheciam os trabalhos uns dos outros; mas há em Anacreonte, como também em Íbico, ecos da mélica sáfica e, mais amplamente falando, da tradição mélica lésbio-eólica, algo que também se concretiza na estrutura métrica do “Hino a Dioniso”, pautada no metro nuclear dessa tradição: o coriâmbico (—UU—)¹⁶⁰:

| | | |
|------------------------|------------|-------------------------------------|
| vv. 1, 2, 4, 6-7, 9-10 | UU —UU— U— | glicônios |
| vv. 3, 8, 11 | UU —UU— — | ferecrácios |
| v. 5 | — — —U—UU— | dímetro coriâmbico poli-esquemático |

O contexto em que são nomeados Afrodite, Éros e as Ninfas é, pois, da prece poética – mais especificamente, de um elaborado *hino clético* dirigido a um deus, Dioniso, privilegiado em Anacreonte, a ponto de a *persona* suplicante de seu Fr. 357 P escolher para seu pedido central – a sedução de Cleóbulo – não a deusa do sexo, da paixão erótica, ou o deus dessa mesma esfera, mas a “divindade agreste, o deus do vinho e da embriaguez, do instinto vital e da alegria”¹⁶¹. Configura-se, pois, como

¹⁶⁰ Ver Campbell (1998, p. 319, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 228).

¹⁶¹ Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 217).

inusitada essa escolha para a empreitada sexual em chave homoerótica – inusitada em si mesma e na comparação com a remanescente poesia grega arcaica.

A presença central de Dioniso e o caráter mais pessoal da canção de Anacreonte, bem como sua temática e estrutura métrica, indicam que sua *performance* deve ter se dado em canto solo no simpósio. Essa ocasião, recorde aqui¹⁶², é a reunião de um grupo masculino e aristocrático na casa de um de seus membros que, juntos, “afirmam sua identidade por meio de uma cerimonializada ação de beber” executada em separado do comer e equilibrada pela mistura do vinho à água antes de servi-lo a cada um dos simposiastas em geral adornados com guirlandas, resume Walter Burkert, em “*Oriental symposia*” (1994, p. 7). Ele lembra ainda que, como antes vimos, o simpósio é o espaço

“da música, da poesia, e de outras formas de entretenimento; liga-se estreitamente à sexualidade, especialmente à homossexualidade; e garante o controle social da *polis* pelos aristocratas. É uma forma social dominante na civilização grega de Homero em diante, e mesmo muito depois do período helenístico”.

Esse é o lugar do Fr. 357 P de Anacreonte e de sua poesia em geral¹⁶³; e esse lugar está plasmado no “Hino a Dioniso” – um *hino clético* que não é cultual, mas religioso-simposiástico e mais provavelmente monódico. Veja-se Gerber (1970, p. 228):

“Embora seja similar ao fr. 3 [= Fr. 348 P, ‘Hino a Ártemis’], este [o Fr. 357] **não é um hino no sentido convencional**, mas antes o tipo de poema que poderia ser cantado num simpósio. Anacreonte pede em prece a Dioniso que o ajude a ganhar o afeto de Cleóbulo; **o tom alegre do poema, porém, indica que ele não está sendo inteiramente sério** [em seu pedido]”. (grifos meus)

Assim, o hino contrasta agudamente, conclui Gerber, com a famosa prece de Safo a Afrodite e sua gama de intensos sentimentos expressos nesse e em muitos de seus fragmentos. Diz Gentili (1995, p. 86): “O amor anacreônico não conhece a passionalidade, a dramaticidade, a tensão entre o desespero e o êxtase, entre a doçura e a acrimônia”; antes, ele é um “amor urbano, que transforma a polaridade do contraste numa dimensão emotiva menos profunda, mais sábia e empalidecida no livre jogo de situações, um amor fantasioso, imprevisível (...)”. Bruno Lavagnini, em *Aglaia* (1953, p. 166, 1ª ed.: 1937), já observava: “O tema é o mesmo do primeiro fragmento de Safo [Fr. 1 Voigt], mas confrontam-se a graça ligeira e um pouco fria destes versos [do Fr. 357 P] com a paixão que agita a ode a Afrodite da poeta”. E volto a Gentili (1958, pp. xix-xx):

¹⁶² Ver os capítulos 2, 4, 5 e 6, ao longo dos quais discorri sobre o simpósio em vários momentos.

¹⁶³ Todos os comentadores citados neste estudo do Fr. 357 P têm essa compreensão da *performance*. Para a *performance* das canções do poeta, ver ainda a discussão mais geral no capítulo 2 desta tese.

“Um elemento que distancia este mundo [anacreônico] daquele sáfico é a simbologia amorosa que, na sua inexaurível variedade de figurações e de tons, tende não tanto a exprimir a intensidade ou a profundidade do sentimento amoroso, quanto a criar a atmosfera momentânea de uma situação; daí o movimento, o brilho, a delicadeza, o humor caprichoso, a alegria que anima as várias figurações de Éros, e a arguta ironia das metáforas que pontuam uma postura amorosa particular”.

Essa comparação é válida¹⁶⁴; porém, requer cautela no trato, pois pode ser injusta ao insinuar, ainda que de modo subliminar, que a diferença dela ressaltada diminui o poeta de Téos diante da poeta de Lesbos, e que esta, sim, e não aquele, merece ser levada a sério. Tal diferença, porém, não decorre do caráter de *bon vivant* tão facilmente colado à imagem de Anacreonte¹⁶⁵, cujos versos cantam, sobretudo misturando-os, o vinho e a paixão, numa linguagem em geral leve e bem humorada. Decorre, antes, da escolha claramente feita pelo poeta de uma temática e de um tratamento desta, algo bem compreendido neste comentário de Gentili (pp. xxi-ii)¹⁶⁶:

“Quem quiser entender em sua plenitude expressiva esta nova arte [anacreônica] da morrente era arcaica e colocá-la em sua justa perspectiva histórica deverá considerar um elemento novo, o **elemento dionisíaco**, que traça no conteúdo e na forma um novo impulso de vida. Dioniso é a divindade nova que, ao lado de Éros e Afrodite, vive no mundo religioso do poeta. Não são poucos os fragmentos em que o deus é mencionado ou com referência a uma festa em sua honra [Fr. 410 P = 60 Gent.], ou a um momento particular do simpósio [Fr. 410 P = 16 Gent.] e do *comos* [κῶμος, *kômos*, ‘algazarra festiva’; Fr. 442 P = 123 Gent.], ou ainda é **invocado na forma tradicional do hino clético** [Fr. 357 P = 14 Gent.], um gênero de poesia que Anacreonte cultivou na esteira da tradição lésbica, mas não sempre com sério espírito religioso, como permite intuir o hino a Ártemis [Fr. 348 P = 1 Gent.], sugerido antes de interesses mais estritamente políticos. Na prece a Dioniso [Fr. 357 P], em que apenas por alguns aspectos estilísticos está ainda sob o influxo do antigo hino, se revive o espírito do grupo religioso Dioniso-Éros-Afrodite, **transferido de seu mundo divino à real atmosfera do simpósio**. (...)

À embriaguez do divino συμπαίξεν [*sumpaízdein*, ‘brincar’] amoroso deve, então, afinar-se a cerimônia simposiástica: esse é o fim da prece que o poeta constrói para Dioniso em nome de todos os presentes. Somente nos últimos versos o tom se torna mais íntimo e pessoal, com a invocação ao deus para que interceda junto a Cleóbulo, o menino amado”. (grifos meus)

A marcada presença de Dioniso em Anacreonte, como o “elemento dionisíaco” de que fala Gentili, logo saltam aos olhos ou ouvidos do leitor/ouvinte do poeta. O vinho ocupa relevante espaço nos universos poéticos de Arquíloco e, mais notadamente, Alceu, mas só em Anacreonte predomina seu criador, Dioniso, ao menos de acordo com

¹⁶⁴ Encontramos tal comparação em todos os comentadores citados nestas páginas sobre o Fr. 357 P. Ver ainda: Cavallini (1986, p. 109).

¹⁶⁵ Capítulo 2 (pp. 72-4).

¹⁶⁶ Reprisado com pequenas alterações em Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 217).

o *corpus* de textos elegíacos, iâmbicos e mélicos preservados. Diz G. Aurelio Privitera, em *Dioniso in Homero e nella poesia greca arcaica* (1970, pp. 110-1):

“Em nenhum poeta arcaico o nome de Dioniso é tão recorrente quanto em Anacreonte: nenhum outro o compreendeu da mesma maneira – não somente como senhor do simpósio, mas também como senhor da persuasão amorosa. (...)

(...) Dioniso foi para ele um grande deus, mas foi sobretudo um grande símbolo. E os seus elos foram distintos dos de Safo e Afrodite: à tremenda confiança de Safo, à sua visão sacralizada do amor, correspondem em Anacreonte uma postura mais refletida e composta, uma atitude de selecionar laicamente, na esfera dionisíaca, os valores mais consoantes ao seu ideal de graça e refinamento”¹⁶⁷. (grifos meus).

A compreensão anacreônica de Dioniso e sua associação a Éros e a Afrodite são originais na poesia grega arcaica conhecida, ressalta Privitera (p. 115).

Consideradas estas páginas, soa especialmente adequada para o fecho deste estudo do Fr. 357 P de Anacreonte a advertência feita por Rosenmeyer (2006, p. 42, 1ª ed.: 1992): “(...) a ‘jocosidade’ [do poeta] não deveria jamais ser exageradamente enfatizada a ponto de a própria poesia perder seu impacto e força”; isso porque tal jocosidade não é “um tipo de distanciamento frívolo”, mas “parte da poesia, da linguagem: é tudo um jogo, mas um jogo potencialmente perigoso (...)”, como bem ilustra o “Hino a Dioniso”, exemplo da

“combinação da ambigüidade jocosa na linguagem e seu flerte com o perigo. Não é abertamente violento, pois a subversão é mascarada pela ironia e pelo chiste que lhes são característicos. Desfrutando da graça da linguagem, o leitor quase poderia deixar escapar todas as implicações de sua não-convencionalidade”.

Negar a ambigüidade divertida do “Hino a Dioniso” – embora esta seja pontuada aqui e ali por luzes mais escuras, como enfatizei anteriormente –, alegando solenidade, como fazem Marzullo (1950, p. 134) e Perotti (1986, p. 16), é demasiado problemático, mostra-o o estudo de sua linguagem. Pressionar demais o argumento da jocosidade tampouco faz jus à composição do poeta. Mas é provavelmente sob o impacto dessa jocosidade que, em seus conselhos aos reis, Dio Crisóstemo, fonte principal da canção, elege-a como modelo negativo da maneira de invocar uma deidade.

Há que se notar, não obstante, que a citação de tal modelo em seu tratado pode ser – como se disse – integral, algo raro nesse tipo de transmissão indireta da poesia grega antiga, especialmente da elegia, iambo e da mélica, gêneros dos quais são pouquíssimos os textos inteiros, mas numerosas as fontes que deles nos trazem

¹⁶⁷ Quanto à presença bem menos marcada de Dioniso na poesia arcaica, à exceção da de Anacreonte, Whatelet (1991, p. 61) ressalta que o deus “ocupa na epopéia homérica e na obra hesiódica um lugar muito discreto”, fato que busca explicar em seu estudo.

fragmentos mais ou menos reduzidos. Ademais, dada a condenação sumária de preces como o “Hino a Dioniso” de Anacreonte, nominalmente referido por Dio, parecerá que este quer, sim, exemplificar para iluminar, mas se demora nesta tarefa mais do que poderia por não resistir, de todo modo, à beleza graciosa dos versos do poeta.

A censura de Dio, de todo modo, expõe a percepção de que o hino do poeta não se reveste de religiosidade, de que sua demanda – a terceira e nuclear (vv. 9-11) – é tão inapropriada quanto o “uso sistemático da ambigüidade e da linguagem velada” na forma hínica, ressalta Goldhill (1984, p. 86). Nas palavras de Bowra (1961, p. 283), o Fr. 357 P “não é um hino formal para uma cerimônia, mas uma canção entre amigos”. E como diz Bonnie MacLachlan, em “Personal poetry” (1997, p. 206): a canção decerto simposiástica em sua *performance* “é tão maliciosa quanto o deus” nela invocado, Dioniso, e, “com sua linguagem ritual e estilo elevado, zomba de si mesma”.

Tomando justamente a conjugação desses fatores responsáveis pelo desgosto de Dio com o Fr. 357 P de Anacreonte, Parry (1978, p. 27) reconhece nesse “Hino a Dioniso” um bom exemplo do movimento concernente a essa forma, que percebe em execução especialmente na mélica monódica, ao longo dos tempos. Tal movimento consiste no empréstimo das “estruturas sólidas e convencionalizadas da forma hínica para seus próprios e mais seculares propósitos”¹⁶⁸, algo que não se observa na mélica coral, na qual os hinos mantêm, em maior ou menor grau, sua solenidade religiosa que os torna mais impessoais.

A imagem de Afrodite

Já abordei a associação Éros-Afrodite na análise do Fr. 58 Dav. de Alcman. Quanto à companhia do deus no Fr. 357 P de Anacreonte, esta é um dado importante da representação da deusa, tanto mais porque Éros se caracteriza como “domador” (v. 1). Ficam, pois, apontados, a um só tempo, as prerrogativas de Afrodite e um dos modos pelos quais estas se efetuam: o subjugamento da vítima. Veremos neste capítulo que o *modus operandi* da deusa e/ou de Éros/*érōs* abrange ainda dois caminhos: o do ardil para enredar a vítima e o do aquecimento para derretê-la, tema do Fr. 59(a) Dav. de Alcman.

¹⁶⁸ Adiante, Parry completa seus dizeres: “A estrutura hínica sobreviveu tanto para as preces formais, individuais ou comunais, quanto para versos inteiramente seculares”.

Sobre a associação Afrodite-Ninfas, o exemplo poético mais conhecido encontra-se no *Hino homérico V, a Afrodite* (vv. 256-85). O tema do *Hino* são os poderes de Afrodite e seus amores com o pastor Anquises, provocados por Zeus como vingança tramada para castigar o exercício irresponsável e caprichoso que fazia a deusa de suas prerrogativas – notadamente, o suscitar do desejo em deuses por mulheres mortais e em deusas por homens mortais –, enredando-a em suas próprias tramas. Ora, resultará do enlace sexual de Afrodite com Anquises a geração de Enéias, fato que o mortal deverá ocultar como fará, em certa medida, ela mesma, uma vez que o entregará para ser criado pelas Ninfas – deidades notadamente *kourotrophoi*, como já vimos¹⁶⁹. Mais: ela exigirá do amante que, quando receber o menino, passados cinco anos, e for indagado sobre a identidade da mãe que o gerou, não revele a verdade, mas diga-a uma Ninfa das que habitam as montanhas.

Também passamos em momento anterior por outro exemplo em que se ligam as Ninfas e Afrodite, este na *toilette* da deusa narrada em dois fragmentos do poema épico *Cantos cíprios*, tarefa em que são atendentes somadas a outras, as Cárites e as Horas – todas a auxiliarem a deusa hierarquicamente superior a vestir-se e se adornar, em cena plena de acordes primaveris, dança, canto e erotismo¹⁷⁰.

Agora, é preciso discorrer, dentro das limitações e necessidades deste trabalho, sobre a associação Dioniso-Afrodite produzida no “Hino a Dioniso” não apenas pela menção da deusa (v. 3) na prece cujo destinatário é o deus, mas por ser esta um apelo pela ajuda divina numa conquista amorosa de um menino contextualizada no ambiente eminentemente masculino do simpósio (vv. 9-11). Isso implica o deslocamento de Dioniso de sua arena de transgressão, embriaguez e alegria, para a arena da sedução erótica presidida por Afrodite, num movimento que produz a mistura dos prazeres e perigos do vinho – dom de Dioniso – e da paixão sexual – trabalho de Afrodite. Tal mistura, vale notar, está já anunciada, como argumentei, no epíteto conferido à deusa quando de sua nomeação na prece, pois *porphurē* (“*púrpura*”) alude, plasmando-o na face da própria Afrodite, a um dos efeitos visíveis de quem está sob a ação daquele líquido ou desta força.

¹⁶⁹ Capítulo 5, ao longo das pp. 325-8.

¹⁷⁰ Ver capítulo 5 (pp. 313-5).

A pergunta que emerge da leitura do Fr. 357 P de Anacreonte e da singular junção Afrodite-Dioniso na métrica grega arcaica¹⁷¹ é: estão esses deuses associados em outras dimensões do pensamento grego? Consideremos a imagem de Dioniso. Há nela um fato concernente ao deus assim sintetizado por Michael Jameson, em “The asexuality of Dionysus” (1993, pp. 44-5):

“(…) Dioniso era, de todos os deuses **o mais estreitamente associado ao falo**, o membro masculino ereto, ao mesmo tempo instrumento e símbolo da sexualidade masculina. Seus cultos e mitos também se referem à **libertação, ainda que temporária, tanto de homens quanto de mulheres dos controles sociais, incluindo os controles sexuais**, que na maioria das culturas são os mais rígidos. **O próprio deus, todavia, é representado em grau surpreendente como distanciado e despreocupado com o sexo** [diferentemente de Afrodite, pode-se dizer]. Há, seguramente, certo **número de exceções** (...) Não sugiro, porém, que estas são insignificantes; **há uma persistente ambivalência quanto ao envolvimento do deus com o sexo.**

É possível referir-se a tal distanciamento como ‘**assexualidade**’ (...) Mas é possível também falar em sua **bissexualidade**, a coexistência de elementos de *ambos* os sexos que pode, com efeito, cancelarem-se uns aos outros, ou mesmo da **transcendência de sua sexualidade**”.

O falo, todavia – e isto explica em parte o fato apontado por Jameson –, não deve ser entendido, afirma Burkert, em *Religião grega na época clássica e arcaica* (1993, pp. 326-7), como símbolo da procriação, mas “elemento de excitação por si mesmo, e sobretudo também símbolo de algo extraordinário (...)” que era festejado na procissão com o “falo gigante” nas célebres Dionisias em Atenas.

Entre as exceções referidas por Jameson no excerto, cabe salientar, incluem-se o mito da paixão de Dioniso por Ariadne, a princesa cretense, tratado pelo estudioso (pp. 54-7 e 62-3)¹⁷², e a iconografia grega de meados do século V a.C., em que o deus, recorda Burkert (p. 327), um “velho barbado” em longos trajes nas pinturas dos séculos VII e, principalmente, VI a.C.¹⁷³ – quando o “deus do vinho tornou-se extremamente popular na cerâmica ática” (p. 326) –, “sofre um rejuvenescimento” e “é agora representado como jovem e a maior parte das vezes nu”. Diz o helenista (pp. 327-8):

“Mais do que antes, com esta transformação, Dioniso é envolvido por uma atmosfera erótica especial, tornando-se imagem especular de uma sociedade marcada cada vez mais pelo individualismo. O prazer do vinho e o prazer sexual andam juntos. Festas dionisíacas privadas podem ser ‘orgias’ no sentido perverso da palavra. A par disso, alimentada pela mesma tendência para o individualismo, tem lugar uma revitalização notória do lado sombrio do culto de Dioniso. Da combinação da euforia da vida e da destruição surgem mistérios dionisíacos que prometem o acesso a um além feliz”.

¹⁷¹ De Arquíloco a Anacreonte, Afrodite e Dioniso são nomeados juntos apenas em mais um poema grego arcaico, a elegia 26 W² de Sólon, em contexto erótico-simposiástico. O fragmento será alvo de um estudo a ser feito num futuro próximo.

¹⁷² Ver ainda Kerényi (2002, pp. 79-109, 1ª ed. orig.: 1976), Burkert (1993, pp. 322-3) e Gantz (1996, vol. I, pp. 264-65 e 268-9).

¹⁷³ Para a iconografia ática dessa época, ver Henrichs (1987, pp. 92-124)

Antes de meados do século V a.C., portanto, a imagem do deus não é sexualizada e erotizada como a de Afrodite, seja nos mitos, na poesia, na iconografia ou na religião. A despeito disso, Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 218) afirmam: “Afrodite e Dioniso simbolizavam no pensamento popular a aliança de duas grandes forças da natureza, e também da felicidade e da alegria. Fora da poesia, sua associação estava estabelecida na arte figurativa e nos cultos”. Similarmente já Eric R. Dodds, em *Euripides – Bacchae* (1974, p. 123, 1ª ed: 1944); ao tratar da “prece escapista” (vv. 402-16) do coro de bacantes da tragédia, cantada no contexto da perseguição que em Tebas lhes faz e a Dioniso o neto de Cadmo, Penteu, Dodds recorda o Fr. 357 P de Anacreonte. Cito os versos indicados de Eurípidēs¹⁷⁴:

| | |
|--|---|
| ἰκοίμαν ποτὶ Κύπρον, νᾶσον τᾶς Ἀφροδίτας, ἴν' οἱ θελξίφρονες νέμον- ται θνατοῖσιν Ἔροτες, 405 | <i>Pudera eu estar em Chipre, insula afrodisiaca, onde habitam Amores fascina-corações; ou em Páfos, carente de intempérie, mas frutífera, por cem bocas que jorram do rio bárbaro; ou na Piéria pluribela, sagrada encosta olímpia, sede musical das Musas. Guia-me, Rumor, Rumor [Dioniso] dâimon pró-baqueu: Evoé! Lá – o charme das Graças; lá – Póthos, o Desejo; lá – a lei da orgia báquica!</i> |
| Πάφον θ' ἄν ἑκατόστομοι βαρβάρου ποταμοῦ ῥοαὶ καρπίζουσιν ἄνομβροι. οὐδ' ἄ καλλιστευομένα Πιερίᾳ μούσειος ἔδρα, 410 | |
| σημνὰ κλιτύς Ὀλύμπου, ἐκεῖσ' ἄγε με, Βρόμιε Βρόμιε πρόβακχ' εὔιε δαίμον. ἐκεῖ Χάριτες, ἐκεῖ δὲ Πόθος· ἐκεῖ δὲ βᾶκ- 415 χαις θέμις ὀργιάζειν. | |

Sobre a presença de Afrodite nesse canto em que Dioniso é invocado qual guia (v. 412) e no qual são mencionadas Chipre (v. 403, literalmente, “ilha de Afrodite”) e Pafos (v. 406) – principal sede de culto à deusa¹⁷⁵ –, Dodds observa que sua “associação com Dioniso (...) está enraizada no pensamento popular e na imaginação de poetas e artistas”; e, no contexto do canto, “ela é um símbolo não da sensualidade, mas da felicidade e libertação que advêm da aceitação alegre e reverente do impulso natural”.

Assim, a associação Afrodite-Dioniso na poesia se verifica em Anacreonte, na era arcaica, e em Eurípidēs, na era clássica. Também nos vasos gregos, anota Dodds, em

¹⁷⁴ Tradução: Vieira (2003). Texto grego: Dodds (1974). Ver também a tradução de Torrano (1995), que, todavia, se baseia na edição de Dodds e também em outras duas, uma de M. Lacroix, *Les bacchantes d'Euripide* (Eugene Belin/Belles Lettres, 1976), outra de J. Roux, *Euripide Les bacchantes* (Belles Lettres, 1970, 2 vols.), o que gera diferenças entre esta e a de Vieira.

¹⁷⁵ Para esse assunto, ver Ragusa (2005, pp. 86-95 e 103-20), com arrolamento de testemunhos antigos, evidências arqueológicas, textos poéticos e bibliografia especializada.

imagens da deusa entre Mênades, as seguidoras de Dioniso; e nos cultos, nos templos das deidades em Árgos e em Bura (Acaia), segundo os testemunhos de Pausânias (Corinto – II, XXIII, 8; Acaia – VII, XXV, 9).

No segundo, na acaia Bura, Pausânias apenas menciona um “templo” (*naós*, ναός) de Afrodite e Dioniso. No primeiro, em Argos, ele fala do templo de “*Dioniso Cretense*” (Διούσου Κρησίου)¹⁷⁶, epíteto conferido ao deus porque lá ele enterrou Ariadne, a princesa de Creta, filha do lendário rei Minos, reconta o viajante. Diz ele ainda que perto deste “há um templo de Afrodite Urânia” (Ἀφροδίτης ναός ἐστὶν Οὐρανίας) – informação que, lamentavelmente, se limita a isso.

Comentando esse passo das descrições de Pausânias, Pirenne-Delforge (1994, p. 165) observa: “A associação Ariadne-Dioniso é bem conhecida da mitologia, mas nos cultos o caso de Árgos parece ser uma exceção, na medida em que o deus se torna explicitamente ‘cretense’, como sua lendária companheira”. Mais: “Dadas as estreitas relações entre Ariadne e Afrodite, a proximidade dessas três figuras divinas não é, decerto, fortuita (...)”, ressalta a helenista (p. 166), e tem ao menos um paralelo em Chipre, mais precisamente, em Âmatos, do qual está todavia ausente Dioniso – paralelo este narrado por um poeta dessa vila, Páion, conforme nos reconta Plutarco, na *Vida de Teseu* (20, 4-7)¹⁷⁷. Resumo-o: Teseu, tendo levado Ariadne consigo ao sair de Creta, tomado de desejo, vai dar em Âmatos após ter sido atingido por uma tempestade; ali ele a deixa, grávida e sem condições de viajar, e parte; as mulheres, então, acolhem-na até sua morte durante o trabalho do parto malsucedido; Teseu, ao retornar, tudo sabe e, como retribuição aos amatosianos, deixa-lhes valores para que estabeleçam um culto a Ariadne; este passa a ser feito na tumba da moça, no “bosque de Ariadne-Afrodite”. Conclui Pirenne-Delforge (p. 166): “Em Argos, a tumba de Ariadne é o signo de sua morte, mas a presença de Dioniso anuncia sua apoteose, sob um pano de fundo cretense. Afrodite Urânia tinha talvez um papel a desempenhar nessa configuração cultual”, ainda mais dado o “caráter celestial da deusa” nesse culto argivo.

Considerando, agora, o templo compartilhado de Afrodite-Dioniso na vila acaia de Bura, que Pausânias refere em seu relato, a helenista (1994, p. 247) lembra que este, como os templos de Deméter e de Ilítia também mencionados pelo viajante no mesmo

¹⁷⁶ Textos gregos para o livro II de Pausânias: Jones (2004). Traduções minhas.

¹⁷⁷ Para texto grego, tradução e discussão dessa passagem, bem como das relações Afrodite-Creta, ver Ragusa (2005, pp. 130-8). O paralelo espelha o entrecruzamento das culturas cretense e cípria que se verifica desde o século XII a.C., pelo menos.

passo, não são anteriores ao século IV a.C., pois são reconstruções pós-catástrofe. Mas, diz a ressalva de Pirenne-Delforge, “podemos legitimamente supor que as divindades abrigadas nesses novos templos recebiam um culto local antes da catástrofe”.

Sobre o templo conjunto de Afrodite-Dioniso, ela afirma: “Esta é a primeira referência de um culto conjunto de Afrodite-Dioniso, ainda que as duas divindades sejam frequentemente vizinhas [nesse âmbito]” em vários locais de cultos, como indicam os testemunhos de Pausânias concernentes a Mégara (Ática e Atenas – I, XL, 6), à Mantinéia (Arcádia – VIII, VI, 5), a Árgos, este há pouco visto. Infelizmente, porém, faltam-nos dados sobre o culto de Bura para interpretar essa coabitação religiosa que, de todo modo, se assenta na proximidade significativa entre Afrodite e Dioniso sublinhada por Pirenne-Delforge (p. 459). Menciono outros cultos em que esses deuses se avizinham geograficamente.

Em Mégara, na acrópole Caria, Pausânias fala de um “*templo de Dioniso ‘Noturnal’*” (Διούσου ναὸς Νυκτελίου) ao qual está próximo “*um santuário de Afrodite ‘Incitadora’*” (Ἀφροδίτης Ἐπιστροφίης ἱερὸν)¹⁷⁸. Pirenne-Delforge (pp. 85-8) sublinha o caráter sexual da deusa nesse culto – talvez do século VIII a.C., ela observa (p. 92): enquanto o epíteto de Dioniso destaca o “delírio noturno”, a “*Incitadora*” “encarna as forças noturnas e potencialmente perigosas da sexualidade, ao lado do Dioniso noturno” (p. 91).

Na Mantinéia, perto da fonte dos Meliastes, Pausânias descreve um “*corredor de Dioniso (...) e um santuário de Afrodite ‘Negra’*”¹⁷⁹, epíteto que o próprio viajante explica como resultante unicamente do fato de que, ao contrário dos animais, os homens têm suas relações sexuais não durante o dia, mas à noite na maioria das vezes. Olhando para esse quadro, Pirenne-Delforge (p. 252) afirma: “Protetores da água e da vegetação, e, portanto, dos poderes da vida – tais são, sem dúvida alguma, os deuses honrados nesse canto montanhoso da Arcádia que alimenta a cidade de Mantinéia com água potável. O aspecto subterrâneo de suas prerrogativas é incontestável (...)”. O epíteto de Afrodite, completa ela (p. 253), “fixaria claramente a tonalidade sombria das divindades subterrâneas nas quais a cor negra simboliza o poder da terra e do submundo sob seu duplo aspecto benéfico e nefasto”. Mais:

¹⁷⁸ Textos gregos para o livro I: Jones (2004). Traduções minhas.

¹⁷⁹ Διούσου τε μέγαρον (...) καὶ Ἀφροδίτης (...) ἱερὸν Μελαινίδος. Textos gregos para o livro VIII: Jones (2002). Traduções minhas.

“A cor negra da terra faz referência, antes de tudo, à sua fertilidade, às suas potencialidades vitais para os seres vivos. Mas a terra está intimamente ligada ao ciclo da vida em sua totalidade, e a morte é indissociável da sucessão de existências. É, portanto, vã a tentativa de separar as forças da vida daquelas da morte (...)”.

Desses dados relativos às raras associações cultuais de Afrodite e Dioniso, sobram-nos poucas e rarefeitas conclusões: os dois se aproximam da fertilidade humana e vegetal, na medida em que se ligam às poderosas e perigosas forças da vida – o sexo, o subsolo; e sob ambos recai um manto claro-escuro, este tom nele mais acentuado, pois a estreita ligação com a vida implica a estreita conexão com a morte. Diante desse quadro de contornos descontínuos e imprecisos, cito Jameson (1993, pp. 53-4): “Dioniso e Afrodite parecem compor um par natural, representando, como representam, as duas grandes felicidades da vida, particularmente os prazeres do simpósio. Não obstante, seus contatos na genealogia mítica são mínimos”; e “a imagem potencialmente poderosa de Dioniso como uma força correspondente a Afrodite foi pouco usada”.

Deixemos, pois, este par tão pouco aproveitado na mélica grega arcaica – e, mais amplamente falando, na religião, nos mitos e nas artes –, diferentemente de outro que abre aos nossos olhos um cenário bem distinto de uma ligação que, com o correr dos séculos, jamais se enfraquece, mas se intensifica: a associação Éros-Afrodite.

III. Três poetas, três tramas e suas vítimas

Afrodite só – Alceu, Fr. 380 Voigt

1. As fontes do fragmento

São duas as fontes do Fr. 380 Voigt de Alceu, ambas de transmissão indireta. Uma é a *Anecdota Graeca*, de John A. Cramer (1963, vol. I, p. 144, 1ª ed.: 1835), em cujos antigos manuscritos lexicográficos se preservaram suas únicas três palavras citadas com atribuição de autoria no verbete *ékpeson* (ἐκπεσον), uma forma verbal à qual é análoga *épeton*, a primeira que lemos no fragmento:

ἔπετον Κυπρογενήας παλάμαισιν ... *cai(ram?) pelas mãos da Ciprogênia ...*

Ékpeson é a forma do indicativo aoristo ativo de *ek-píptō* (ἐκ-πίπτω, “caio”), 1ª pessoa do singular ou 3ª do plural; *épeton*, aoristo secundário, é-lhe análogo.

A outra fonte é *Etimológico genuíno* que, sem identificar seu autor, traz as duas palavras iniciais do fragmento, dizendo ser *épeton* “aoristo secundário”¹⁸⁰, de *píptō*.

2. Três palavras, muitas dúvidas: o fragmento, a performance e Afrodite

Quanto ao texto do fragmento, a primeira dúvida a enfrentar é esta: quem e quantos são os sujeitos tombados? A morfologia dá margem a dúvida, embora, devido à influência do estatuto de Alceu como poeta fundamentalmente monódico, prevaleça na tradução de *épeton* a forma em 1ª pessoa do singular¹⁸¹, estimulada ainda pela hipótese levantada por Denys L. Page, em *Sappho and Alcaeus* (2001, p. 291, 1ª ed.: 1955), de que o fragmento pertença à mesma canção da qual temos o Fr. 10 Voigt; isso por causa da proximidade métrica que entende haver entre ambos¹⁸². Repito esse fragmento¹⁸³, que citei ao discutir o simpósio como espaço central de *performance* da mélica

¹⁸⁰ ὁ δεύτερος ἄοριστος ἔπετον. Texto grego: Miller (1965, pp. 239-40). Tradução minha. A informação morfológica quanto ao verbo e a citação de Alceu se repetem no *Etimológico magno* (666, 50-1).

¹⁸¹ Assim em Mastrelli (1954, p. 61), Page (2001, p. 291, 1ª ed.: 1955), Campbell (1994, p. 403, 1ª ed.: 1982), Liberman (2002, p. 167, n. 336, 1ª ed.: 1999).

¹⁸² Campbell (1994, p. 403, n. 1, 1ª ed.: 1982) acredita ser provável a sugestão de Page.

¹⁸³ Ver capítulo 1 (pp. 24-5) desta tese.

monódica; naquele momento, frisei a dimensão dramática do canto entoado por uma personagem feminina, mulher adulta ou menina¹⁸⁴:

| | | |
|---|----------------|---|
| <p>⊗ Ἔμε δέιλαν, ἔμμε παίσιαν κακοτάτων πεδέχοισαν, δομονο[]ει μόρος αἴσχιρος ἐπὶ γὰρ πᾶριος ἀνίατον ἰκάνει, ἐλάφω δὲ βρόμος ἐν σιτήθει φύει φώβερος, μαινόμενον [</p> | <p>3 6</p> | <p>“<i>Eu, desgraçada, eu, de todos os males partilhando ... casa[...]... destino odi[oso pois sobre mim v ferida <i>ncurável, e cresce o ventre no peito do cervo temeroso, e]nlouquecendo ...[] com obsessões ...[”</i></p> |
| <p>] ἀύταις ὦ[</p> | | |

Ao verso 1 – o único conhecido antes da publicação das fontes papiráceas do fragmento, pois se preservara em Heféstion (XII, 2) –, Smyth (1963, p. 226, 1ª ed.: 1900) sugeria a junção do Fr. 380 Voigt, com base no “tom de canção folclórica” que liga a ambos – tom este assinalado no Fr. 10 Voigt também por MacLachlan (1997, p. 139). Observando-o, ambos os helenistas¹⁸⁵ recordam o Fr. 102 Voigt¹⁸⁶ de Safo, de forte caráter dramático na clara incorporação de uma personagem feminina a falar em 1ª pessoa; cito seus dois versos em que ressoam as canções populares de trabalho:

| | |
|--|--|
| <p>⊗ Γλύκη μαῖτερ, οὐ τοι δύναμαι κρέκην τὸν ἴστον πόθῳ δάμεια παῖδος βραδίναν δι’ Ἀφροδίταν</p> | <p>Ó doce mãe, não posso mais tecer a trama – domada pelo desejo de um menino, graças à esguia [Afrodite ...</p> |
|--|--|

A ambos os fragmentos alcaico e sáfico faço seguir, retomando-o, o Fr. 380 Voigt do poeta lésbio aqui em pauta: “... *caí(ram?) pelas mãos da Ciprogênia ...*”. Comparemos os três: nos dois primeiros, a 1ª pessoa do singular assume uma personagem feminina; no terceiro, a morfologia da forma verbal grega admite tanto a 1ª pessoa do singular quanto a 3ª do plural, e não há qualquer indicativo de gênero. No Fr. 10 Voigt, o infortúnio da personagem feminina podem ser, como quer Page (2001, p. 293, 1ª ed.: 1955), “os efeitos da paixão desastrosa”; e, finalmente, nos três, as *personae*

¹⁸⁴ Assim pensam Page (2001, pp. 291-4, 1ª ed.: 1955) – para quem se trata de uma mulher, mas jovem – e West (1974, p. 17, n. 26). Já Fränkel (1975, p. 199, 1ª ed. orig.: 1951), por comparação à *Ode* III, 12 de Horácio, via-a como “uma menina apaixonada, incapaz de se render à sua paixão”. Similarmente Bowra (1961, p. 133), pela menção ao cervo amedrontado no final do fragmento.

¹⁸⁵ Também Bowra (1961, pp. 133-4), que, ao deter-se sobre os Frs. 10 Voigt de Alceu e 102 Voigt de Safo, ouve ao fundo de ambos as canções populares, com seus temas amorosos e *personae* dramáticas bem estabelecidas.

¹⁸⁶ O fragmento tem por fontes principais Heféstion (X, 5) e o léxico do historiador bizantino Zónaras (século XII d.C.). Ver estudo e tradução do fragmento em Ragusa (2005, pp. 365-8 e 435), com discussão de bibliografia sobre a relação da mélica com a canção popular ou folclórica. Ver também a tradução de Fontes (2003, p. 477) e Lourenço (2006, p. 42).

apresentam-se como vítimas; nos Frs 102 Voigt de Safo e no 380 Voigt de Alceu, tal condição passa por Afrodite e pela dominação das personagens pela ação da deusa.

A possibilidade de junção dos Frs. 10 e 380 Voigt, levantada por Page sem detalhamento, já havia sido proposta por Smyth, cinquenta anos antes. A despeito de ser atraente, tal junção não se firma, pois nada há nos textos desses fragmentos que permita pensá-los como pedaços de uma mesma canção perdida. Assim sendo, a possibilidade acaba por se configurar mais como mera especulação, e a tradução da forma verbal no segundo texto não pode ser a partir dela decidida. Contra tal especulação se colocam Hubert Martin, em *Alcaeus* (1972, pp. 72 e 166, n. 18), Salvatore Nicosia, em *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo* (1976, p. 194, n. 44), Gauthier Liberman, em *Alcée* (2002, p. 167, n. 336, 1ª ed.: 1999). Este, porque vê no Fr. 380 Voigt outras opções métricas¹⁸⁷ além da jônica (UU——) afirmada por Page (2001, p. 324, 1ª ed.: 1955) com base no Fr. 10 Voigt que “aparentemente oferece estrofes de quatro versos”. Os dois primeiros, por causa da incerta situação que explica a fala da *persona* feminina desse fragmento e que não se relaciona necessariamente a eventos erótico-amorosos, como parece ocorrer no Fr. 380 Voigt.

Quem fala nesse fragmento e, afinal, o que nele se passa? A exigüidade do texto remanescente da canção inviabiliza respostas satisfatórias. Somente uma idéia pode ser colhida de suas três palavras: a(s) *persona(e)* canta(m) um acontecimento do passado que a(s) atingiu e que envolve, decerto metaforicamente, as mãos de Afrodite, a “*Ciprogênia*” – nomeação vista outras duas vezes no *corpus* deste trabalho (Frs. 296(b) Voigt de Alceu e S 104 Dav. de Estesícoro), corrente para a deusa desde Hesíodo (*Teogonia*, v. 199) e equivalente, do ponto de vista semântico, a “*Cípris*”¹⁸⁸.

O dativo instrumental *palámaisín* (“*pelas mãos*”), pode expressar tanto a habilidade quanto a força das mãos, conforme enfatizam os verbetes sobre o substantivo *palámē* (παλάμη, “palma da mão, mão”) nos dicionários de LSJ, Bailly e Chantaine. No caso do Fr. 380 Voigt de Alceu, o primeiro deles entende que o sentido do dativo é o segundo¹⁸⁹, mas, na falta de subsídios de leitura, é difícil tomar uma posição, como busca frisar minha tradução mais neutra para o termo *palámaisín*¹⁹⁰.

¹⁸⁷ A escansão ferecrácia com dupla expansão coriâmbica (UU / —UU—/ —UU—/ —) ou a glicônica com tripla expansão coriâmbica (UU / —UU—/ —UU—/ —UU—/ U—).

¹⁸⁸ Para o estudo dessas nomeações e comentário de bibliografia crítica: Ragusa (2005, pp. 103-20 e 145-53).

¹⁸⁹ Igualmente, o estudo lexical de Somolinos (1998, p. 264).

¹⁹⁰ Sigo Reinach e Puech (1937, p. 112), Campbell (1994, p. 403, n. 1, 1ª ed.: 1982). Em estudo do léxico e da linguagem de Alceu, Mastrelli (1954, p. 57) insere o Fr. 380 Voigt para ilustrar o sentido denotativo de “mão” de *palámē*, e não para a conotação “recurso, meio, expediente”.

Reconhecido esse obstáculo, parece-me, porém, que um olhar para além dele nos levaria, ao contrário do que indica o LSJ, de encontro à idéia da habilidade, das artes da ardilosa Afrodite, um de seus contornos mais constantes desde Homero, notavelmente sintetizado pela poeta contemporânea de Alceu – que, como ele, viveu sobretudo na lésbia cidade de Mitilene –, Safo, num epíteto do verso 2 do já citado Fr. 1 Voigt: *dolóploke*, “*tecelã de ardis*”. Em Alceu, há chances de que estejamos diante de mais uma representação de Afrodite qual deusa a tramar ardis e a prender em suas armadilhas suas vítimas: “... *caí(ram?) pelas mãos da Ciprogênia* ...”. Nesse cenário, a forma verbal *épeton* destacada acima na tradução seria mais adequadamente tomada pela 1ª pessoa do singular, de sexo feminino ou masculino, para o que servem de estímulo, mas não de argumento decisivo, os ecos dos Frs. 10 Voigt de Alceu e 102 Voigt de Safo.

A percepção dessas chances se reflete em traduções do dativo instrumental *palámaisín* sublinhado no verso como a de Liberman (2002, p. 167, 1ª ed.: 1999): “*as manobras da deusa nascida em Chipre me fizeram cair*”¹⁹¹. Sendo a algoz a deusa do sexo, do desejo, da paixão, a queda seria metafórica para a condição do amador dominado por *érōs*. A essa atmosfera erótica o simpósio seria a ocasião apropriada de *performance*, tanto mais, complete-se, se estivermos diante de um fragmento mélico de execução monódica – algo possível, mas incerto.

Mais do que essas linhas não é possível traçar para o comentário – e não vamos além disso – do Fr. 380 Voigt de Alceu, para cujo avanço inexistem elementos de apoio, e cuja limitação é ditada pelo texto existente da canção do poeta, ou antes, pela falta dele. Mas se quase nada podemos dizer sobre a canção, muito há a falar sobre a imagem de Afrodite contida em sua trinca de palavras, imagem esta que reencontramos, desta vez menos fragmentada, no Fr. 287 Dav. de Íbico, ao qual passo, deixando por aqui o poeta lésbio e a obscura trama divina de Afrodite que abate sua vítima.

¹⁹¹ Ver também Page (2001, pp. 291 e 293, 1ª ed.: 1955), Martin (1972, p. 73), Kirkwood (1974, p. 65), Burnett (1983, p. 137) e Somolinos (1998, p. 264).

Afrodite e Éros – Íbico, Fr. 287 Dav.

- *As fontes do fragmento:*

O Fr. 287 Dav. foi parafraseado no diálogo *Parmênides* (136e-137a), de Platão. Solicitado a proferir uma longa exposição metodológica sobre a análise dialética fundada na hipótese, o personagem-título, que se considera já velho, reluta em ceder ao pedido e, nessa relutância, compara-se ao cavalo de Íbico, que, velho, a contragosto, entra em mais uma corrida, trêmulo porque experiente e sabedor de seus perigos. A “*esse cavalo se comparando, [Íbico] diz que ele próprio, mesmo velho e contrariado, é forçado a ir rumo à paixão*”¹⁹², conclui Parmênides (filósofo, séculos VI-V a.C.).

Mais tarde, em escólio a esse passo no “Sobre o *Parmênides*” (136e)¹⁹³, um anônimo comentador cita os versos que compõem o Fr. 287 Dav. com atribuição de autoria. E Próclo, filósofo grego neoplatônico (412-485 d.C.), faz a mesma citação no seu *Comentário ao Parmênides de Platão* (1028-1029)¹⁹⁴. Eis o fragmento:

| | |
|---|--|
| <p>Ἔρος αὐτὲ μέ κυανέοισιν ὑπὸ βλεφάροις τακέρ’ ὄμμασι δερκόμενος κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει- ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει· ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον, 5 ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀθλοφόρος ποτὶ γήραι ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἀμιλλαν ἔβα.</p> | <p><i>Éros, de novo, sob suas escuras pálpebras, com olhos me fitando derretidamente, com encantos de toda sorte às inex- tricáveis redes de Cípris me atira. Sim, tremo quando ele ataca, tal qual atrelado cavalo vencedor, perto da velhice, contrariado vai para a corrida com carros velozes.</i></p> |
|---|--|

- *O fragmento de Íbico: Éros, Afrodite e suas tramas inelutáveis*

Embora reduzido em tamanho, o fragmento traz uma síntese bem tramada nas imagens de Éros e Afrodite de motivos constantemente revisitados na poesia erótica e um olhar diferenciado sobre a velhice, num texto que não apresenta problemas de leitura, mas apenas de compreensão métrica, sendo consensual o movimento datílico (— ∪ ∪)¹⁹⁵. Campbell (1998, p. 66, 1ª ed.: 1967) propõe este esquema:

¹⁹² (...) ἐαυτὸν ἀπεικάζων ἄκων ἔφη καὶ αὐτὸς οὕτω πρεσβύτης ὧν εἰς τὸν ἔρωτα ἀναγκάζεσθαι ἰέναι.
 Texto grego: Fowler (1992). Tradução minha.

¹⁹³ Ver edição de Greene (1938) dos escólios platônicos; para comentário, Dickey (2007, pp. 46-9).

¹⁹⁴ Ver edição de Cousin (1961).

¹⁹⁵ Ver Lavagnini (1953, p. 205, 1ª ed.: 1937), Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954), Halporn *et alii* (1994, pp. 17-8, 1ª ed.: 1963), Campbell (1998, p. 311, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, pp. 216-7), West (1996, p. 53).

| | |
|---------|-------------------------------------|
| vv. 1-3 | uu —uu —uu —uu — |
| v. 4 | u —uu —uu — — — |
| v. 5 | — —uu —uu —uu — |
| v. 6 | —uu —uu —uu —uu —uu — — (hexâmetro) |
| v. 7 | uu —uu —uu —uu —uu — |

1. Os versos da canção de Íbico

Versos 1-2: o olhar de Éros e seus efeitos sobre a vítima

Ἔρος αὐτέ με κυανέοισιν ὑπὸ
 βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος

*Éros, de novo, sob suas escuras
 pálpebras, com olhos me fitando derretidamente,*

Cabe observar aqui, primeiramente, o uso de *aũte*, advérbio que faz do evento cantado um episódio (re)vivido. A repetição nele expressa concerne a um evento de natureza erótica e marca o modo como o amador – acima, a 1ª pessoa do singular no pronome *me* – vê-se vítima “da novidade e da recorrência”, resume Anne Carson, em *Eros, the bittersweet* (1998, p. 118). Tal percepção se sintetiza em *aũte*, notável por sua “frequência e pungência”, completa ela¹⁹⁶.

Na arquitetura dos versos 1-2, Éros e sua ação se caracterizam a partir de um único eixo, o binômio olhos-olhar. Os olhos não são diretamente descritos, mas, sim, as “*escuras*¹⁹⁷ (...) / *pálpebras*” (*kuanéoisin* (...)/ *blephárois*, vv. 1-2) ameaçadoras e indicativas do poder do deus. Observe-se que, segundo lembra Glenn W. Most, em “Greek lyric poets” (1982, p. 88), o adjetivo *kuáneos* nos poemas homéricos “é

¹⁹⁶ Um dos exemplos mais notáveis dá-se no Fr. 1 Voigt de Safo, pela tripla ocorrência de *dēũte* (δηῦτε, vv. 15, 16 e 18) – crase da partícula enfática *dé* (δέ) e de *aũte* – que frisa a idéia do “renovado ataque do amor”, diz Campbell (1998, p. 266, 1ª ed.: 1967). Ver o comentário detido em Ragusa (2005, pp. 284-93), com discussão de bibliografia crítica. Para o advérbio *aũte* em Íbico: Campbell (p. 311), Gerber (1970, p. 216), Davies (1986b, p. 403), Cavallini (1986, p. 26; 1997, p. 143), Falkner (1995, p. 140), Adrados (1995, p. 326), MacLachlan (1997, p. 196), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 265).

¹⁹⁷ Iguamente em Edmonds (1958, p. 87, 1ª ed.: 1924), Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959), Bowra (1961, p. 263), Campbell (1998, p. 311, 1ª ed.: 1967; 1983, p. 20; 1990, p. 215; 1991, p. 257), Irwin (1974, p. 100), Bonelli (1977, p. 84), Degani e Burzacchini (1977, p. 310), Most (1982, p. 88), Gentili (1990a, p. 102, 1ª ed. orig.: 1985), Bing e Cohen (1993, p. 86), West (1994b, p. 99), Adrados (1995, p. 325), Mulroy (1995, p. 108), Cyrino (1995, p. 107), Percy (1996, p. 156), Miller (1996, p. 98), Pignatari (1997, p. 29), Stehle (1997, p. 251), Calame (1999, p. 20), Hubbard (2000, p. 52; 2002, p. 267), Giannini (2002, p. 305), Burzacchini (2003, p. 241), Breitenberger (2007, p. 186). Já Quasimodo (1996, p. 45, 1ª ed.: 1944), Ramos (1964, p. 78) e Mosino (1994, p. 41, 1ª ed.: 1966) preferem marcar a cor azul em suas traduções; Brasillach (1950, p. 87), Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954) e Cavallini (1997, p. 81): “*negras*”; Fowler (1992, p. 123): “*azuis-negras*”; Fränkel (1975, p. 284, 1ª ed. orig.: 1951), Fasce (1977, p. 134), Falkner (1995, p. 139), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 265): “*azuis escuras*”; Bonnafé (1987, p. 28), Carson (1998, p. 20), Lourenço (2006, p. 47), “*azuis*”. Mas para estas cores, azul e negro, ver a discussão sobre *kuáneos* a propósito dos olhos das Ninfas no Fr. 357 P (v. 2) de Anacreonte. Repare-se que, em princípio, o epíteto *kuanéoisin* poderia estar atribuído a “*olhos*” (*ómmasi*, v. 2), mas a proximidade com “*pálpebras*” (*blephárois*, v. 1) sugere que seja este seu referente. Mas alguns poucos, como Quasimodo e Irwin, preferem a combinação adjetivo-*ómmasi*.

reservado apenas para as pálpebras dos deuses mais poderosos”. Em Íbico, de sob suas pálpebras, “com olhos” (*ómmasi*), Éros “derretidamente” (*takéra*) fita (*derkómenos*) sem cessar seu objeto, canta o verso 2, como que a paralisá-lo e dissolvê-lo. Olhos, derretimento, fixação: tratemos desse tripé sobre o qual se ergue, primeiramente no fragmento, a imagem de Éros.

Na poesia grega antiga, é um motivo recorrente a idéia de que “o desejo sexual se manifesta nos olhos”¹⁹⁸, uma espécie de porta de entrada de *érōs* geralmente suscitado pela visão da beleza. Observa Calame (1999, p. 20):

“Para dominar sua vítima, Éros lança mão de seu meio favorito: não o toque ou a carícia, mas um meio que opera à distância, nomeadamente, o olhar que, fixando o sujeito que seja cria, agora, um outro sujeito, aquele que inspira o desejo. Pois é nos olhos do homem ou da mulher que excita a libido que Éros mais provavelmente reside” (grifos meus).

No Partênio de Álcman, abordei duas referências de clara conotação erótica aos olhos – uma diz respeito às Cárites, outra às virgens¹⁹⁹. Para a primeira, recordei a *Teogonia* (vv. 910-1), que descreve as “pálpebras que fitam”, na tradução mais literal de *blephárōn (...) derkomenáōn*²⁰⁰; ambos esses termos se registram no verso 2 do Fr. 287 Dav. de Íbico. No verso 911, subentende-se o olhar das Cárites na repetição de uma forma de *dérkomai* (*derkióōntai*²⁰¹) – verbo usado no fragmento mélico – e na menção dos “cílios” (*ophrúsi*) das deidades. Some-se a tudo isso a oração principal do verso 910: dos olhos das Cárites “esparge-se” (*eíbeto*) *éros*, o *lusimélés* (“solta-membros”, v. 911) – uma imagem que ecoa na “Ode a Éros” da tragédia *Hipólito*, de Eurípides²⁰², que canta (vv. 525-6): “*Éros, Eros, / que dos olhos destilas o desejo (...)*”.

Observemos agora o verbo *dérkomai*, empregado em Hesíodo e Íbico. Nos verbetes a ele dedicados no LSJ e Bailly, são ressaltados os sentidos de “ver, ver claramente, olhar para, brilhar, cintilar, viver”. O verbete do dicionário etimológico de Chantraine destaca a expressão da “idéia de ‘ver’, nela sublinhando a intensidade ou qualidade do olhar”, e o uso de *dérkomai* na poesia grega para “serpentes, a águia, a Górgona, guerreiros no combate”; depois, são acrescentados a *dérkomai* os sentidos de “ver

¹⁹⁸ Barrett (1992, p. 258, 1ª ed.: 1964). Ver Pearson (1909, p. 256), que disso fornece extensa lista de exemplos, bem como Cyrino (1995, p. 108), MacLachlan (1997, p. 196), Calame (1999, pp. 20-1) e Hubbard (2002, p. 267, n. 31), mais recentemente. Para um estudo do decisivo do olhar nas relações amorosas retratadas nos vasos gregos, ver Frontisi-Ducroux (1996, pp. 81-100).

¹⁹⁹ Ver respectivamente as pp. 108-9 e 156-7 do capítulo 3.

²⁰⁰ Particípio presente médio, genitivo plural masculino, de *dérkomai* (δέρκομαι).

²⁰¹ Indicativo presente médio, 3ª pessoa do plural.

²⁰² Ver citação com o texto grego no capítulo 5 (p. 347).

com clareza” e “viver, ter o olhar vivo”. Chantraine ressalta, ainda, que tal verbo vem do “mesmo radical” de *drákōn* (δράκων, “serpente”); e diz ele: “desde a Antigüidade, o termo (...) se relaciona **ao olhar fixo e paralisante da serpente (...)**” (grifos meus).

Considerando *dérkomai* nos poemas homéricos, Bruno Snell, em *A cultura grega e as origens do pensamento europeu* (2001, p. 2, 1ª ed. orig.: 1955), afirma que o verbo “significa: ter um determinado olhar” e, além disso, que a serpente é chamada *drákōn*, nome derivado do verbo, “porque tem um ‘olhar’ particular, sinistro” e porque “nela o que impressiona é o ato de olhar”. Prossegue ainda o helenista, em conclusão, que *dérkomai* em Homero “indica (...) não tanto a função do olho quanto o lampejo do olhar, percebido por outra pessoa”: “(...) não se considera tanto o ver como função quanto como a faculdade particular que têm os olhos de transmitir aos sentidos dos homens certas impressões”. Mais recentemente, Raymond Prier, em *Thauma idesthai* (1989, p. 29), também reconhece a ligação lingüística entre *dérkomai* e *drákōn*: “O significado característico de *derkesthai* reside no olhar agudo da serpente (*drakōn*)” (p. 30) – agudo, “‘linear’ e dirigido”, aterrorizante e portador da morte que seu ataque súbito e veneno eficaz acarretam. Mirando as ocorrências homéricas do verbo, Prier anota: “tão intenso é o olhar que *derkesthai* expressa que pode mesmo produzir um tipo de espanto nos outros quando dois olhares assim carregados se encontram”.

Esse cenário semântico, que se coaduna bem com o aspecto tipicamente sombrio de *Éros/érōs* em Íbico – no Fr. 287 Dav. delineado já pela tonalidade escura de suas pálpebras a partir das quais emana um olhar belo e temível a um só tempo²⁰³ –, levou-me à tradução de *derkómenos* por “*fitando*”²⁰⁴ (v. 2), de modo a expressar a ação de olhar fixamente, de mirar e cravar os olhos num determinado objeto. Tais sentidos são enfatizados nos versos 1-2 pelo verbo escolhido, pela sua forma de particípio presente²⁰⁵, que dá a idéia de alguma duração no tempo, e ainda pela definição do instrumento da ação e origem deste – definição esta que não é mera redundância, mas significativa reiteração: sombriamente, *Éros*, “*sob suas escuras / pálpebras*” apreende a *persona* “*fitando*”-a “*derretidamente*” (*takér’(a)*) “*com olhos*” (*ómmasi*).

²⁰³ Ver Cavallini (1994, p. 47).

²⁰⁴ Sigo as traduções de Quasimodo (1996, p. 45, 1ª ed.: 1944), Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954), Mosino (1994, p. 41, 1ª ed.: 1966), Bing e Cohen (1993, p. 86), Adrados (1995, p. 325). Na maioria das vezes, são usados os verbos contemplar, olhar: ver Edmonds (1958, p. 87, 1ª ed.: 1924), Brasillach (1950, p. 87), Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959), Ramos (1964, p. 78), Most (1982, p. 88), Campbell (1991, p. 257), Fowler (1992, p. 123), West (1994b, p. 99), Falkner (1995, p. 139), Miller (1996, p. 98), Pignatari (1997, p. 29), Stehle (1997, p. 251), Burzacchini (2003, p. 241), Lourenço (2006, p. 47). Muito distante do sentido do verbo está a opção de Mulroy (1995, p. 108), “*atordoa*”.

²⁰⁵ Trata-se do particípio presente médio, nominativo singular masculino, de *dérkomai* (δέρκομαι).

Retomando o campo semântico implicado em *derkómenos*, está claro que da ação tão fortemente frisada de fitar executada pelo deus decorre a fixação da *persona* no olhar de Éros e sua paralisia pelo tempo em que ele agir sobre ela. Essa é a primeira etapa do que se revela ser, no verso 4, a caçada da *persona*-presa pelo deus-caçador, o algoz que aprisionará sua vítima no instrumento final da empreitada – as redes inescapáveis de Afrodite.

Atentando para o termo *takér'(a)*, adjetivo usado como adverbial²⁰⁶, constata-se que não se esgota na fixação a qualidade do olhar do deus sobre seu alvo, pois tal olhar dá-se de modo específico, “*derretidamente*”. Essa imagem do derretimento associada a Éros está plena de erotismo e se conecta estreitamente a um dos epítetos ao deus, a *érōs* e ao desejo mais vezes atribuído na poesia grega desde a *Teogonia* (vv. 121 e 910-1): *lusimelēs* – deslassa, solta, desfaz, dissolve os membros²⁰⁷. Carson (1998, p. 39) avalia: “Na poesia lírica grega, *eros* é uma experiência de derretimento” – uma experiência ambivalente, diga-se, pois sua “imagem implica algo sensualmente delicioso, mas ansiedade e confusão com frequência dele tomam parte” (p. 40). Adiante, ela assinala que o emprego do epíteto marca um motivo “erótico familiar, pois os poetas imaginam o desejo, constantemente, como uma sensação de calor e uma ação de derretimento”; Éros é, tradicionalmente, “aquele que derrete os membros (*lusimelēs*)” (p. 105).

Em Álcman, há um fragmento que merece ser lembrado por dois de seus versos nos quais se combinam o epíteto *lusimelēs*, o adjetivo *takerós* e o verbo *dérkomai*. Refiro-me ao Fr. 3 Dav., um partênio conservado em fonte papirácea bastante precária, mas de linguagem notavelmente erotizada; abaixo, cito os versos 61-2²⁰⁸:

λυσιμελεῖ τε πόσσω, τακρωρότερα *Com desejo que deslassa os membros, ela lança-me*
δ' ὑπνω καὶ κανάτω ποττιδέρεται *um olhar mais derretedor que o sono ou a morte.*

²⁰⁶ Sigo Edmonds (1958, p. 87, 1ª ed.: 1924), Lavagnini (1953, p. 205, 1ª ed.: 1937), Fränkel (1975, p. 284, 1ª ed. orig.: 1951), Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954), Bowra (1961, p. 263), Mosino (1994, p. 41, 1ª ed.: 1966), Campbell (1998, p. 311, 1ª ed.: 1967; 1990, p. 215; 1983, p. 20; 1991, p. 257), Gerber (1970, p. 216), Irwin (1974, p. 100), Degani e Burzacchini (1977, p. 311), Most (1982, p. 88), Gentili (1990a, p. 102, 1ª ed. orig.: 1985), Bonnafé (1987, p. 28), Fowler (1992, p. 123), West (1994b, p. 99), Adrados (1995, p. 325), Falkner (1995, p. 139), Mulroy (1995, p. 108), Percy (1996, p. 156), Stehle (1997, p. 251), Cavallini (1997, p. 81), Hubbard (2000, p. 52; 2002, p. 267), Breitenberger (2007, p. 186). Outros helenistas entendem o termo como adjetivo: Quasimodo (1996, p. 45, 1ª ed.: 1944), Brasillach (1950, p. 87), Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959), Ramos (1964, p. 78), Miller (1996, p. 98), Pignatari (1997, p. 29), Lourenço (2006, p. 47), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 265). Para o adjetivo, ver ainda Fowler (1984, p. 144).

²⁰⁷ Ver Calame (1983, p. 403) e Carson (1998, pp. 115-6).

²⁰⁸ Fonte: *POx* 2387 (século II d.C.). Tradução: Lourenço (2006, p. 17). Ver comentário de Calame (1977a, pp. 25-7; 1983, pp. 403-4), Breitenberger (2007, pp. 186-7) aos versos.

Derreter com seu intenso calor o objeto captado pelos olhos é característico de *Éros/érōs*, da paixão, do desejo sexual, ressalta Carson (1998, p. 148), e não poucas vezes essa metáfora se verifica na poesia grega antiga, tal qual no trecho acima e ainda no Fr. 59(a) Dav. de Álcman, ao qual chegarei ao final deste capítulo²⁰⁹.

Versos 3-4: Éros e Afrodite, feitiço e caça

κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει-
ρα δίκτυα Κύπριδος ἐκβάλλει·

com *encantos* de toda sorte às *inex-*
tricáveis redes de Cípris me atira.

Canta a *persona* que *Éros*, além de fixá-la com terríveis olhos e olhar derretedor, lança-a (*esbállei*, v. 4) às redes sem escape de Afrodite – movimento algo violento –, com múltiplos feitiços (*kēlémasi*, v. 3) que compõem o novo instrumento de ação do deus. Está feita a ligação *érōs*-magia trabalhada não poucas vezes em contextos poéticos e inserida plenamente no universo de Afrodite. Ademais, o deus, que no Fr. 286 Dav. de Íbico, estudado no capítulo anterior, configura-se como o carcereiro implacável e atento da mente de quem se apodera (vv. 12-3), aqui é o caçador que prende sua presa numa trama da qual a fuga é impossível, destacam os sublinhados nos versos 3-4.

O somatório desses elementos produz um resultado suficientemente evidente: nessa canção erótica de linguagem figurada, a caçada de *Éros* é a sua chegada violenta, dominadora e inelutável à *persona* que prende nas redes de “*Cípris*” (v. 4) – mais uma vez nomeada com referência à sua ilha diletta de Chipre. Caçado o amador, este deverá, por sua vez, lançar-se à sua própria caçada, qual cavalo competidor às corridas, ainda que hesitante (vv. 5-7).

Retomando os versos 3-4, vale atentar, como faz Campbell (1983, p. 20), para o seu jogo rítmico-semântico. Primeiro, a ligeireza de *Éros* caçador se reflete na seqüência predominantemente datílica (—UU) do verso 3 (— |—UU —UU —UU —). Depois, em escansão distinta (U |—UU —UU — — —), a caçada prossegue no ritmo datílico que mantém a velocidade do passo, mas chega ao fim no verso 4 com *ésballei* (“*atira*”), termo que se escande em três sílabas longas de lenta cadência, com as quais “o passo é diminuído” até parar de vez, com a presa aprisionada nas redes de Afrodite. Esse movimento sonoro anuncia já o símile do cavalo desenvolvido nos versos 6-7, e não por

²⁰⁹ Ver ainda Cyrino (1995, p. 108; 1996, p. 373). Entre outros fragmentos em que vemos o epíteto e/ou o derretimento erótico, dois estão reproduzidos ao final do capítulo 5 desta tese: Safo, Frs. 31 e 130 Voigt. Veja-se o Fr. 196 W¹ de Arquíloco, preservado em Heféstion (XV, 9): “*Mas o desejo solta-membros, ó companheiro, subjuga-me*” (ἀλλά μ’ ὁ λυσιμελής ὤτῳαίρε δάμναται πόθος). Tradução: Corrêa (2008, p. 262).

acaso o próprio animal, como adiante ressaltarei, entra em cena no único verso hexamétrico datílico da canção.

Versos 5-7: a presa de érōs reflete sobre sua condição

Recontado o evento-chave agora revivido – o aprisionamento nas redes invencíveis de Afrodite por intermédio do implacável, sinistro e feiticeiro Éros –, o amador considera, com maior brevidade no quadro dos sete versos restantes da canção, sua própria condição. Coerentemente com a apresentação intensamente sedutora de Éros, mas pontuada por contornos sombrios, sua vinda é retratada como um ataque que inspira temor e impõe a obediência de sua vítima relutante, porque consciente de sua impotência diante do deus e de suas limitações diante da arena erótica à qual é atirada:

| | | |
|--|----------|---|
| <p>ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον, ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήραι ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἀμιλλαν ἔβα.</p> | <p>5</p> | <p>Sim, <i>tremo</i> quando ele <i>ataca</i>, tal qual atrelado cavalo vencedor, <i>perto da velhice</i>, <i>contrariado</i> vai para a corrida com carros velozes.</p> |
|--|----------|---|

No verso 5, as duas palavras iniciais (*ἦ μὰν*) compõem uma expressão assertiva que abre a descrição da temível vinda de Éros nomeada em *eperkhómenon*, de *epérkhomai*²¹⁰, verbo freqüente em contextos marciais, de marcado sentido hostil desde Homero. Empregando-a, Íbico reforça o aspecto sombrio, ameaçador e violento de Éros²¹¹, diante de quem, não por acaso, a vítima treme (*troméō*, v. 5), sabedora de sua condição impotente, consciente de que só lhe resta tudo sofrer. Tal tremor decorrente da paixão traz à mente um trecho do Fr. 31 Voigt (vv. 13-4) de Safo, pois nele a *persona* diz-se tomada inteiramente pelo tremos, entre outros sintomas patológicos de *érōs*.

De volta ao fragmento de Íbico, ao amador só resta adentrar a arena erótica, ainda que involuntariamente, como enfatiza o símile dos versos 6-7 e o advérbio *aékōn* (v. 5); a *persona*, mesmo perto da velhice, não pode evitar o ataque furioso de Éros, embora o tente, o que torna necessária sua caçada (vv. 1-4), frisa Gerber (1970, p. 216). Observado nesse contexto, *eperkhómenon* (v. 5) “funciona como um pivô” entre as imagens da caçada e do cavalo, enfatiza Malcom Davies, em “Symbolism and imagery in the poetry of Ibycus” (1986b, p. 403). Mais: é pivô entre dois pontos de vista sob os quais a experiência erótica é apresentada – um, de Éros, o agente (vv. 1-4), e da

²¹⁰ Trata-se do participio presente médio, acusativo singular masculino, de *epérkhomai* (ἐπέρχομαι).

²¹¹ Ver Degani e Burzacchini (1977, p. 312), Cyrino (1995, p. 107) e Cavallini (1997, p. 143).

persona, “recipiente da paixão” (vv. 5-7), ressalta William J. Henderson, em “Received responses” (1998, p. 25). E é pivô da substituição do “lânguido abandono” (vv. 1-4) pelo temor e cautela que se converte em “aceitação do desafio” elaborado no símile do cavalo (vv. 5-7), diz Guido Bonelli, em “Lettura estetica dei lirici greci” (1977, p. 85).

Construído no âmbito agonístico das corridas de carros, tal símile se desenvolve a partir do comparativo *hóste* que dá início ao verso 6, o único hexamétrico na canção cuja seqüência quase totalmente datílica (—UU) imprime-lhe o ritmo veloz adequado à imagem do “*atrelado cavalo vencedor*”. Ainda no mesmo verso, porém, nas duas sílabas finais, tal ritmo é alterado por um espondeu (—) mais lento, a cortar a entrada triunfante do animal para anunciar sua proximidade da “*velhice*” – em grego, *gérαι*, a palavra que fecha o verso reduzindo bruscamente seu passo. Nessa mudança, reflete-se o peso dos anos sentidos pelo cavalo do símile e, portanto, pelo amador; ambos são vencedores no jogo que aceitam jogar – um atrelado ao carro, o outro às artes da sedução, mas ambos, próximos à velhice, sentem-se aquém de suas forças e só entram em novos combates quando a isso são constringidos incontornavelmente.

Assinalando tal proximidade está *potí*, que, no entanto, ao admitir os significados de “*perto*”²¹², que favoreço, ou “no(a)”²¹³, deixa margem para duas opções: o cavalo/amador é velho ou à velhice caminha. Seja como for, sua relutância revela que o amador sente medo, provavelmente porque se arrisca a enfrentar o cenário negativo da rejeição amorosa e também porque há chances de que, entrado em anos, ele não esteja mais à altura do fervor da paixão, sugere Thomas M. Falkner, em *The poetics of old age in Greek epic, lyric, and tragedy* (1995, p. 140); afinal, “a juventude e a velhice são pólos opostos que não admitem um terceiro termo, e a ‘meia-idade’ acabou por se tornar o período em que o amador começa a duvidar de sua habilidade erótica”²¹⁴. Moses I. Finley, em “Introduction” (1989, p. 8), acrescenta: “A juventude significava

²¹² Na compreensão de *potí* (dórico para *prós*, πρός), sigo Lavagnini (1953, p. 205, 1ª ed.: 1937), Quasimodo (1996, p. 45, 1ª ed.: 1944), Colonna (1963, p. 219, 1ª ed.: 1954), Campbell (1998, p. 311, 1ª ed.: 1967), Degani e Burzacchini (1977, p. 312), Bonelli (1977, p. 85), Most (1982, p. 88), Gentili (1990a, p. 102, 1ª ed. orig.: 1985), Bonnafé (1987, p. 55), Cavallini (1997, p. 81), Burzacchini (2003, p. 241). West (1994b, p. 100), Falkner (1995, p. 139) e Stehle (1997, p. 251), com suas traduções – “*sentindo sua idade*”, “*está envelhecendo*” – caminham nesse mesmo sentido.

²¹³ Gerber (1970, p. 217) deixa em aberto a questão; outros eliminam a velhice: Ramos (1964, p. 78), Pignatari (1997, p. 29). Já Campbell (1983, p. 20; 1990, p. 215; 1991, p. 257) muda sua posição e traduz “*na sua velhice*”. Igualmente, Edmonds (1958, p. 87, 1ª ed.: 1924), Brasillach (1950, p. 87), Fränkel (1975, p. 284, 1ª ed. orig.: 1951), Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959), Bowra (1961, p. 263), Marzullo (1965, pp. 151-2), Mosino (1994, p. 41, 1ª ed.: 1966), Fowler (1984, p. 121; 1992, p. 123), Bonnafé (1987, p. 28), Bing e Cohen (1993, p. 86), Adrados (1995, p. 325), Mulroy (1995, p. 108), Percy (1996, p. 156), Miller (1996, p. 98), Henderson (1998, p. 25), Hubbard (2000, p. 52), Lourenço (2006, p. 47).

²¹⁴ Ver também Kirk (1973, pp. 139-40). Finley (1989, p. 1) estima que a velhice tenha por faixa etária média no mundo antigo os 60 anos; mas não sabemos se essa estimativa se verifica à época de Íbico.

um físico saudável, beleza e atração sexual”, e a tal fase era apropriada à paixão; a velhice significava o contrário de tudo isso²¹⁵. A despeito disso, o amador da canção de Íbico, como o cavalo, competirá de novo – desta vez, porém, os únicos vencedores são seus condutores-caçadores, Afrodite e Éros.

A combinação *pherézdugos híppos aethlophóros* (“*atrelado cavalo vencedor*”), como é recorrente no estilo de Íbico, traz um substantivo comum ladeado por dois qualificativos; há vários exemplos disso no Fr. S 151 Dav., estudado no quarto capítulo. Para além da morfologia e da lógica sintática, a trinca central do símile no Fr. 287 Dav. está amarrada ainda pela sonoridade final uniforme, firmada pela aliteração do sigma (s) e assonância do ômicron (o) – esta mantida na tradução. Saliento a semelhança entre este e o cavalo (v. 48) do Fr. 1 Dav. de Álcman, dito *pagòn aethlophóron kanakhápoda* (“*firme, vitorioso, de cascos sonantes*”), numa seqüência datílica (—UU —UU —UU —UU) similar à do verso 6 da canção de Íbico, que tem duas unidades a mais, compondo um hexâmetro. Em comum, além desse ritmo de marcada ressonância épica, ambos os animais têm o epíteto épico-homérico *aethlophóros* (“*vencedor*”). Em Íbico, no movimento do símile, tal epíteto define o próprio amador como epicamente vitorioso, sublinha Bonelli (1977, p. 85), na arena da sedução erótica à qual vai, mesmo a caminho da velhice, constringido pela ação divina.

Alinhavado ao símile está, portanto, um motivo constantemente revisitado na poesia grega antiga: “o amador ama por necessidade, contra sua vontade e seu bom senso, e sempre sob o risco da rejeição”, resume Falkner (1995, p. 140). Pouco à frente, ele (p. 141) prossegue: “A compulsão do amor é colocada em oposição à autoconsciência do falante de sua idade e limites, e a compacidade com que seu apuro é apresentado sugere a que grau o tema já se tornou típico”; demais, o aspecto da competitividade de *érōs* é notável, pois “o amor se transforma na arena fundamentalmente aristocrática” da corrida de carros, evento de dimensão pública em que honra e reputação estão em jogo aos olhos de todos, bem como o valor do cavalo – no mundo heróico, sinônimo de “elegância, prestígio e coragem”, do “prazer de existir”,

²¹⁵ Em ressalva a tal conclusão, Finley (1989, p. 11) lembra que o estudo do tema da velhice na Grécia antiga depende sobretudo de fontes literárias, o que torna problemática a construção de uma visão histórica. Ademais, entre tantos elementos negativos que podem – sobretudo em contextos eróticos trabalhados em iambos e comédias – provocar a ridicularização do(a) velho(a), há as virtudes da velhice, principalmente ligadas à experiência: ver Kirk (1973, p. 125) e Finley (1989, pp. 8-10), que passam pela personagem-chave do velho, Nestor, o rei de Pilos que vemos nos poemas homéricos, “ambas as coisas, tagarela e sábio”, nas palavras do primeiro estudioso Kirk (p. 128) ecoadas no segundo (p. 10). A respeito da imagem do velho sábio, ver ainda Adrados (1995, p. 323).

da “alegria do movimento” e da “plenitude física”, afirma Jacques Dumont, em *Les animaux dans l'Antiquité grecque* (2001, p. 52)²¹⁶.

Note-se, no final do verso 7, a presentificação da ação no símile, efeito produzido pelo aoristo gnômico *éba* (de *bainō*, βαίνω), último termo do fragmento, comum nos símiles dos poemas homéricos²¹⁷. Tal dimensão temporal reforça, ao final, a idéia inicial, veiculada pelo advérbio *aũte* (“de novo”), da repetição no presente de episódios reiteradamente vividos no passado.

2. Éros e Afrodite: olhos, feitiços, caça

A caça

Na trama da canção de Íbico, a *persona* é caçada por Éros que usa de seus olhos e feitiços para lançá-la às redes de Afrodite, das quais não haverá saída. Configura-se, pois, tal *persona* em 1ª pessoa do singular como vítima da ação direta do deus e da ação indireta da deusa; dado o contexto indubitavelmente erótico dos versos, a presa aprisionada na caçada é o amador que estremece ao ataque de Éros e, como revela o símile do cavalo, bem sabe não ter outra alternativa senão seguir os comandos do deus, mesmo que agora já não esteja nas condições mais adequadas para fazê-lo.

Segundo enfatiza MacLachlan (1997, p. 196), o motivo “do amador como presa ou do jogo amoroso como caçada era caro aos poetas gregos da paixão, ocorrendo pela primeira vez nos versos sobreviventes [da poesia antiga] aqui. E era popular entre os poetas romanos também (...)”. Ambos os lados de tal motivo são articulados no Fr. 287 Dav.: Éros é o caçador ativo do amador encerrado pelo deus nas redes sem escape de Afrodite; e o amador é a presa habilmente caçada pelo olhar do insidioso algoz e pelos encantos múltiplos que maneja. Olhando para a imagem de Éros, alguns helenistas identificam os olhos do deus aos do *paĩs kalós* (παῖς καλός, “belo menino”) amado pelo

²¹⁶ Não por acaso, conforme observava Markman (1943, p. 1), o cavalo, depois das figuras humanas, “aparece como um tema favorito em todos os veículos da arte grega”; ademais, a numerosa quantia “de nomes próprios gregos contendo a palavra *hippos* indica a amplamente espalhada popularidade do cavalo”. Ver ainda, sobre o animal, seu valor, suas atividades (guerra, corrida) e suas relações com o homem na épica homérica, Bonnafé (1984, pp. 105-14).

²¹⁷ Ver Smyth (1963, p. 275, 1ª ed.: 1900), Lavagnini (1953, p. 205, 1ª ed.: 1937), Colonna (1963, p. 219, 1ª ed.: 1954), Campbell (1998, p. 311, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, p. 217), Degani e Burzacchini (1977, p. 312), Bonelli (1977, p. 85) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 266).

poeta, sintetiza Gerber (1970, p. 216)²¹⁸; nesse sentido, diz o helenista, ambos o deus e o objeto da paixão do poeta “são fundidos para formar uma única imagem”.

Nas interpretações que seguem essa leitura, a *persona* acaba por ser identificada ao poeta em chave biografizante; isso já ocorria numa das fontes da canção, a saber, a paráfrase de Parmênides no diálogo platônico que leva seu nome por título. Entre os modernos, Bowra (1961, p. 263) gira essa chave ao afirmar que Íbico escreveu os versos do fragmento “quando estava envelhecido e se viu tomado de paixão a contragosto” e “presa” de Éros²¹⁹; ele reluta, mas, continua o helenista, “entra assim mesmo, porque é seu hábito e prática, mas ele sabe que está velho demais para isso”. Herman Fränkel, em *Early Greek poetry and philosophy* (1975, p. 284, 1ª ed.: 1951), dizia, também batendo na tecla biografizante: “Para os homens comuns, o amor é a glória rematada da vigorosa juventude: mas o poeta foi escolhido para permanecer toda a sua vida aberto ao sagrado poder de uma grande paixão, a um só tempo favorecido e subjugado pelo dom da deusa Afrodite”. E Breitenberger (2007, p. 187), recentemente, afirma que Éros no fragmento de Íbico “não é somente uma divindade mitologizada”, mas está, “na verdade, identificado ao menino real presente no banquete, cuja beleza é considerada divina, que está olhando para o poeta de sob suas pálpebras escuras”.

Crítico dessa linha interpretativa, Davies, em “The eyes of love and the hunting net in Ibycus 287 P” (1980, p. 255), considera enganosa a afirmação de que “Éros e o amado de Íbico se misturam numa imagem composta”; o mesmo vale para uma outra afirmação de tal linha de leitura, segundo a qual, recorda o helenista, “os olhos de Éros, que derretem, são irrelevantes ao retrato da caçada”.

Quanto ao primeiro ponto, Davies (p. 257) bem salienta que a imagem metafórica de Éros não necessariamente repousa sobre um referente real, mas reflete uma determinada maneira de conceber a paixão erótica e o desejo sexual e cantá-los. Além disso, sublinha Falkner (1995, p. 141), a equiparação *Éros-país kalós* geraria a inversão “dos papéis eróticos” do *erómenos* (“amado”) e do *erastés* (“amador”), pois este, em vez de conduzir o carro da sedução, estaria a ele atrelado, enquanto aquele assumiria a posição de condutor. A distribuição de papéis, no âmbito das relações homoeróticas, prevê tipicamente outra organização: o *erómenos* deve ser perseguido,

²¹⁸ Essa interpretação foi formulada por Wilamowitz em 1913, lembra Gerber que lhe é favorável, como também estes helenistas: Lasserre (1946, p. 57), Bowra (1961, p. 263), Barrett (1992, pp. 433-4, 1ª ed.: 1964), Bonelli (1977, pp. 84-5), Degani e Burzacchini (1977, p. 310), Campbell (1983, p. 20), Falkner (1995, pp. 139-40), Cavallini (1997, p. 143; 2000a, p. 70), Henderson (1998, p. 25), Breitenberger (2007, pp. 186 e 252, n. 98).

²¹⁹ Similarmente em Fränkel (1975, p. 284, 1ª ed. orig.: 1951), Barron (1984, pp. 15-6).

caçado e aprisionado pelo amador que, por sua vez, pode sofrer – isto sim – as mesmas ações por parte de Éros ou Afrodite, das quais, justamente, resultará sua posição de *erastés* a perseguir seu *erómenos*. Na canção de Íbico, Éros/*érōs* domina o *erastés*.

Sobre o problema da leitura biografizante, cabe reconhecer sua fragilidade diante da parcimônia de nosso corpo de evidências sobre o poeta, sua obra e seu contexto. Agravam-na ainda mais os fatos de que, nos poucos versos do Fr. 287 Dav., assim como em muitos outros fragmentos mélicos, iâmbicos e elegíacos, a “situação dramática está indefinida”, frisa Falkner (1995, p. 139), e de que Íbico trabalha uma série de motivos freqüentados usualmente pelos poetas. Eis neste dado um consistente indicador de que “a poesia lírica não é exatamente o relatório dos casos amorosos” do compositor, nos dizeres de Odysseus Tsagarakis, em *Self-expression in early Greek lyric elegiac and iambic poetry* (1977, p. 106).

Tomando, agora, a alegada irrelevância dos olhos de Éros na imagem da caçada, Davies (1980, p. 255) nesse ponto aponta uma falha de observação, pois os versos 1-2 do Fr. 287 Dav. de Íbico e sua insistente focalização no olhar do deus trazem “a mais antiga e mais elaborada ocorrência” de um motivo que se perpetuará²²⁰: “o amador caçado pelos olhos de seu amado”. Essa mistura de elementos – os olhos e a caça – é revisitada pelos poetas posteriores, e aparentemente aqui se atesta “pela primeira vez”, anota Eleonora Cavallini, em *Ibico* (1997, p. 143). As ligações de Éros/*érōs* com cada um dos elementos são bem difundidas na poesia arcaica; a chegada ao amálgama “das duas classes de metáfora foi, sem dúvida, facilitada pelo fato de que a emanção dos olhos do *erómenos* era freqüentemente descrita qual arremesso à frente de uma flecha ou algum outro projétil que pudesse ser usado na caçada”, enfatiza Davies (p. 256)²²¹.

Note-se que, em “La metafora delle frecce di Eros nella poesia greca antica” (1995, p. 366), Giuseppe Spatafora, ao se debruçar sobre “o nascimento da imagem do dardo como metáfora do olhar erótico”, conclui que este “pressupõe uma cultura que, de um lado, vê no ato de olhar a mediação do amor” – algo ressaltado na análise do Fr. 287 Dav. – “e, de outro, entende a transmissão das sensações como um fluir de corpos”. Antes mesmo do Fr. 287 Dav., há numerosos testemunhos da referida mediação; citei alguns em momento anterior, mas, neste ponto, devo lembrar outro exemplo que nos levará ao terceiro dado fundamental da representação de Éros em Íbico. Refiro-me à

²²⁰ Ver Davies (1980, pp. 255-6) para listagem de exemplos de Sófocles aos poetas latinos.

²²¹ Na poesia, observa Pearson (1909, p. 257), é no *Hipólito* (vv. 530-2) de Eurípides que primeiro surge para nós a menção do arco e flecha conectados a Éros; ele conclui, sobre a recorrência da imagem em arte e verso desde a Antigüidade, que, antes mesmo da tragédia, a metáfora deve sido familiar, o que explicaria sua permanência.

Iliada (XIV), ao momento em que Zeus sucumbe de desejo, após ver uma irresistível e deslumbrante Hera, saída de detalhada e erótica cena de *toilette* – um motivo recorrente na épica grega²²² – e ali presente, justamente, para seduzi-lo.

Deste passo do poema homérico interessa-me não a ênfase no olhar em contexto erótico, suficientemente discutida nestas páginas, mas um outro elemento visto no mesmo contexto: a relação dos universos erótico e mágico.

Magia, Éros/érōs e Afrodite

κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει- 3 *com encantos de toda sorte* [Éros] *às inex-*
ρα δίκτυα Κύπριδος ἐςβάλλει *tricáveis redes de Cípris me atira.*

No verso 3, o termo em negrito (*kēlēmasi*) introduz a magia na canção de Íbico. Para pensar as relações magia-Éros/érōs-Afrodite, retomo o engano de Zeus por Hera na *Iliada* (XIV)²²³. Este se dá com o auxílio involuntário de Afrodite obtido à custa de mentiras ditas por Hera que, assim, consegue da deusa da paixão e do desejo o empréstimo de seu “cinto *pespontado* (...) *polícromo*” (κεστὸν ἱμάντα/ποικίλον, 214-5), em que estão (216-7)

(...) ἐνὶ μὲν φιλότης, ἐν δ' ἴμερος, ἐν δ' ὀαριστύς, (...) *o amor e o impulso de eros; o enlace de núpcias*
πάρφασις ἢ τ' ἔλαμε νόον πύκα περ φρονεόντων. *e o enlevo sedutor, que mesmo aos sábios faz*
perder o juízo. (...)

Somados, os termos em negrito compõem os *thelktéria panta* de Afrodite – “*todos os seus encantos*” (θελκτήρια πάντα, 215). Nessa expressão, que se vale de um termo derivado da forma verbal *thélgō* (θέλω, “encanto, enfeitiço”) – uma das mais usuais em contextos mágicos²²⁴ –, estão claramente firmadas as afinidades entre os âmbitos de Éros/érōs e Afrodite e da feitiçaria, das quais não apenas a *Iliada* é testemunho inicial, mas também um dos mais famosos objetos arcaicos gregos. Trata-se da “taça de Nestor” (c. 740-725 a.C.), descoberta em 1954, que traz esta inscrição²²⁵:

²²² Ver Jouan (1966, p. 101) e Ragusa (2005, pp. 106-10) para as *toilettes* divinas, particularmente de Afrodite.

²²³ Para a *Iliada*, cito sempre as traduções de Campos (2001; 2002) e texto grego de Mazon (2002b; 2002c; 2002d). Para o episódio e o cinto de Afrodite, especificamente, ver Bonner (1949, pp. 1-6), Garrison (2000, p. 75), Faraone (2001, pp. 97-110), Janko (2003, pp. 184-5).

²²⁴ Ver Murgatroyd (1983, pp. 68-70).

²²⁵ Texto grego: West (1994, p. 9), Faraone (1996, p. 78). Tradução: Ragusa (2004, p. 19). Os poucos suplementos são quase que consensualmente aceitos desde que a inscrição veio à luz: ver Faraone (p. 78, n. 3). Para a fala da taça em 1ª pessoa do singular, que se verifica em várias outras inscrições em estelas e objetos arcaicos, ver Svenbro (1993, pp. 26-43).

Νέστωρός: ε[ίμ]ι : εὐποτ[ον] : **ποτέριον**. “De Nestor s[ou] a taç[a], **deliciosa**.
 ἡὸς δ’ ἄν τοδε πίεισι: **ποτερ[ο]** : αὐτίκα κενον *Aquele que desta **delici[a]** beber – de pronto o
 ἡμέρος χαίρει: καλλιτε[φά]γο : Ἐφροδίτες. *tomará o desejo de Afrodite de bela co[ro]ja”.**

Diante dessa trinca de versos – um trímetro iâmbico seguido de dois hexâmetros datílicos²²⁶ –, Christopher A. Faraone, em *Ancient Greek love magic* (2001, pp. 18-9), afirma: eis “o mais antigo exemplo no mundo grego” de um “encantamento para a potência” sexual associado, como é decerto apropriado, à deusa do sexo, Afrodite. Beber da taça significará voltar a participar do sexo. Esses dizeres não encerram uma refinada piada, diferentemente de uma opinião corrente contra a qual se colocam Stephanie West, em “Nestor’s bewitching cup” (1994, p. 9), e Faraone, em “Taking the ‘Nestor’s cup inscription’ seriously” (1996, pp. 77-112); para ambos esses helenistas, tal leitura merece revisão.

Segundo West (p. 11), a inscrição se voltava a “servir a um propósito prático, e devemos considerar mais seriamente a postura da taça como uma **taça de herói plena de potência afrodisíaca**” (grifos meus). Observando sua “imponente auto-afirmação”, a helenista sublinha o fato de que esta é “lugar-comum nos textos mágicos, nos quais é manobra regular do operador identificar-se à divindade” e elevar-se acima do *status* mortal, de modo a posicionar-se qual ser superior que “pode controlar as forças que conjura”. Aproximando a inscrição da taça do campo da magia, lembra West que

“a feitiçaria amorosa seguramente tinha sido posta em prática desde tempos imemoriais. Se a taça foi pensada para a administração de uma poção amorosa ou da cura da impotência, ela deve, de todo modo, sugiro eu, ser interpretada como **uma peça de aparato mágico**”²²⁷ (grifos meus).

Similarmente, Faraone (1996, pp. 78-9), baseado no estudo do “frequentemente ignorado *corpus* de textos mágicos gregos”, argumenta que “as duas linhas hexamétricas” da taça, que se seguem à linha de abertura da inscrição, “são precisamente aquilo que elas alegam ser: palavras mágicas destinadas a funcionar como um afrodisíaco”. A linha inicial, metricamente distinta das outras duas, preenche uma função também diferenciada, pois, ao trazer a auto-apresentação do objeto e a chave do encanto – a taça é boa para que dela bebamos (*eúpoton*) –, constitui não uma

²²⁶ Ver Watkins (1976, pp. 33 e 35) e Faraone (1996, pp. 78-9).

²²⁷ Sobre o uso da escrita na magia, West (1994, p. 12) observa que este “não pressupõe o letramento de suas vítimas ou beneficiários”, mas confere às palavras “dignidade e solenidade”, efeitos ainda mais impactantes num universo em que a “escrita alfabética era uma novidade fascinante”.

“sofisticada piada intertextual” na alusão ao velho rei de Pilos, Nestor, e à sua taça descrita na *Iliada* (XI, 635-9), anota Faraone (pp. 79-80), mas

“um rótulo ou uma rubrica do tipo que é usado com frequência para significar autoria ou propriedade em inscrições arcaicas (para identificar tumbas e outros objetos), em textos arcaicos para ‘selar’ o nome do autor em sua própria obra, e em textos mágicos posteriores, para ostentar um autor lendário ou um usuário de um encantamento ou ritual particular”.

As outras duas linhas completam o encantamento no modo da “jura condicional”, prossegue Faraone (1996, p. 79), recorrente nos mais antigos textos mágicos sobreviventes, datados da era clássica. Além disso, elas se estruturam em hexâmetro, metro que “era comumente usado já no período clássico – e provavelmente desde muito antes – em fórmulas mágicas (...)”, diz o helenista. Mais: palavras “que não aparecem em hexâmetros literários, mas *são* usadas na tradição mágica grega”, como *potérion/poterío* (linhas 1-2), “podem, na verdade, ser termos de natureza quase técnica retirados de uma antiga, mas insuficientemente documentada, tradução de encantamentos métricos”, conclui Faraone.

Por fim, o estudioso (p. 80) sublinha ainda o fato de que está pressuposta no beber da afrodisíaca taça a ingestão de vinho, cujas propriedades eróticas no âmbito do simpósio não deixaram de ser notadas pelos gregos, como vimos na discussão do “Hino a Dioniso de Anacreonte”. E, como é de se esperar, nos encantamentos de natureza erótica circula o nome de Afrodite²²⁸, tanto quanto na poesia grega que não raro delinea contextos mágico-eróticos²²⁹. Afirma Faraone (2001, pp. 133-4, grifos meus): “Em seus estágios mais antigos (...), a **feitiçaria amorosa no mundo grego** tem, aparentemente, muito a ver com **Afrodite** que, **em suas manifestações cíprias**, está estreitamente conectada com todos os aspectos da sexualidade e do amor”, como diversas vezes tenho frisado neste trabalho²³⁰.

De volta ao Fr. 287 Dav. de Íbico. Nele, o termo *kēlémasi* (“*encantos*”, v. 3) que nomeia um dos instrumentos com que Éros atira o amador à rede de Cípris – note-se a denominação escolhida pelo poeta, que ao menos para nós suscita as conexões referidas por Faraone – denuncia: a magia está presente e disso não cabe duvidar; ela se adéqua e

²²⁸ Para exemplos, ver Faraone (1996, pp. 93-4, 105-6) e Winkler (1997, pp. 214-43).

²²⁹ Veja-se, por exemplo, a *Ode pítica 4* de Píndaro, a *Medéia* de Eurípides, a *Argonáutica* de Apolônio de Rodes, e o *Idílio II, As Magas*, de Teócrito. Murgatroyd (1983, p. 68) anota: “O uso de imagens mágicas para o amor não é comum na literatura grega e latina, mas ocorre em todos os gêneros principais da poesia e em diversos autores de prosa também”. Para um panorama, ver Eitrem (1941, pp. 39-83).

²³⁰ Também no estudo sobre Safo; ver especialmente Ragusa (2005, pp. 86-93, 103-20).

se imiscui à trama erótica da canção. Mas seus contornos não são de tonalidades densas; antes, são leves, quase esfumados. Retomo *kēlémasi* no verso 3 e explico-me.

Conforme Hugh Parry, em *Thelxis* (1992, p. 24), esse substantivo deriva de um dos verbos que “aparecem tanto nas formas mais arcaicas de mágica, quanto nas mais tardias”: *kēléō* (κηλέω). No verbete que lhe dedica o dicionário de Chantraine, vemos que seu sentido é “encantar, seduzir, fascinar, enfeitiçar”, “em princípio, com palavras ou cantos”. Em Íbico, Éros nada diz, mas apenas olha fixa e derretidamente sua presa. Quem fala é o amador – e fala decerto ao objeto que deseja seduzir e a quem se revela em sua subjugada e ardente, não obstante algo extemporânea, paixão. Tal objeto, como veremos ao final, ao tratar da *performance*, deve ser o menino desejado, o *paĩs kalós*; a ele, que é o *erómenos*, as palavras do amador devem soar encantatórias, sedutoras, e a canção assim pretende auxiliar o sucesso amoroso de mais uma empreitada à qual o amador se vê involuntariamente lançado.

Essa leitura concernente aos sentidos denotativo e conotativo de *kēlémasi* no Fr. 287 Dav. e projetada já para a *performance* e o próprio gênero da canção fragmentária – provavelmente remanescente de um *paidikón* – pode ser reforçada, ainda, pela sugestão de Parry, após observar os usos de formas e termos ligados a *kēléō*, de que estes “com mais freqüência implicam uma noção de força relativamente fraca”; completa ele: o verbo e “suas formas cognatas quase nunca estão associados com outros termos mágicos (...)” e “vêm a constituir o que é, em um largo número de casos, essencialmente um grupo de metáforas para o poder ‘encantador’ da música em geral e de quaisquer palavras organizadas ritmicamente” – como no Fr. 287 Dav. de Íbico.

Com seus encantos – produzidos por sua canção – o amador, ele próprio lançado às redes sem fuga de Afrodite, deseja atirar na mesma prisão o objeto de sua paixão; símil ao cavalo vitorioso e engajado na corrida, ele poderá ser bem-sucedido na caçada, como são Éros e Afrodite, seus caçadores. Voltemos os nossos olhos para essa imagem das deidades, não sem antes registrar um último ponto.

No Fr. 287 Dav. de Íbico, a magia e o olhar surgem quais instrumentos de Éros para dominar sua vítima. Ambos, como se explicitou nestas páginas, são eficazes e estão ligados intimamente à esfera de Afrodite. Há um bom exemplo da mesma combinação olhos-magia elaborada numa forte imagem erótica de conotações negativas, como é o caso em Íbico, tipicamente, sem a presença direta de Éros e de Afrodite que, todavia, pairam sobre os versos. Refiro-me a uma passagem da tragédia *Troianas* de Eurípides,

em que, finda a guerra e destruída a cidade, Menelau (vv. 860-83) anuncia sua intenção de não matar Helena em Tróia, mas em Esparta, ao que Hécuba declara (vv. 890-4)²³¹:

αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σὴν.
 ὄρᾱν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔλη πόθος.
 αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,
 πίμπρησιν οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα.
 ἐγὼ νιν οἶδα καὶ σὺ χοῖ πεπονθότες.

*“Elogio-te, Menelau, se matares tua esposa.
 Mas escapa de vê-la, que não te agarre com o anseio.
 Pois agarra o olhar dos homens, arrasa cidades,
 queima casa: assim é seu charme [kēlēmata].
 Eu a conheço, e tu e os que sofreram”.*

Olhos, desejo (*póthos*) e feitiço – este nomeado no verso 893 pelo mesmo termo escolhido por Íbico em seu fragmento: eis a tríade sombria de Éros dominador na tragédia e na canção; eis a tríade catastrófica de Helena, sinônimo de beleza, sexo e ruína, como a cantou Íbico na “Ode a Polícrates”.

A presa nas redes: Afrodite caçadora

A associação de Cípris a redes sem fuga estabelecida em viés erótico no Fr. 287 Dav. recorda a famosa canção do aedo Demódoco na *Odisséia* (VIII), sobre os amores de Ares e Afrodite, esposa de Hefesto²³², e o flagrante dos amantes. Estes, presos à armadilha de correntes ardilosamente preparadas pelo traído deus ferreiro (274-84), sofrem na exposição vexatória aos demais deuses o castigo pelo adultério. Rindo diante da cena, um deles, Hermes, responde a Apolo que lhe indagara se desejaria estar no lugar de Ares (339-42):

Αἰ γὰρ τοῦτο γένοιτο, ἄναξ ἑκατηβόλ' Ἀπολλων
 δεσμοὶ μὲν τρεῖς τόσσοι ἀπειρόνες ἀμφὶς ἔχοιεν,
 ὑμεῖς δ' εἰσορόω τε θεοὶ πᾶσαι τε θέαιναι,
 αὐτὰρ ἐγὼν εὐδοίμῃ παρὰ χρυσοῦν Ἀφροδίτῃ.

*“Ó Rei Apolo, que longe remessas as setas, prouvera
 que tal se desse, com três vezes mais desses elos em torno,
 e os deuses todos e as deusas à volta estívessesis olhando,
 contanto que me deitasse no leito com a áurea Afrodite”.*

Na tradução desse passo de tom ligeiro a aliviar o que seria um acontecimento trágico impossível no quadro da bem-aventurança olímpica²³³, não há correspondência ao termo em negrito, *apeírones*, que qualifica os “elos” (*desmoí*, 340) que prendem os amantes. Se entendido como forma nominativa de *ápeiros* (ἄπειρος), expressa a noção de inextricabilidade; se de *apeírōn* (ἀπείρων), então suas noções centrais são espaço e

²³¹ Texto grego: Kovacs (1999). Tradução: Werner (2004).

²³² Para o episódio, ver Detienne e Vernant (1974, pp. 31, 51, 90 e 269-87) sobre o aspecto doloso, e ainda Braswell (1982, pp. 129-37) e Brown (1989, pp. 283-93), ambos críticos de leituras moralizantes e daquelas que o tomam por interlúdio de mero divertimento sem conseqüências ou relevância para a ação.

²³³ Ver Brown (1989, pp. 290-1), que declara: “(...) não há tragédia no Olimpo”.

número. Colhendo nas palavras de Hermes aquela noção subentendida, Gentili, em “Sul testo del fr. 287 P. di Ibico” (1966, pp. 126-7), defende que tanto no poema homérico quanto na canção ibiquéia temos formas de *apeírōn* usadas, todavia, com o sentido de *ápeiros*, termo que, com o correr dos tempos, passará a ser freqüente como equivalente de *apeírōn* – que adquire de vez a “extensão semântica” de inquebrantável (p. 127) –, até passar a ser predominante do século V a.C. em diante.

Veja-se a tragédia *Agamêmnon* (v. 1382), de Ésquilo, e a expressão *ápeiron amphiblēstron* (ἄπειρον ἀμφίβληστρον) com que Clitemnestra define o instrumento típico de pescaria – a rede – por ela manejado ao fisgar, em pesca homicida, o próprio marido, o rei Agamêmnon. Uma tradução possível para tal expressão adotaria o sentido do inquebrável e, portanto, da estrutura que não permite fuga²³⁴. Em seu comentário, Eduard Fraenkel, em *Aeschylus* (1982c, p. 649), defende essa opção, sem deixar de lembrar, todavia, que outra possibilidade seria traduzi-lo pelo sentido de infinitude, pensando na rede usada pela rainha em termos de sua “enorme amplitude”.

Entre uma e outra opção, Fraenkel recorda um verso do final de outra tragédia esquiliana, *Prometeu prisioneiro* (v. 1078), em que se lê *apéranton diktuon átēs*²³⁵. Essa seqüência é traduzível por “rede inextricável da calamidade”²³⁶, uma vez que, como bem observa o helenista, as palavras proferidas no contexto da admoestação feita por Hermes ao coro de Oceanidas – que se recusa a se afastar de Prometeu e, com isso, estão sujeitas à punição divina que sobre o titã se abaterá – sugerem “que, além do tamanho, está implícita certa noção mais específica a uma rede”, a da inextricabilidade. Diz ele: “Nossa suspeita aumenta quando nos voltamos” ao Fr. 287 Dav. de Íbico e à expressão *ápeira diktua* ali registrada (vv. 3-4). E prossegue Fraenkel (grifos meus): “Lá, a idéia de mero tamanho seria inteiramente inadequada: o contexto demanda algo como *inextricável*”, sentido adotado já no início do século XX por Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf²³⁷, lembra o helenista. E Fraenkel conclui: “(...) arrisco-me a sugerir que Íbico e Ésquilo podem ter sido movidos, até certo ponto, às suas ousadas interpretações de” *ápeiron* e *apéranton* “pelo modelo do famoso” verso 340 do canto

²³⁴ Torrano (2004a), que em seu volume bilingüe adotou o texto grego da edição de J. D. Denniston e D. L. Page, *Aeschylus. Agamêmnon* (Clarendon Press, 1957), traduz “*Inextricável rede*”. Igualmente: Pulquério (1998). Similarmente: Sousa (1966), “*rede sem saída*”. Ver também a tradução de Vieira (2007), que troca a expressão adjetivo-substantivo pelo verbo “enredar”, sem lhe conferir qualificação, talvez por causa da dubiedade de *ápeiron*.

²³⁵ ἀπέραντον δίκτυον ἄτης. Texto grego e tradução: Smyth (2006).

²³⁶ Ver a tradução de Vieira, in Almeida e Vieira (1997), na qual o substantivo qualificado “rede” é trocado pelo verbo “enredar”, sem qualquer adjetivação.

²³⁷ A obra de Wilamowitz a ser consultada é *Sapho und Simonides* (1913, p. 125).

VIII da *Odisséia* anteriormente citado, em que temos, em *desmoî (...) apeírones*, a nomeação das correntes certamente inquebrantáveis da armadilha de Hefesto.

Assim, Gentili (1966, pp. 126-7), que não toma a expressão do fragmento como *ápeira díktua* (vv. 3-4) – *ápeira* sendo uma forma de *ápeiros* –, mas como *ápeirona díktua*, dá-lhe de todo modo o significado de “*inextricáveis redes*”, e não, como em princípio seria de se esperar diante de uma forma de *apeírōn*, um sentido espacial (“enormes, infindáveis”) ou numérico (“incontáveis”). Ao fazer a troca do termo grego, o helenista adota a emenda de Friedrich G. Schneidewin, na edição *Ibyci Rhagini carminum reliquae* (1833, Fr. II)²³⁸, posteriormente rejeitada por seu próprio autor, em *Delectus poesis Graecorum* (1838, Fr. II), como também pela maioria dos estudiosos²³⁹.

Assim, mantendo o adjetivo *ápeira*, sigo essa maioria e as duas edições mais importantes do fragmento de Íbico – de Page, *Poetae melici Graeci* (1962), e de Davies, *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta* (1991). E fazendo a mesma opção semântica de Gentili em minha própria tradução, alinho-me a ele e a muitos tradutores e comentadores da canção²⁴⁰.

²³⁸ Aceitam-na: Gentili (1966, pp. 124-7), Detienne e Vernant (1974, p. 280), Degani e Burzacchini (1977, pp. 311-2), Cavallini (1997, p. 144), Giannini (2002, pp. 305-6; 2004, pp. 60-1), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, pp. 265-6). Observo que tendo marcado tal posição, Gentili (1966, pp. 125-7) apresenta uma compreensão métrica distinta do Fr. 287 Dav., pois a emenda contraria o ritmo datílico percebido pelos que a recusam e leva a uma escansão anapéstica (⊔⊔—) dos versos, defendida por ele em seus comentários posteriores e pelos poucos aqui indicados que acolhem a troca de *ápeira* por *apeirona*.

²³⁹ Igualmente, Bergk (1914, Fr. 2, 1ª ed.: 1882), Smyth (1963, Fr. II, 1ª ed.: 1900), Edmonds (1958, p. 86, 1ª ed.: 1924), Diehl (1925, Fr. 7), Lavagnini (1953, p. 205, 1ª ed.: 1937), Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954), Page (1962), Marzullo (1965, p. 151), Mosino (1994, p. 41, 1ª ed.: 1966), Campbell (1998, p. 311, 1ª ed.: 1967; 1991, p. 256), Gerber (1970, pp. 216-7), Davies (1980, p. 255; 1986, p. 399), Falkner (1995, pp. 138 e 292, n. 74). Noto que, embora Marzullo (p. 150) rejeite a emenda, sua visão da métrica do fragmento que dispõe em 9 versos difere do modelo de Campbell, ao contrário da maioria dos helenistas citados, que contam 7 versos; outras exceções: Schneidewin (1833, 1838, Fr. II), 5 versos; Bergk, Degani e Burzacchini (1977, pp. 311-2) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, pp. 265-6), 6 versos.

²⁴⁰ O sentido de “inextricável” para o adjetivo (seja aceito *ápeira* ou *apeirona*) é incorporado em Lavagnini (1953, p. 205, 1ª ed.: 1937), Quasimodo (1996, p. 45, 1ª ed.: 1944), Brasillach (1950, p. 87), Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954), Ramos (1964, p. 78), Gerber (1970, p. 216), Irwin (1974, p. 100), Detienne e Vernant (1974, p. 280), Privitera (1974, p. 44), Degani e Burzacchini (1977, pp. 311-2), Bonelli (1977, p. 84), Gentili (1990a, p. 103, 1ª ed. orig.: 1985), Bernardini (1990, p. 75), Falkner (1995, p. 139), Percy (1996, p. 156), Pignatari (1997, p. 29), Cavallini (1997, p. 81), Henderson (1998, p. 25), Giannini (2002, p. 305), Burzacchini (2003, p. 241), Breitenberger (2007, p. 186) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 265). Similarmente em Mosino (1994, p. 41, 1ª ed.: 1966) e Bing e Cohen (1993, p. 86), “*redes intrincadas*”; Edmonds (1958, p. 87, 1ª ed.: 1924) e Lourenço (2006, p. 47), “*malhas inelutáveis*”. Ressalto que Pereira (1963, p. 113, 1ª ed.: 1959), Bowra (1961, p. 263), Most (1982, p. 88), Bonnafé (1987, p. 28), Fowler (1992, p. 123), West (1994b, p. 99), Mulroy (1995, p. 108), Miller (1996, p. 98), Stehle (1997, p. 251) e Hubbard (2000, p. 52; 2002, p. 267) optam por “*infindáveis redes de pesca*”; considerada a dubiedade de *ápeiros*, não está claro se pensam em termos espaciais ou da (im)possibilidade de fuga. Já Fränkel (1975, p. 284, 1ª ed. orig.: 1951) e Campbell (1998, p. 311, 1ª ed.: 1967; 1983, p. 20; 1990, p. 215; 1991, p. 257) adotam esse sentido de inescapável em seus comentários; logo, a tradução de ambos, “*rede sem limites*”, deve estar a ele atrelada. Similarmente, no caso de Lasserre (1946, p. 57), que traduz o epíteto como “*imensas*”.

Uma observação final. Diferentemente da antes mencionada cena de flagrante na *Odisséia*, Afrodite no Fr. 287 Dav. de Íbico não é a vítima de seu próprio poder, mas a pescadora-caçadora a cujas *ápeira diktua* – redes de pesca inquebrantáveis – Éros “atira” (*esbállei*, v. 4) sua vítima – a 1ª pessoa do singular da canção. Nessa parceria retratada nos versos 1-4, Éros afigura-se muito mais ativo na execução do ato de dominar e aprisionar sua vítima, enquanto Afrodite pode estar presente, simplesmente a segurar suas redes, ou pode mesmo estar ausente, tendo deixado com o deus seu instrumento conclusivo de arrebatamento da vítima. Qualquer uma das leituras é viável, embora a primeira soe mais forte e significativa para os versos; em comum, ambas deixam clara a hierarquia sob a qual se firma a relação das duas deidades, sendo Éros subordinado a Afrodite, como é comum nas tradições poética e iconográfica gregas – viu-se antes neste capítulo –, seja por ser seu filho, seja por ser seu atendente, algo que não podemos definir com base no nosso texto do Fr. 287 Dav. ou em suas fontes²⁴¹.

3. A canção de Íbico e sua performance

Paixão e velhice

Não sabemos se a canção de Íbico está ou não completa²⁴²; tampouco, no segundo caso, o que se seguiria aos versos preservados. A dúvida é estéril; fiquemos com aquilo que o tempo poupou. É certo que se trata de um texto de complexa tessitura tramada com os fios da paixão, do erotismo, das ações divinas, da magia, do temor, e da velhice. Paremos mais demoradamente neste ponto.

Ao tematizar a ação de Éros e Afrodite sobre o amador, o poeta tematiza as relações *érōs*-homem e *érōs*-velhice. Sobre o primeiro binômio tenho discorrido desde o início do estudo do Fr. 287 Dav.; retomo agora o comentário sobre o segundo para pôr em relevo sobretudo isto que de pronto emerge da leitura de Íbico e de outros poetas arcaicos: a perspectiva distinta sobre o par *érōs*-velhice, revelada no símile do (quase) velho cavalo – símile este que voltará a ocorrer depois de Íbico em diferentes contextos, mas “parece original” a sua obra, pensa Henderson (1998, p. 26).

²⁴¹ Campbell (1983, p. 20) e Breitenberger (2007, p. 169) crêem que Íbico retrata Afrodite e Éros como mãe-filho.

²⁴² Colonna (1963, p. 218, 1ª ed.: 1954) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 266) não crêem na integridade da canção, a qual Campbell (1998, p. 311, 1ª ed.: 1967) e Cyrino (1995, p. 107) julgam concebível.

No mundo heróico e guerreiro de Homero, a tristeza da velhice, sobretudo pela decadência física, é expressa em termos mais gerais do que na poesia elegíaca, mélica e iâmbica²⁴³, mas triste é, de qualquer modo, o tom prevalecente no tratamento do tema. No Fr. 287 Dav. de Íbico, a velhice surge de maneira bem mais específica, pois se insere no campo do erotismo. Além disso, Enzo Degani e Gabriele Burzacchini, em *Lirici greci* (1977, p. 310), assinalam que, valendo-se da “metáfora, o poeta se insere (...), de modo inteiramente original, no filão temático do amor relacionado à velhice”²⁴⁴, não mais visto sob “o absoluto negativismo de Mimnermo” (Fr. 1 W²), a “peremptoriedade de Arquíloco” (Fr. 196a W¹), a “expressiva emblematicidade de Safo” (Fr. 58 Voigt), o “lamento patético” de Álcman (Fr. 26 Dav.), a auto-ironia de Anacreonte (Fr. 358 P). Este fragmento já foi citado neste capítulo²⁴⁵; vejamos os demais:

Mimnermo (Fr. 1 W²)²⁴⁶ [velhice: impedimento à esfera de Afrodite e, por isso, castigo]

| | |
|--|---|
| τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσοῦς Ἀφροδίτης; | <i>Que vida? Que prazer sem dourada Afrodite?</i> |
| τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι, | <i>esteja eu morto, quando não mais isto me preocupe:</i> |
| κρυπταδίη φιλότης καὶ μείλιχα δῶρα καὶ εὐνή, | <i>íntima ternura e doces dons e leito,</i> |
| οἷ ἥβης ἄνθεα γίνεταί ἀρπαλέα | <i>tais da juventude flores devêm mui sedutoras</i> |
| ἀνδράσιν ἠδὲ γυναιξίν· ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθῃ | <i>a homens e mulheres. Mas logo dolorosa sobrevenha</i> |
| γῆρας, ὅ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ κακὸν ἄνδρα τιθεῖ, | <i>velhice, que feio até mesmo um belo homem deixa,</i> |
| αἰεὶ μιν φρένας ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμνα, | <i>sempre, em volta do coração, o oprimem más</i> |
| | <i>[preocupações,</i> |
| οὐδ' αὐγὰς προσορῶν τέρπεται ἠελίοι, | <i>nem os raios olhando se alegra do sol,</i> |
| ἀλλ' ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν | <i>odiado por rapazes, desprezado por mulheres.</i> |
| οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός. | 10 <i>Assim penosa deus [Zeus] dispôs a velhice.</i> |

Arquíloco” (Fr. 196a W¹, vv. 3-28)²⁴⁷ [velhice feminina: eixo para a invectiva]

| | | |
|---------------------------------------|---|---|
| ἔστιν ἐν ἡμετέρου | 5 | <i>”há em nossa casa</i> |
| ἢ νῦν μέγ' ἰμείρει | | <i>quem agora muito deseja[ra ...</i> |
| καλὴ τέρεια παρθένος· δοκέω δέ μιν | | <i>uma bela e tenra virgem, e parece-me</i> |
| εἶδος ἄμωμον ἔχειν· | | <i>ter figura sem pecha.</i> |
| τὴν δὲ σὺ ποίησαι φίλην.” | | <i>Faz dela tua [amada].”</i> |
| τοσαῦτ' ἐφώνει· τὴν δ' ἐγώνταμειβόμεν | | <i>Tanto ela dizia, e eu lhe resp[ondi:</i> |

²⁴³ Ver Kirk (1973, pp. 131 e 140) e Byl (1976, pp. 234-6). Ambos Kirk (p. 134) e Byl (p. 236) ressaltam que em Hesíodo a velhice é um mal inevitável como a doença e a morte.

²⁴⁴ Igualmente Henderson (1998, p. 25) e Burzacchini (2003, p. 242). Note-se que Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 266) apontam a originalidade da visão de Íbico.

²⁴⁵ Acrescento estas indicações – Kirk (1973, pp. 141-2), Byl (1976, pp. 242-3) e Adrados (1995, p. 323) – especificamente sobre a velhice nesse e noutros fragmentos de Anacreonte.

²⁴⁶ Fonte: Estobeu (século V d.C.), *Antologia* (IV, 20, 16). Tradução: Assunção e Brandão (1983-4, p. 228); ver Ramos (1964, p. 28). Para a velhice: Campbell (1998, pp. 224-6, 1ª ed.: 1967) e Gerber (1970, pp. 106-8), Kirk (1973, pp. 140-1), Byl (1976, pp. 238-40), Falkner (1995, pp. 128-39), Adrados (1995, p. 322).

²⁴⁷ Fonte: Papiro de Colônia 58. 1-35 (século II d.C.). Tradução: Corrêa (2008, p. 271). Para a velhice no fragmento iâmbico, ver Falkner (1995, pp. 86-91). Para estudo do fragmento e bibliografia: Corrêa (pp. 261-313).

| | |
|--|--|
| <p>“ Ἀμφιμεδοῦς θύγατερ, 10 έσθλης τε καί[γυναικός, ἦν νῦν γῆ κατ’ εὐρώεσσ’ ἔχει, τέρψιές εἰσι θεῆς πολλαὶ νέοισιν ἀνδ[ράσιν παρέξ τὸ θεῖον χρῆμα· τῶν τις ἀρκέσει. 15 τ]αῦτα δ’ ἐφ’ ἡσυχίης εὔτ’ ἂν μελανθη[ἐ]γὼ τε καὶ σὺ σὺν θεῶι βουλευέσομεν. π]είσομαι ὥς με κέλεαι· πολλόν μ’ εἰ 20 θρ]ιγκοῦ δ’ ἔνερθε καὶ πυλέων ὑποφ[μ]ή τι μέγαιρε φίλη· σχῆσω γὰρ ἐς προη[φόρους κ]ήπους· τὸ δὴ νῦν γνῶθι. Νεοβούλη[ν ἄ]λλος ἀνήρ ἐχέτω· 25 αἰαῖ, πέπειρα, δὶς ἰτόση, ἀν]θος δ’ ἀπερρύηκε παρθενήϊον κ]αὶ χάρις ἦ πρὶν ἐπῆν· (...)</p> | <p>“<i>Filha de Anfimedo,</i> <i>boa e [...</i> <i>mulher que agora a úmida terra p[ossui,</i> <i>muitos, para jovens ho[mens,</i> <i>são os [p]razeres da deusa</i> <i>além da coisa divina. Desses, um bast[ará.</i> <i>I]sso, com calma,</i> <i>quando escurecer[...</i> <i>e]u e tu, com auxílio divino, deliberaremos.</i> <i>F]arei como me ordenas;</i> <i>muito me [</i> <i>Sob a [cor]nija e portais...[</i> <i>n]ão negues, querida:</i> <i>pois aportarei em rel[vosos</i> <i>p]rados. Isto agora sabe: Neóbula,</i> <i>que outro homem a leve.</i> <i>Aiai, ela está passada, tem o dobro [da tua idade,</i> <i>a flor virginal murchou,</i> <i>e] a graça que antes tinha; (...)</i>”</p> |
|--|--|

Safo (Fr. 58 Voigt, vv. 10-26)²⁴⁸: [a impotência humana diante da velhice]

| | |
|--|--|
| <p>10]νι θῆται στ[ύ]μα[τι] πρόκοψιν]πων κάλα δῶρα παῖδες 12]φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν πά]ντα χροά γῆρας ἦδη 14 λεῦκαι τ’ ἐγένον]το τρίχες ἐκ μελαίναν]αι, γόνα δ’ [ο]ὐ φέροισι 16]ησθ’ ἴσα νεβρίοισιν ἀ]λλὰ τί κεν ποείη;] 18] οὐ δύνατον γένεσθαι] βροδόπαχυν Αἴων 20 ἔς]χατα γᾶς φέροισα[]ον ὕμωσ ἔμαρψε[22]άταν ἄκοιτιν]μέναν νομίδει 24]αις ὀπάσδοι ἔ]γω δὲ φιλημὶ ἄβροσύναν,] τοῦτο καὶ μοι 26 ⊗ τὸ λάμπρον ἔρωσ ἀελίω καὶ τὸ κάλιν λείλιγγε.</p> | <p><i>]... dá à b[o]c[a] sucesso</i> <i>]... belos dons crianças</i> <i>]... ama-canção de liras clarissonantes</i> <i>to]da minha pele velhice já</i> <i>e brancos se torna]ram de pretos meus cabelos</i> <i>]...; e meus joelhos [n]ão portam</i> <i>]... como as corças</i> <i>m]as o que eu poderia fazer?</i> <i>] não é possível tornar</i> <i>] Éos de róseos braços</i> <i>ao] fim da terra ela portando</i> <i>]... todavia me agarrou</i> <i>]... esposa</i> <i>]... pensa</i> <i>]... daria</i> <i>mas eu amo a delicadeza, ...] e isso a mim</i> <i>amor obteve por parte a luz e a beleza do sol.</i></p> |
|--|--|

Álcman (Fr. 26 Dav.)²⁴⁹ [a velhice do poeta diante do jovem coro de virgens]

| | |
|---|---|
| <p>οὐ μ’ ἔτι παρσεικαὶ μελιγάρυες ἰαρόφωνοι γῦ]α φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἶην,</p> | <p><i>Não mais, virgíneas melicantantes amaviófonas,</i> <i>os pés me podem levar; ei, ei, alcião eu fosse</i></p> |
|---|---|

²⁴⁸ Fonte: POx 1787 (século III d.C.). Tradução minha; ver também Fontes (2003, p. 517). Para a velhice no fragmento mélico, ver Byl (1976, p. 242), Di Benedetto (1983, pp. 145-63) e Falkner (1995, pp. 102-7).

²⁴⁹ Fonte: Antígono de Caristo (meados do século III a.C.), *Maravilhas* 23 (27). Tradução: Souza (1984, p. 87); ver também Ramos (1964, p. 28). Para o fragmento, ver Campbell (1998, pp. 217-8, 1ª ed.: 1967), Gerber (1970, pp. 98-100), Byl (1976, p. 241), Adrados (1995, p. 325). Observe-se que nos vv. 19-22 pode haver uma alusão ao mito de Títonos e Éos, a Aurora.

ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἄμ' ἀλκύνεσσι ποτῆται *que sobre a flor da onda com alciones voa*
 νηδεὲς ἦτορ ἔχων, ἀλιπόρφυρος ἰαρός ὄρνις. *de alma indolor maripurpúrea ave sagrada ...*

Lembra Falkner (1995, p. 149), ao pensar os mundos da velhice e de *érōs*, tendo passado pelos versos supracitados e outros mais: “Porque a identidade social grega está tão estreitamente ligada à atividade sexual, mudanças na vida sexual de homens mais velhos necessariamente envolvem uma nova apreciação de seus estatutos sociais”. Textos como o Fr. 287 Dav. de Íbico, continua ele, “provêem uma perspectiva oblíqua e, todavia, importante sobre o isolamento e a ineficácia da velhice e sobre o malogro e o ridículo a que os velhos se arriscam ao se engajarem em arenas sociais crescentemente dominada pelos jovens” – arenas como a da corrida de carros e a erótica, que apavoram, respectivamente, os quase velhos e experientes cavalo e amador.

A despeito das dificuldades que a velhice impõe ao amador, *Éros/érōs* e Afrodite não se detêm e tampouco se compadecem – não na perspectiva amorosa de Íbico. Logo, tal qual no Fr. 286 Dav. – em que a *persona* canta o desassossego permanente de *éros*, que “*não repousa em nenhuma estação*” (v. 7), ataca-a terrivelmente e se instala como seu algoz vigilante –, também no Fr. 287 Dav. a paixão não conhece trégua, nem limitações. O deus, sombrio, inelutável e a serviço de Afrodite, como naquele fragmento, neste aprisiona o amador e o obriga a entrar na arena erótica, mesmo em tempos próximos da velhice. Para tanto, *Éros* usa dois instrumentos próprios – olhos e feitiço – e um de Afrodite – a rede para aprisionar; é dessa prisão que fala o amador do Fr. 287 Dav., mostrando a eficiência da ação divina. Na síntese de Gentili, em “*Metodi di lettura*” (1967, p. 179), ambos os fragmentos aqui referidos

“são construídos segundo uma visão do amor precisa e orgânica na qual os vários elementos estruturais se articulam em função e em relação à mesma idéia, aquela do caráter anormal, do poder obscuro, obsessivo de um destino amoroso. O amor é visto e concebido como uma força misteriosa que não concede repouso em nenhuma estação da vida (...)”

Há uma diferença, contudo, no Fr. 287 Dav.: há certo humor no símile – humor este ausente dos demais fragmentos do poeta estudados nesta tese –, sutilmente colocado²⁵⁰. Afirma MacLachlan (1997, p. 196): “a triste e algo ridícula figura do velho cavalo de corridas sugere que Íbico, em sua velhice, está se engajando em certa auto-zombaria” – em sua velhice ou perto dela, como creio (v. 6).

²⁵⁰ Ver Campbell (1983, p. 20), Stehle (1997, p. 251) e Burzacchini (2002, p. 242).

Performance

É impossível determinar o modo e a ocasião de *performance* do Fr. 287 Dav. De Íbico. Há quem a pense como coral, já que é esta a modalidade para a qual apontam os manuais e a tradicional fortuna crítica em torno do poeta²⁵¹. Para outros, como Campbell (1998, p. xxiv, 1ª ed.: 1967), “os dois melhores poemas sobreviventes de Íbico (286 e 287) dificilmente podem ter sido outra coisa que não canções-solo (...)”²⁵². Similarmente, ressalta Ettore Cingano, em “L’opera di Ibico e di Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni” (1990, p. 220), que o Fr. 287, como outros estudados em capítulos precedentes – 257(a) (fr. 1, col. i) 286 e 288 Dav. –, é caracterizado pelo uso de “um léxico explicitamente erótico” e tom mais pessoal que se verifica com frequência nas canções-solo compostas na moldura das paixões, do erotismo. Desse modo, a canção de Íbico afigura-se bem mais adequada ao “âmbito restrito do simpósio” e à “execução monódica”, completa o helenista, em postura coerente, mas exposta com prudência, dado seu caráter hipotético, .

Dispensando a cautela e indo mais longe em sua leitura, Cavallini (1997, p. 17), que acredita na *performance* monódica – a modalidade de execução – e simposiástica – a ocasião de sua apresentação – do Fr. 287, toma-o por um *paidikón* de Íbico, afamado “cantor da beleza dos efêbos e do *éros* pederástico”, na Antigüidade. Tal classificação é possível, mas inverificável diante dos versos do fragmento, ao contrário das duas canções contempladas no quinto capítulo.

²⁵¹ Ver Bonnafé (1987, p. 28) e Rosenmeyer (1966, p. 339) pensa que ambos os Frs. 286 e 287 Dav. são “odes corais”. Para o primeiro desses fragmentos de Íbico e sua *performance*, ver capítulo anterior.

²⁵² Campbell (1990, p. 214) reitera tal percepção posteriormente. Na mesma linha, Barrett (1992, p. 434, 1ª ed.: 1964) e Kirkwood (1974, p. 199).

Afrodite só ou com Éros? – Anacreonte, Fr. 346 (fr. 4) P

1. A fonte do fragmento

O Fr. 346 (fr. 4) P de Anacreonte sobreviveu, em precárias condições, numa fonte de transmissão direta, o *POx* 2321 (fr. 4), do século II d.C., publicado por Edgar Lobel – seu editor – e Colin H. Roberts, em *The Oxyrhynchus papyri, part XXII* (1954, pp. 54 e 59-60). Trata-se do mesmo rolo papiráceo em que se preservou o Fr. 346 (fr. 1) P, estudado no item final do sexto capítulo desta tese. No caso do fragmento ora em pauta, tanto o texto estabelecido por Lobel (p. 54), quanto a atribuição da autoria a Anacreonte são amplamente aceitos pelos estudiosos, e as edições de Gentili (1958, Fr. 65) e Page (1962), as duas principais do fragmento, seguem-no de perto, a primeira fazendo-lhe algumas emendas, como veremos abaixo. Reproduzo-o:

| | | |
|--------------------------|----|---|
| χα]λεπῶι δεπυκτάλιζ.[| | <i>e co]ntra duro (rival?) boxeava (?)</i> |
|]αν ὀρέω τε κάνακύπτω[| | <i>]... olho para cima e ergo a cabeça[</i> |
|]ωι πολλήν ὀφείλω | | <i>]... devo muita</i> |
|]ν χάριν ἐκφυγῶν ἔρωτα[| | <i>]... gratidão, tendo escapado da paixão[</i> |
|]νυσε παντάπασι, δεσμῶν | 5 | <i>]... completamente, das corrent[es</i> |
|]· χαλεπῶν δι' Ἀφροδίτη[| | <i>]... duras por causa de Afrodite[</i> |
|]φέροι μὲν οἶνον ἄγγ.[| | <i>]que traga vinho ...[</i> |
|]φέροι δ' ὕδω[ρ]. λαφλ[| | <i>]e que traga águ[a]...[</i> |
|]·ε καλέοι[...]ιν[| | <i>]... que chame (?) [...]...[</i> |
|]χαρις, ἄρτι[...]ς δι[| 10 | <i>]graça, ... [...] ...[</i> |
|].[| | <i>]...[</i> |

Como se vê, o fragmento não é de fácil reconstrução e são poucas as suplementações feitas por Lobel (1954, p. 54), que observa adiante (p. 59): “O sentido geral dos versos 1-4 parece ser: ‘eu estava tendo uma dura contenda, mas estou agora livre de minhas dificuldades e tenho de agradecer ... por minha fuga do amor’”. Vistos junto a essas linhas, em termos de conteúdo e métrica, os versos 5-6 não são “absolutamente incompatíveis com a hipótese de que eles pertençam à mesma composição”, prossegue o helenista. Mas não há segurança quanto ao metro da canção²⁵³, nem tampouco quanto à perda de palavras à esquerda dos versos, o que nos

²⁵³ Talvez se organize em estrofes de três versos, como o Fr. 346 (fr. 1) P. Segundo Gentili (1958, p. 203), o metro seria escandido em —υυ—υ—υ—υ, com anáclase no v. 5 e longa por breve na 5ª sílaba do v. 3. Mas a questão é ainda duvidosa para os estudiosos: ver Lobel (1954, p. 59), Barigazzi (1956, p. 149).

coloca em terreno muito movediço no que diz respeito a tal hipótese e a uma possível contestação de sua proposta.

Para além da dúvida de que os versos formem um único texto – algo que, não podendo ser esclarecido, permanecerá como hipotético, sinalizam as edições de Gentili (1958, Fr. 65) e Page (1962) do fragmento –, este se revela bastante problemático em sua legibilidade. Todos os versos estão cortados, em seu início, por lacunas cuja extensão nos escapa; e nenhum dos onze versos está integralmente preservado. Passemos, pois, por cada um deles, recolhendo tudo o que seja consistente para uma tentativa de leitura do que resta da canção.

2. O fragmento, verso a verso

No verso 1, a primeira palavra, o adjetivo (*kha]lepōi*), cujas três letras finais são incertas, é suplementada por Lobel (1954, p. 59) com base na forma verbal de *puktalízdō* (“boxeio; luto, pugno”) a ela posposta no verso inicial; tal adjetivo, ademais, repete-se no verso 6. O sentido do verbo responde pela declinação sugerida pelo helenista para o adjetivo (dativo singular), que estabelece a relação de oposição, “*contra duro (rival?)*”²⁵⁴. Há uma luta e, provavelmente, dois sujeitos nela envolvidos.

A forma verbal *depuktálizd* (v. 1) é, decerto, precedida da partícula *dé* (δέ, “e”), e pode estar na 1ª pessoa do singular expressa nos outros três verbos (vv. 2, 3, 4) do fragmento (vv. 1-6). Mais difícil é definir seu modo e tempo. O indicativo imperfeito *epuktálizdon* (ἐπυκτάλιζον) proposto por Lobel é adequado, implicando a solução da seqüência problemática *depuktálizd* em *d' epuktálizdon*. A emenda tem boa aceitação, embora pontuada pela incerteza sinalizada em minha tradução “*boxeava (?)*”²⁵⁵.

²⁵⁴ Seguem Lobel: Page (1962), Campbell (1988, pp. 42-3), Fowler (1992, p. 177), Bing e Cohen (1993, p. 88), West (1994b, p. 102), Cyrino (1996, p. 372, n. 6), Lourenço (2006, p. 53). Já Barigazzi (1956, p. 149) e Gentili (1958, Fr. 65, pp. 48 e 154) tomam o adjetivo por adverbial (*kha]lepōs*, “*duramente*”); igualmente: Bowra (1961, p. 293), Privitera (1970, p. 116), Kirkwood (1974, p. 157), Degani e Burzacchini (1977, p. 261), Vox (1990, p. 56), Cyrino (1995, p. 129, n. 69), MacLachlan (2001, p. 126) e ainda Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 214). O próprio Lobel (1954, p. 59) reconhecia não poder descartar essa hipótese.

²⁵⁵ Barigazzi (1956, p. 149), Gentili (1958, Fr. 65, pp. 48, 154 e 202), Bowra (1961, p. 293), Privitera (1970, p. 116), Kirkwood (1974, p. 157), Degani e Burzacchini (1977, p. 261), Campbell (1988, pp. 42-3), Vox (1990, p. 56) e Cyrino (1995, p. 129, n. 69) adotam a emenda. Page (1962, p. 173) apenas a indica, como Lobel (1954, pp. 54 e 59) antes dele e Cyrino (1996, p. 372, n. 6), bem depois. Na tradução, não meramente “*lutava*”, mas “*boxeava*”, sigo Campbell (p. 43), Fowler (1992, p. 177), West (1994b, p. 102), Cyrino (1995, p. 129, n. 69; 1996, p. 372, n. 6), Lourenço (2006, p. 53). A primeira opção, que enfraquece a imagem, é adotada em Gentili (p. 154), Bing e Cohen (1993, p. 88) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 214) que, todavia, vêem na luta o pugilato.

No verso 2, ...*an horéō* (“olho”) é leitura segura do papiro, mas Lobel (1954, p. 59) preferiria *anoréō* (“olho para cima”), termo cuja existência na língua grega, todavia, não se comprova, embora a preposição *aná-* (ἀνά) se agregue a outros verbos para “ver”²⁵⁶. Depois, temos *te kanakúptō*, ou seja, as partículas *te* e *kaí* seguidas da forma verbal *anakúptō* (“ergo a cabeça”) que, “além de ser usada para a atitude de alguém que olha para cima (...), também é empregada para significar ‘tirar a cabeça d’água, sair de um buraco’”, anota Lobel – interpretação favorecida pelo contexto indicado no verso 1 do fragmento, acredita o helenista²⁵⁷.

São plenamente legíveis as duas palavras restantes do verso 4; e o advérbio no acusativo desse verso pode estar associado ao substantivo do verso seguinte, *khárin*, ficando coerente o sentido da possível frase “devo muita gratidão”²⁵⁸. As lacunas iniciais dos versos 4 e 5, todavia, impõem cautela que prefiro manter na tradução. De qualquer modo, ao termo *kháris* sucede uma oração subordinada ditada por *ekphugôn*²⁵⁹ (“tendo escapado”), ligado ao sujeito em 1ª pessoa do singular das formas verbais anteriores. E o sentido da fuga se especifica no termo que antecede a lacuna no verso 4, *érōta*, acusativo de *erōs*, que funciona como objeto de *ekphugôn*: “da paixão”²⁶⁰.

No verso 5, ...*nuse* é palavra perdida, talvez *Diónuse* [Διόνυσε, ‘ó Dioniso’], no vocativo, diz Lobel (1954, p. 59), mas é bem incerta essa conjectura²⁶¹. Depois, o advérbio *pantápassi* (“completamente”) parece contribuir para a caracterização da ação

²⁵⁶ Gentili (1958, Fr. 65, pp. 48, 154 e 202-3), Bowra (1961, p. 293), Privitera (1970, p. 116), Degani e Burzacchini (1977, p. 261), Campbell (1988, pp. 42-3), Vox (1990, p. 56), Cyrino (1995, p. 129, n. 69) e MacLachlan (2001, p. 126) seguem a preferência de Lobel (1954, p. 59) e adotam *anoréō*; igualmente, Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 214) – todos a despeito do contra-argumento que este levanta e que se reflete na não-adoção de tal forma no texto grego que apresenta (p. 54). Como Lobel, Barigazzi (1956, p. 149), Page (1962) e Cyrino (1996, p. 372, n. 6) mantêm a leitura do papiro (*Jan horéō*). Kirkwood (1974, pp. 157 e 273, n. 12), embora siga o texto de Gentili, crê que esta deva ser mantida.

²⁵⁷ Nessa compreensão, seguem-no Gentili (1958, Fr. 65, p. 154), Bowra (1961, p. 293), Privitera (1970, p. 116), Kirkwood (1974, p. 157), Campbell (1988, p. 43), Vox (1990, p. 85), Fowler (1992, p. 177), Bing e Cohen (1993, p. 88), West (1994b, p. 102), Cyrino (1995, p. 129, n. 69), MacLachlan (2001, p. 126), Lourenço (2006, p. 53). Entre estes me incluo.

²⁵⁸ Assim em Gentili (1958, Fr. 65, p. 154), Privitera (1970, p. 116), Kirkwood (1974, p. 157), Campbell (1988, p. 43), Fowler (1992, p. 177), West (1994b, p. 102), Cyrino (1995, p. 129, n. 69; 1996, p. 372, n. 6), Lourenço (2006, p. 53) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 214). Similarmente, Bing e Cohen (1993, p. 88).

²⁵⁹ Trata-se do participio aoristo ativo, nominativo singular masculino, de *pheúgō* (φεύγω).

²⁶⁰ Assim em Barigazzi (1956, p. 149), Gentili (1958, Fr. 65, p. 154), Privitera (1970, p. 116), Kirkwood (1974, p. 157), Degani e Burzacchini (1977, p. 261), Campbell (1988, p. 43), Vox (1990, p. 56), Fowler (1992, p. 177), West (1994b, p. 102), MacLachlan (2001, p. 126), Lourenço (2006, p. 53) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 214) – como o deus, “*Éros*”, e não o substantivo comum, como prefiro, seguindo Page (1962) e Bing e Cohen (1993, p. 88).

²⁶¹ Lobel (1954, p. 54), Barigazzi (1956, p. 149), Page (1962) e Campbell (1988, p. 42) não a incorporam no texto grego; mas Campbell a insere na tradução (p. 43), “(*Dioniso?*)”. Diferentemente, Gentili (1958, Fr. 65, pp. 48, 154 e 204-5) adota o nome do deus tanto na edição quanto na tradução do fragmento; igualmente: Privitera (1970, p. 116), Kirkwood (1974, p. 157), Degani e Burzacchini (1977, p. 261), Vox (1990, p. 56), MacLachlan (2001, p. 126), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 214).

anterior de libertação de *erōs*; o mesmo valeria para a palavra final após a vírgula, *desm[ōn]*, a qual, no genitivo plural, define uma origem, “*das correntes*”.

Do ponto de vista morfosintático e semântico, podem estar encadeados a esse substantivo o verbo do verso 4 (*ekphugōn*), anota Gentili (1958, p. 203), o adjetivo que abre o verso 6 (*khalepōn*, “*duras*”) e a construção *di’ Aphrodītē[*. Associado ao que seria a preposição *diá*, tal nome estaria no genitivo (*Aphrodītēs*) ou no acusativo (*Aphrodītēn*), como prefere Gentili (1958, Fr. 65, pp. 48, 154 e 203-4)²⁶², uma vez que neste caso a preposição *diá* expressa fortemente a noção de causalidade da ação (“*das corrent[es /]... duras por causa de Afrodite[*”), como creio mais provável.

A mudança de pessoa verbal no verso 7 abre uma nova etapa na canção que se finda no verso 11, do qual nada resta. Entre um e outro, há algum texto de tremenda incerteza; por isso, atendo-me a ele, deixando de lado emendas e acréscimos²⁶³.

Os versos 7-8 abrem-se, após a lacuna, com as formas verbais de sentido volitivo *phéroi*²⁶⁴ (“*que traga*”) – primeiro “*vinho*” (v. 7), nomeado pelo grego *oīnon* sucedido por uma palavra perdida (*áng.[*); depois, “*água*” (v. 8), último termo legível. No verso 9, há possivelmente outra forma verbal volitiva, *keléoi*²⁶⁵ (“*que chame*”). E, por fim, na décima linha, resta apenas *Jkharis* – talvez o substantivo *kháris*, usado no verso 4, ou uma palavra por ele composta.

O que se passa no Fr. 346 (fr. 4) P de Anacreonte? Quem é a Afrodite nele vislumbrada? Como seria sua *performance*? Perseguindo essas questões, volto-me à tarefa ao mesmo tempo ingrata e estimulante de reunir os cacos, a fim de compor um quadro minimamente discernível dos versos e da imagem da deusa neles plasmada.

²⁶² No mesmo sentido, estes a quem sigo: Privitera (1970, p. 116), Degani e Burzacchini (1977, p. 261), Campbell (1988, pp. 42-3), Fowler (1992, p. 177), West (1994b, p. 102), Lourenço (2006, p. 53) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 214). Talvez o mesmo entendimento se reflita na tradução de Bing e Cohen (1993, p. 88), “*de duras correntes ... / por Afrodite ...*”. Já Lobel (1954, pp. 59-60) sugeria manter o nome no nominativo e ler não a preposição a antecedê-lo, mas o epíteto *dios* (“*esplêndido, divino*”); igualmente apenas Barigazzi (1956, p. 149). Gentili (1958, p. 204) com razão critica a proposta de Lobel, que não encontrou aceitação, por suas dificuldades métricas, embora não sem paralelos em Anacreonte, e principalmente porque uma apóstrofe a Afrodite – “*a verdadeira urdidora dos duros elos amorosos*” – parece inadequada ao que podemos apreender do contexto da canção.

²⁶³ Ver Barigazzi (1956, pp. 149-50), Gentili (1958, pp. 205-6) e Kirkwood (1974, p. 273, n. 13) para comentários de emendas e suplementos, inclusive aqueles que eles próprios sugerem.

²⁶⁴ Trata-se do optativo presente ativo, 3ª pessoa do singular, de *phérō* (φέρω).

²⁶⁵ Optativo presente ativo, 3ª pessoa do singular, de *kaléō* (καλέω). Vêem essa forma verbal no verso Barigazzi (1956, p. 149), Gentili (1958, Fr. 65, pp. 48 e 154), Privitera (1970, p. 116), Kirkwood (1974, p. 157), Degani e Burzacchini (1977, p. 261), Campbell (1988, pp. 42-3), Bing e Cohen (1993, p. 88), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 214).

3. *A cena, a deusa, a performance*

Pensando nos versos preservados do fragmento de Anacreonte, Campbell (1988, p. 43, n. 2) concorda com Lobel (1954, p. 59) quando afirma não haver “necessidade de ver um novo poema a começar” a partir do verso 7²⁶⁶. Antes, mais provável é que o fragmento, proveniente de uma única e mesma canção, divida-se em duas etapas: os versos 1-6 envolvem uma luta, um rival duro e um sujeito que sobrevive ao confronto e se liberta da paixão e, verossimilmente, de correias endurecidas por Afrodite, como indica o sentido causal da preposição *diá* (v. 6); os versos 7-10 inserem ao contexto vinho, água e a expressão a alguém de vontades específicas.

Os versos 1-6: findo o pugilato, finda a prisão nas correntes de Afrodite

A primeira pergunta relativa a esses versos gira em torno do pugilato referido na forma verbal do verso 1. Quem são os lutadores – a *persona* e o “duro (rival?)”? Dada a situação, a morfologia dos verbos dos versos 2-4 e ainda as vontades expressas nos versos 7-10, está claro que a *persona* é um adulto do sexo masculino a cantar em 1ª pessoa do singular.

Quanto ao oponente, sua identidade é problemática, pois se perdeu junto ao início da canção, mas há para ela um forte candidato: Éros. Tal possibilidade está embasada no retrato sempre muito ativo e por vezes muito violento do deus em Anacreonte. Veja-se o Fr. 413 P²⁶⁷, em que Éros ferreiro atinge a *persona* com grande e implacável martelo, e o Fr. 398 P²⁶⁸, em que “loucura e algazarra” (μανία τε καὶ κυδοιμοί) são definidas como os “dados” do deus – em grego, *astragálai* (ἀστραγάλαι), peças de um jogo de alto risco, pois só permite perdedores ou vencedores absolutos. E está embasada, ainda, na semelhança notável entre os Frs. 346 (fr. 4) e 396 P²⁶⁹:

φέρει ὕδωρ φέρ' οἶνον ὥ πταῖ φέρε δ' ἀνθεμιόεντας ἤμιν *Traz água e traz vinho, ó rapaz! Traz-me também coroas*
 στεφάνους ἐκεῖνοι, ὡς δὴ πρὸς Ἐρωτα πικταλίῳ *de flores. Vai buscá-las: quero andar ao murro com o*
[Amor:

Observa Rosenmeyer (2006, p. 45, n. 108, 1ª ed.: 1992) que Anacreonte “foi um dos primeiros poetas líricos a falar do amor como tormento e esporte ao mesmo tempo”,

²⁶⁶ Para essa mesma postura, ver Gentili (1958, p. 202) e Kirkwood (1974, pp. 157 e 273, n. 13).

²⁶⁷ Para tradução, ver Lourenço (2006, p. 59). A fonte do fragmento é Heféstion (XII, 4).

²⁶⁸ Tradução: Lourenço (2006, p. 58). A fonte do fragmento é um escólio à *Iliada* (XX, 88).

²⁶⁹ Tradução: Lourenço (2006, p. 58). Ver também Ramos (1964, p. 89).

como nos Frs. 396 e ainda 398 P. Neles, como em vários outros fragmentos do poeta (376, 400, 413, 428 P), Éros está representado como um “adversário hostil e invasivo, que subjuga ou tenta subjugar o falante”, acrescenta Margaret Williamson, em “Eros the blacksmith” (1998, p. 73).

Se em Safo, a paixão é uma batalha marcial (Fr. 1 Voigt, v. 28), em Anacreonte pode ser confronto em forma de um pugilato. Nos negritos do verso 1 (*phére húdōr phér’ oĩnon*), ecoam os versos 7-8 do Fr. 346 (fr. 4) P: ... *phéroĩ mèn oĩnon ... / ... phéroĩ d’ húdō[r]* ... (“... que traga vinho .../... que traga águ[a] ...”). O verbo que encerra o verso 2 é o mesmo do verso 1 do Fr. 346 (fr. 4) P, mas em outro modo, aspecto e pessoa. E em ambos os fragmentos o contexto envolve pugilato, *érōs* e simpósio, embora em seqüências distintas.

No Fr. 396 P, a *persona*, qual bravo pugilista, ordena que sejam trazidos água, vinho e guirlandas – em outras palavras, que se faça o simpósio –, a fim de que ele erga aos punhos e boxeie com Éros e tente resistir ao deus, uma vez que no boxe o que se deseja com os socos é afastar o oponente, sublinha MacLachlan, em “To box or not to box with Eros?” (2001, p. 125)²⁷⁰. Mas esse cenário só se sustenta na leitura afirmativa do verso 2 (*hōs dē prōs Érōta puktalízdō*), dependente de uma das fontes do fragmento, o léxico (62, 30) do gramático Órion (século V d.C.); adotam-na Gentili (1958, Fr. 38) e Page (1962), e é esta a edição mais aceita²⁷¹.

Vale notar, todavia, que pancadarias não são excepcionais, em momentos de excessos alcoólicos dos participantes²⁷², mas “boxear num simpósio é anômalo *prima facie*”, pois este é “um dos mais violentos esportes gregos”, e a moderação, a despeito de ocasionais excessos, é a essência do simpósio, conclui MacLachlan (p. 124). E diga-se ainda isto: se boxear com Éros é o que deseja, o pugilista, animado pelo vinho em seu belicismo, não é dos mais sensatos, pois o deus é insuperável e irresistível, estando seu oponente fadado ao fracasso, anota Rosenmeyer (2006, p. 47, 1ª ed.: 1992); isso sugere

²⁷⁰ Para mais sobre o boxe como esporte grego, ver Poliakoff (1987, pp. 68-88).

²⁷¹ Gentili e Page, os principais editores do Fr. 396 P (= 38 Gent.), seguem Órion e duas outras fontes que trazem o mesmo texto positivo do v. 2: o *Etimológico magno* (354, 39) e o *Etimológico genuíno* (ed. Calame, 1970, p. 26), dicionários posteriores a Órion em quatro e sete séculos, respectivamente. Também seguem essas fontes: Smyth (1963, Fr. XXIII, p. 295, 1ª ed.: 1900), Diehl (1936, Fr. 27, 1ª ed.: 1925), Lavagnini (1953, p. 173, 1ª ed.: 1937), Colonna (1963, p. 178, 1ª ed.: 1954), Bowra (1961, p. 293), Ramos (1964, p. 89), Buffière (1980, p. 254), Campbell (1998, pp. 72 e 326, 1ª ed.: 1967), Privitera (1970, p. 116), Kirkwood (1974, p. 156), Degani e Burzacchini (1977, p. 262), Campbell (1983, pp. 22 e 36; 1988, pp. 80-1), Davies (1990, p. 130), Fowler (1992, p. 185), Rosenmeyer (2006, p. 43, 1ª ed.: 1992), Bing e Cohen (1993, p. 91), West (1994b, p. 102), Mulroy (1995, p. 131), Miller (1996, p. 100). À exceção dos dois primeiros, que não trazem traduções completas, todos os demais traduzem *puktalízdō* de modo a incluir a referência explícita ao boxe com Éros.

²⁷² Ver a respeito Pellizer (1995, pp. 31-41).

certa comicidade na imagem até aqui inaudita da agressão direta ao deus – uma comicidade em geral muito presente na mélica de Anacreonte²⁷³ –, ou ainda, sustenta Rosenmeyer, a exemplificação “do tipo de loucura cheia de *húbris* que alguém pode cometer sob a influência conjunta do vinho e do amor”²⁷⁴.

Na edição negativa do verso 2 do Fr. 396 P (*hōs mē* [μή] *pròs Érōta puktalízdō*), a *persona*, numa bravata às avessas, quer evitar boxear com Éros e fazer o simpósio, ou seja, sob a influência do vinho dobrar-se ao deus, e não afastar a paixão. Sustenta-a a mais antiga fonte do fragmento, um mosaico do século II d.C. com a imagem identificada por inscrição do poeta²⁷⁵ – barbado, de cabelo espesso e olhos um tanto tristonhos, sentado a tocar a lira de boca aberta. Tal mosaico foi encontrado na cidade francesa de Autun, na Borgonha, em 1965, entre ruínas romanas de uma grande casa reveladas pelas obras para novas fundações de um edifício que no local se iria erguer, o que deu aos arqueólogos apenas um dia para remover tudo o que pudessem, fato que prejudicou, inclusive, o estado material dos achados coletados. À antiga casa romana o mosaico deve ter servido de decoração ao piso da sala de banquete²⁷⁶.

Olhando para o Fr. 396 P como bravata às avessas e rejeição ao combate, temos a *persona* a tomar a atitude sensata de não oferecer a resistência de qualquer modo inútil ao ataque do deus. Tal postura se sustentaria pela única outra recorrência do elo metafórico pugilato-Éros depois de Anacreonte, na tragédia *As traquíncias* (vv. 441-2)²⁷⁷ de Sófocles, em que Dejanira afirma, ao referir-se à inevitável paixão de seu marido ausente Hércules por Ióle:

²⁷³ Vox (1990, p. 57) vê nos Frs. 346 (fr. 4) e 396 P, ambos zombeteiros, momentos simposiásticos em que os “comensais não são mais senhores de si por causa da embriaguez”.

²⁷⁴ *Húbris* (ὑβρις) é o complexo conceito que abordei no capítulo 3, ao tratar dos vv. 16-7 do Fr. 1 Dav. de Álcman; em princípio, significa “arrogância, excesso”. Rosenmeyer (2006, p. 47, 1ª ed.: 1992) lembra que também é marcado pela *húbris* o Fr. 378 P, já citado neste capítulo, em que a *persona* diz voar aos céus em busca de Éros.

²⁷⁵ Para edição do fragmento a partir do mosaico, ver Blanchard e Blanchard (1973, pp. 273-4). Três outras fontes do Fr. 396 P trazem também a edição negativa do v. 2: um pouco posterior ao mosaico, Ateneu (XI. 782a) e, sete ou oito séculos depois, Eustácio (*Comentário à Iliada* 1322, 53). Segue essas fontes Giangrande (1968, p. 113), a quem MacLachlan (2001, p. 130) – que o apóia (pp. 132-3) – chama, por isso, “uma voz solitária entre leitores modernos” – voz à qual se junta a helenista e, posteriormente, também Gentili (1990a, p. 93 e p. 266, n. 99, 1ª ed. orig.: 1985; 1995, p. 87), Rozokoki (2005, p. 81) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, pp. 218 e 373). Gentili, porém, muda sua posição defendida na edição de Anacreonte (1958, Fr. 38). Volto a Giangrande. O argumento central que desenvolve (pp. 113-9) é que vinho, água e guirlandas floridas (v. 1) são incompatíveis com o espírito de luta necessário ao pugilato, mas plenamente coerentes com a paixão estimulada na arena simposiástica; logo, tais elementos devem ser interpretados, conclui ele, como declaração de desistência de resistência ou, simplesmente, não-resistência.

²⁷⁶ Para mais sobre o mosaico, ver Blanchard e Blanchard (1973, pp. 267-79), que sublinham (p. 271) os fatos de que a postura na imagem remete ao tipo iconográfico do poeta sentado com a lira e a interpretação de Anacreonte destoa visivelmente de suas representações helenísticas, que acentuam o retrato do “poeta bêbado”.

²⁷⁷ Tradução: Fialho (1996). Texto grego: Davies (1990).

Ἔρωτι μὲν νυν ὄστις ἀντανίσταται
 πύκτης ὅπως ἐς χεῖρας, οὐ καλῶς φρονεῖ.

“Aquele que ao amor faz frente, como um **lutador no pugilato** [púktēs], não revela sensatez”.

Como bem observa Bowra (1961, p. 293), todavia, há uma “diferença de tom” entre as linhas anacreônticas e os versos sofoclianos, a qual deriva da “convicção de Sófocles de que o Amor governa os deuses como deseja e de que seres humanos não podem combatê-lo. Anacreonte não vê o assunto com tão grave e trágico espírito”. Note-se que, na edição positiva do Fr. 396 P, seus dois versos poderiam ser entendidos qual mera bravata encorajada pelo vinho, parte “do jogo, e Éros amava o desafio de um jogo” na sua representação construída na métrica do poeta de Téos que bem sabia que o deus “sempre vence no simpósio”, frisa MacLachlan (2001, p. 132). Preferindo a edição negativa, ela reconhece: tanto esta quanto a afirmativa “permitem leituras do fragmento que encontram corroboração em Anacreonte e em outros poetas simposiásticos da paixão” (p. 133). MacLachlan (1997, p. 205, n. 22) reconhece ainda ser mais atraente a edição positiva do Fr. 396 P, uma vez que, com ela, “se mantém a tensão erótica nos dois versos, uma característica que é comum em outros fragmentos de Anacreonte”.

Vale ressaltar disso tudo, portanto, que a combinação sem dúvida metafórica boxe-simpósio é já inesperada, pois não se misturavam as duas atividades no mesmo espaço e tempo. Mas isso não inviabiliza, por si mesmo, seu estabelecimento, tanto mais se considerarmos o modo ativo e inaudito com que Éros está representado na métrica de Anacreonte, para a qual forneci antes dois exemplos. Ademais, o Fr. 346 (fr. 4) P, como frisarei adiante, dá a entender, ainda que em meio à sua limitante precariedade, que o momento de beber do simpósio sucede o combate, travado muito possivelmente com Éros, ao qual a *persona* sobrevive. Isso reforçaria a leitura positiva do verso 2 do Fr. 396 P, muito embora neste os elementos simposiásticos façam parte da luta com Éros, como evidencia a frase iniciada pela preposição *hōs* (literalmente, “para que”) a exprimir finalidade, ao contrário do que vemos no Fr. 346 (fr. 4) P, anota MacLachlan (2001, p. 127), em que tais elementos dela são apartados, compondo um evento que ocorre depois da luta.

Resta saber, no caso do fragmento ora em pauta: será de fato o deus o rival do verso 1 desse fragmento? Considerando tudo o que apontei nestas linhas, configura-se verossímil e adequada no contexto da canção a proposta bem aceita entre os

estudiosos²⁷⁸ de que Éros, no verso 1 do Fr. 346 (fr. 4) P de Anacreonte, seja o “duro” rival contra o qual a *persona* provavelmente já boxeou. Tendo se referido ao provável pugilato com o deus, diz a *persona*:

| | | |
|--------------------------|---|--|
|]αν ὀρέω τε κἀνακύπτω[| |]... olho para cima e ergo a cabeça[|
|]ωι πολλήν ὀφείλω | |]... devo muita |
|]ν χάριν ἐκφυγῶν ἔρωτα[| |]... gratidão, tendo escapado da paixão[|
|]νυσε παντάπασι, δεσμῶν | 5 |]... completamente, das corrent[es |
|]· χαλεπῶν δι' Ἀφροδίτη[| |]... duras por causa de Afrodite[|

O verso 2 revela que ao pugilato com Éros a *persona* sobreviveu, mas não fica claro se por ter agüentado o combate – como me parece, dadas as chances de que haja no verso 1 o uso do imperfeito “lutava” (*epuktálizon*) –, ou se por ter fugido a seu oponente, como prefere Giuseppe Giangrande, em “Symptotic literature and epigram” (1968, p. 130), dado que no verso 4 essa ação é nomeada. Cabe observar, todavia, acerca dessa segunda possibilidade, que a ação de fugir entra como complementar à ação central de lutar, após a expressão de uma dívida de gratidão (vv. 3-4), e se especifica na imagem das duras amarras de Afrodite (vv. 5-6) que enredam a vítima e a própria deusa: a *persona* teve ajuda para sua fuga da paixão.

Lembro que no início do verso 5 pode ter sido nomeado, justamente, o aliado da *persona*. A sugestão do nome de “Dioniso” – bem aceita como vimos, a despeito de sua frágil sustentação – seria significativa por três razões, além da métrica-ortográfica: primeiro, porque esse deus é o mais presente em Anacreonte, mesmo em contexto erótico, conforme ressaltai no estudo do Fr. 357 P; depois, porque o aliado contra deuses, Éros e Afrodite, deverá ser divino; e, por fim, porque no que se segue à elaboração do pugilato – ao que parece, com Éros –, sobrevivência e libertação de Afrodite nos versos 1-6, seria prenunciada precisamente a inserção da canção no espaço dionisíaco do simpósio (vv. 7-10), acredita Gentili (1958, p. 204), pela invocação ao deus no verso 5. A despeito desse cenário tão favorável e de ser tão atraente a proposta, não sabemos, contudo, se de fato tal invocação ocorre; afirmá-la diante das quatro letras restantes do início de tal verso é temerário. Mas esteja Dioniso no fragmento ou não, mostra-se razoavelmente plausível o movimento descrito da primeira (vv. 1-6) à segunda parte (vv. 7-10) do texto preservado da canção.

²⁷⁸ Isso é indicado em Lobel (1954, p. 59), Gentili (1958, p. 202), Campbell (1988, p. 43, n. 1),

Os versos 7-10: que comece o simpósio!

| | | |
|------------------------|----|------------------------------------|
| Ἰφέροι μὲν οἶνον ἄγγυ[| | <i>]que traga vinho ...[</i> |
| Ἰφέροι δ' ὕδω[ρ].λαφλ[| | <i>]e que traga águ[a]...[</i> |
|].ε καλέοι[...]ιν[| | <i>]... que chame (?)[...]...[</i> |
| Ἰχαρις, ἄρτ[...]ς δι[| 10 | <i>]graça, ... [...] ...[</i> |

A expressão volitiva em 3ª pessoa do singular pressupõe um destinatário que, na esfera do simpósio e do serviço aos simposiastas, deve ser um menino como no Fr. 396 P de Anacreonte; bem sabemos, percorridos estes três últimos capítulos da tese, que eram os meninos encarregados de servir os adultos no simpósio²⁷⁹.

Findo o pugilato supostamente com Éros e tendo fugido da paixão, a *persona* abraça o simpósio e a ele se lança, num movimento animado pela repetição verbal e pela morfologia volitiva que enfatiza que o desejo presente é desfrutar das delícias simposiásticas. Afirma Gentili (1958, p. 202): “o poeta, já livre dos vínculos de Éros, abandona-se feliz à alegria do simpósio”; e, assim, mais uma vez, em Anacreonte, “o amor se associa (...) à alegria convival”. Não resta dúvida de que a *performance* do Fr. 346 (fr. 4) P do poeta ocorreu no simpósio plasmado em seus próprios versos, em execução monódica, pois nada indica a modalidade coral.

A imagem de Afrodite

Assim como no Fr. 357 P, e igualmente de modo bem mais evidente do que no caso do Fr. 346 (fr. 1) P estudado no capítulo anterior desta tese, Afrodite é, neste Fr. 346 (fr. 4) P, inserida no simpósio cuja atmosfera é propícia à deusa, na perspectiva anacreônica sintetizada na elegia 2 W² aqui citada. Mas o início dos festejos com o vinho e água trazidos para a mistura só se iniciam, no Fr. 346 (fr. 4) P, após o enfrentamento entre a *persona* da fragmentária canção e Éros/*érōs* – enfrentamento exitoso na medida em que tal *persona* a ele sobrevive de alguma forma. O simpósio, na lógica mal percebida entre as ruínas da canção de Anacreonte, talvez consista em celebração consolatória pela sobrevivência ao pugilato (vv. 1-3), fuga de *érōs* (v. 4) e libertação “*das corrent[es /]... duras por causa de Afrodite[]*”, na leitura provável dos versos 5-6; aliviada, a *persona* então lança-se aos festejos simposiásticos.

²⁷⁹ Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 214). Ver também o capítulo 1 desta tese para a sucinta descrição do simpósio grego.

A imagem das tramas inflexíveis associadas à deusa que nelas prende suas vítimas está, no *corpus* da tese, ilustrada no Fr. 287 Dav., que mostra Afrodite qual caçadora ao lado de Éros, que atira sua presa às *diktua* – redes de caça e pesca – inescapáveis da deusa; e parece implícita no Fr. 380 Voigt de Alceu, com sua referência às artes manejadas por Afrodite. No fragmento cujo comentário ora concluo, é muito provável que estejamos diante de um novo exemplo dessa associação da mesma imagem. Desta vez, porém, a vítima das “*corrent[es]*” (*desm[õn]*, v. 5) endurecidas por Afrodite – deusa nessas amarras aprisionada, lembrando o canto VIII da *Odisséia* referido neste capítulo²⁸⁰ – não canta seu encarceramento e sua situação impotente diante da prisão divina, como faz Íbico – sobretudo nos Frs. 286 e 287 Dav. – e, sim, sua libertação de pronto celebrada alegre e simposiasticamente.

Num acesso de loucura algo arrogante ou tocando as notas da comicidade, a *persona* relata o combate no boxe travado no passado recente contra um árduo oponente que, vimos antes, pode bem ser Éros, caracteristicamente violento em Anacreonte. Com ajuda de alguém – Dioniso? o vinho ingerido? –, no entanto, o desastre de tal embate não foi trágico – a tragédia, afinal, não tem lugar na mélica de Anacreonte, nem necessariamente a sensatez. Ao contrário, o corajoso e/ou inebriado pugilista, que não se furta à luta erótica, levanta-se, talvez semi-nocauteado, a custo no ringue erótico (“*olho para cima e ergo a cabeça*”, v. 2) e, grato a quem o ajudou, canta tal feito junto à fuga da paixão e das correntes de Afrodite.

Lendo metaforicamente a canção, temos que ela canta mais um episódio de confronto amoroso na arena da sedução em que a *persona* da mélica de Anacreonte é sempre o *erastés*, o amador, a perseguir os objetos de seus desejos sexuais. Não é possível dizer se, no Fr. 346 (fr. 4) P, o amador possivelmente levado à lona triunfa, ainda que exausto, sobre seu amado ou se sai da luta vivo, mas de mãos vazias. O que é fato é que desta vez ele se libertou de Éros e de Afrodite – provavelmente por que estes permitiram – e pode, embora decerto não por muito tempo, celebrar o que seria não mais que uma pausa nos embates amorosos. Ao fazê-lo, não celebra exatamente a vitória amorosa, mas sua disposição ao combate e o próprio pugilato sem o qual se perde uma dimensão fundamental das relações interpessoais no universo anacreôntico, tão fundamental que, a despeito da violência de Éros e da Afrodite marcada por correias que se abrem e fecham (Frs. 346 (frs. 1 e 4) P) e pela mistura purpúrea dos rubores do

²⁸⁰ Veja-se ainda o comentário no capítulo 4 (pp. 225-9) ao culto a Afrodite *Morphó*, “*Bela*”, em Esparta, cuja imagem no templo tinha os pés acorrentados.

vinho e do calor erótico, ambos os deuses, assim como o temível e imprevisível Dioniso, são presenças constantes no que restou da poesia de Anacreonte, em cujos versos, mais do que rejeitados – se é que algum deles o é –, são aceitos e inseridos no âmbito em que se faz viva tal poesia: o mundo do simpósio.

- *O fragmento*

Quatro pontos saltam aos olhos imediatamente da leitura do Fr. 59(a) Dav.: a associação Éros-Afrodite, o binômio paixão-fogo, a visão da experiência amorosa qual evento recorrente e o erotismo da canção de Álcman.

1. *Éros, Afrodite e sua vítima: a imagem da paixão*

Dois motivos bem conhecidos e aproveitados de maneiras variadas de poeta para poeta são trabalhados nos dois breves versos do fragmento de Álcman: um, a intermediação de Éros entre Afrodite e os amadores, que se efetua na execução pelo deus de uma dada ação cujo objeto é uma 1ª pessoa do singular – como se viu no Fr. 287 Dav. de Íbico –, ficando clara a posição superior da deusa; o outro, *érōs* qual força externa que aquece, dado também observado naquele fragmento do poeta de Régio e, nota Calame (1983, p. 560), expresso com freqüência na poesia arcaica. Estudando o Fr. 59(a) Dav., vejamos como se estabelecem esses motivos.

A intermitência da experiência da paixão

Érōs me dēūte Kúpridos wékati ... e **Éros, de novo**, pela vontade de Cípris,

Os negritos ressaltam o primeiro motivo, veiculado pela seqüência *Érōs me dēūte*. Nela, o pronome de 1ª pessoa do singular identifica a *persona* vitimada pela paixão; o substantivo próprio denomina o sujeito agente dos versos; o advérbio *dēūte* expressa enfaticamente a repetição da experiência amorosa e da atuação de *Éros* sobre a *persona*. Como observa Filippo M. Pontani, em “Note alcmanee” (1950, p. 49), há nesse advérbio um “sentido de perturbada surpresa” diante do reapresentar-se da paixão. Saliente-se, ainda, que *dēūte* resulta, morfologicamente, da crase entre a partícula enfática *dé* (δή) e o advérbio *aūte*²⁸⁷. Conforme ressalta Carson (1998, p. 118), tal fenômeno lingüístico é comum em grego, mas no caso específico de *dēūte* a crase “produz um efeito notavelmente estereoscópico: cada uma das duas palavras que formam *dēute* tem uma vantagem diferente no tempo. Sua intersecção cria um paradoxo”. Isso porque, explica a helenista, a partícula *dé* “significa viva e

²⁸⁷ Para os advérbios *aūte* e *dēūte*, ver Pontani (1950, pp. 49-50).

dramaticamente que algo está de fato acontecendo no momento”²⁸⁸; e o advérbio *aũte*, como bem sublinham os verbetes nos dicionários LSJ e Bailly, “quer dizer ‘de novo, uma vez mais’”. Assim sendo, *dé* enfatiza o tempo presente, enquanto *aũte* amarra num justo nó passado e presente, par atado, por sua vez, “a um padrão de ações repetidas”, completa Carson.

Visto de perto, *dēũte* revela sua força e mostra-se quase intraduzível em sua complexidade. Mais do que isso, o termo provoca no Fr. 59(a) Dav. de Álcman um efeito particular, pois confere à sua abertura no verso 1, *Érōs me dēũte*, um ar formular que paira sobre essa expressão cuja recorrência na mélica grega arcaica, afirma Calame (1983, p. 558), se associa constantemente ao retrato de Éros/*érōs* qual “poder exterior que invade com violência o amador”²⁸⁹. Encontramos tal expressão nos Frs. 1 (vv. 15, 16 e 18) e 130 (v. 1) Voigt de Safo e 358 P de Anacreonte, lembrados neste capítulo. Cito ainda, do segundo poeta, o Fr. 413 P²⁹⁰:

μεγάλῳ δῆϋτέ μ' Ἔρωσ ἔκοψεν ὥστε χαλκεύς *Como um ferreiro de novo o Amor me golpeou*
 πελέκει, χειμερίη δ' ἔλουσεν ἐν χαράδρῃ *com um grande machado e banhou-me na corrente*
[invernosa.

E veja-se o Fr. 376 P²⁹¹ do poeta de Téos, no qual a repetição se liga à paixão:

ἀρτεῖς δῆϋτ' ἀπὸ Λευκάδος *Subo de novo e da rocha de Lêucade*
 πέτρης ἐς πολίων κύμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι *mergulho no mar cinzento, bêbedo de amor*

Recorde-se, por fim, o Fr. 287 Dav. de Íbico, em que o advérbio *aũte* (v. 1), sem a crase com a partícula *dé*, denuncia a intermitência do ataque de Éros.

Éros e Afrodite: servo e senhora

Érōs me dēũte Kúpridos wékati ... e Éros, de novo, pela vontade de Cípris,

Sobre a relação Éros-Afrodite no Fr. 59(a) Dav. de Álcman, podemos repetir a afirmação válida para a poesia grega arcaica até o Fr. 575 P de Simônides, citado a certa altura do primeiro item deste capítulo: não sabemos se essas deidades já são retratadas,

²⁸⁸ Ver Denniston (1987, pp. 203, 219 e 250), em cujo trabalho sobre as partículas gregas Carson se apóia.

²⁸⁹ Ver Smyth (1963, p. 196, 1ª ed.: 1900) e Garzya (1954, p. 150). Este afirma ser “canônico em boa parte da poesia amorosa” o “movimento inicial [*Érōs me dēũte*, v. 1]”. E Pontani (1950, p. 50) já nele via o “aspecto de fórmula”, frisado também por Lasserre (1946, p. 33; 1974, pp. 16-7) e Privitera (1974, pp. 66-8). Similarmente, Robbins (1997, p. 230) anota que “a ênfase no repetido ataque” de Éros/*érōs*, feita pelo advérbio, “é inteiramente típica”.

²⁹⁰ Tradução: Lourenço (2006, p. 59).

²⁹¹ Tradução: Lourenço (2006, p. 57). A fonte da canção é Heféstion (VII, 2).

como serão particularmente no período helenístico, como filho-mãe. Mas é seguro dizer, as associações poéticas arcaicas de Afrodite e Éros, que há sempre uma relação hierárquica entre as duas divindades, na qual a deusa é a senhora, e o deus, seu servo.

No fragmento de Álcman, tal hierarquia se esclarece pelo uso da preposição *wékati* – *hékēti* (ἔκητι) somada ao *digamma* (Ϝ, w) demandado pela métrica, sublinha Calame (1983, p. 559); isso porque tal preposição significa “*pela vontade de*”²⁹² e, como nota o helenista, usualmente se faz seguir, na poesia arcaica, de referência nominal ou genérica a uma ou mais divindades, como na *Odisséia* (XX, 42) e em Arquíloco, Fr. 193 W¹. Éros está, mais uma vez, subordinado a Afrodite, enfatiza Lasserre (1946, pp. 30-1); ele “age como representante de sua senhora”, conclui Breitenberger (2007, p. 191).

As ações de Éros e a vontade Afrodite

Pela vontade de “*Cípris*”, como é chamada Afrodite no Fr. 59(a) Dav. e em vários outros do *corpus* deste trabalho, Éros executa duas ações especificadas no verso 2, ambas tendo por objeto a 1ª pessoa do singular que fala na canção fragmentária:

glukùs kateibōn kardían iaínei *docemente escorrendo me aquece o coração ...*

Como bem sublinha Carson, em “Putting her in her place” (1990, p. 138), as emoções eróticas “são especialmente líquidas e liquidificantes”; Éros/*érōs* “derrama, goteja, aquece, amacia, derrete, deslassa, cozinha, ferve, dissolve”. No Fr. 59(a) Dav. de Álcman, Éros aquece e escorre. Nas formas verbais do verso 2, a primeira dessas ações é a principal, *iaínei* – último termo do fragmento; a ela se subordina a segunda, expressa em *kateibōn*²⁹³, a ser entendida, creio, em sentido intransitivo²⁹⁴.

²⁹² Sigo Garzya (1954, p. 150), Filippo (1977, p. 19), Hooker (1980, p. 76), Calame (1983, p. 288), Adrados (1995, p. 325), Mulroy (1995, p. 60), Miller (1996, p. 37), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 250); similarmente Campbell (1983, p. 9) e West (1994b, p. 35), “*pela graça da deusa*”; Cuartero (1972, p. 377), Segal (1990a, p. 185), Aloni (1994, p. 27) e Carson (1998, p. 120), “*por causa de Cípris*”. Outra tradução em Edmonds (1934, p. 119, 1ª ed.: 1922), Bowra (1961, p. 32), Campbell (1998, p. 220, 1ª ed.: 1967; 1988, p. 435), Fowler (1992, p. 105), Breitenberger (2007, p. 191): “*pelo comando de Cípris*”.

²⁹³ Trata-se do participípio presente ativo, masculino, nominativo singular de *kateibō* (κατεῖβω).

²⁹⁴ LSJ, verbete *kateibō* (suplemento revisado), Campbell (1998, p. 220, 1ª ed.: 1967; 1983, p. 9; 1988, p. 435), Davies (1983, p. 496). Nas traduções de Edmonds (1934, p. 119, 1ª ed.: 1922), Miller (1996, p. 37) e Breitenberger (2007, p. 191), parece ser entendido como intransitivo; nas de Garzya (1954, p. 150), Bowra (1961, p. 32), Cuartero (1972, p. 377), Filippo (1977, p. 21, n. 26), Degani e Burzacchini (1977, p. 292), Aloni (1994, p. 27), Adrados (1995, p. 325), transitivo. Nas traduções de Hooker (1980, p. 76), Segal (1990a, p. 185), Fowler (1992, p. 105), West (1994b, p. 35), Mulroy (1995, p. 60) e Carson (1998, p. 120), o sentido dos verbos escolhidos pode ser intransitivo ou transitivo.

Quanto a essa forma verbal, Calame (1983, p. 560) observa que é, “em geral, empregada para significar o escorrer de lágrimas. Mas Hesíodo, na *Teogonia* (vv. 909-10), usa-o num contexto amoroso”, dizendo das Cárites que “*de seus olhos brilhantes esparge-se o amor*” (*apò blephárōn éros eíbeto*, grifos meus)²⁹⁵. E Apolônio de Rodes, lembra ainda Calame, vale-se dessa mesma imagem para retratar Medéia sob o efeito de Éros na *Argonáutica* (III, v. 290): “*e seu peito se inundou com a doce dor*” (*glukerēi dē kateíbeto thumòn aníēi*²⁹⁶, grifos meus).

Conclui Calame, portanto, que não há absolutamente em *kateibōn*, no Fr. 59(a) Dav., o sentido físico específico e marcado que lhe quer conferir Adele Filippo, em “Eros, di nuovo, dolce versando...” (1977, pp. 20-2), baseada sobretudo em fontes bem tardias, segundo o qual o fragmento descreve uma cena de *fellatio*, numa compreensão insustentável, ainda mais se recordamos o caráter formular do verso 1 de Álcmã²⁹⁷.

Vamos à ação central de Éros: *iaínei*, “aquece”, diz o indicativo presente que apenas aqui, em Álcmã, vem se somar a *kardían* (“coração”) em contexto erótico, ressalta Calame (1983, p. 560), tendo por objeto o pronome pessoal *me* (v. 1); na sintaxe da frase, vale notar, *kardían* funciona como acusativo de relação ligado a *kateibōn* e *iaínei*²⁹⁸. E merece atenção, ainda, o termo *glukús* no início do verso 2, comumente empregado para qualificar o desejo erótico desde a tradição dos poemas homéricos, ressaltam Roberto Luca, em “Il lessico d’amore nei poemi omerici” (1981, p. 184), e Calame (p. 559). No fragmento, o adjetivo pode ser entendido como atribuído a Éros²⁹⁹, mas a posição favorece outra compreensão, segundo a qual se trata de um predicativo de *kateibōn*³⁰⁰; daí minha tradução “*docemente escorrendo*”.

²⁹⁵ Citei esse passo neste capítulo, ao tratar do Fr. 287 Dav. de Íbico, e no capítulo 3, sobre o Fr. 1 Dav. de Álcmã. Também dele se lembram outros comentadores do Fr. 59(a) Dav. de Álcmã, tais como Smyth (1963, p. 196, 1ª ed.: 1900), Viansino (1974, p. 227), Degani e Burzacchini (1977, p. 293), Davies (1983, pp. 496-7).

²⁹⁶ (...) γλυκερῆ δὲ κατεῖβετο θυμὸν ἀνίη. Texto grego: Seaton (1912). Tradução minha. Recordam esse verso de Apolônio, a propósito do Fr. 59(a) Dav. de Álcmã: Degani e Burzacchini (1977, p. 293), Davies (1983, p. 497, n. 9). Para o motivo do aquecimento erótico provocado no amador pelo desejo, ver ainda os vv. 724-6 do livro III da *Argonáutica*, em que Medéia é tomada pelo rubor e seus olhos por uma névoa quente, temperatura expressa pela forma verbal *iaínoménēn* (ἰαινομένην), de *iaínō* (ἰαίνω), verbo usado no v. 2 do fragmento de Álcmã para falar da ação de aquecer o amador executada por Éros.

²⁹⁷ Davies (1986c, p. 388) também vai contra essa visão da cena de *fellatio*.

²⁹⁸ Degani e Burzacchini (1977, p. 292), Filippo (1977, p. 21, n. 26), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 250).

²⁹⁹ Edmonds (1934, p. 119, 1ª ed.: 1922), Garzya (1954, p. 150), Bowra (1961, p. 32), Filippo (1977, p. 19), Segal (1990a, p. 185), Aloni (1994, p. 27), Adrados (1995, p. 325), Carson (1998, p. 120).

³⁰⁰ Campbell (1998, p. 220, 1ª ed.: 1967; 1983, p. 9; 1988, p. 435), Cuartero (1972, p. 377), Degani e Burzacchini (1977, p. 292), Hooker (1980, p. 76), Calame (1983, p. 288), West (1994b, p. 35), Mulroy (1995, 60), Miller (1996, p. 37), Breitenberger (2007, p. 191), Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 250).

Afrodite, as sensações de Éros e a persona: a cena do fragmento

É doce o sabor da recorrente experiência erótica no Fr. 59(a) Dav. de Alcman – pelo menos até sua brusca interrupção. É de quentura a sensação provocada pela ação de Éros, cujo gatilho é a vontade de Afrodite, soberana deusa da paixão erótica, do desejo. Assim a *persona* se expressa: primeiro, na contramão da concepção mais reiterada de *érōs* qual tormento, ainda que doce; depois, na mesma via em que se movem várias de suas representações sensíveis. Caminhemos naquele sentido.

O leitor da mélica grega arcaica, ao se deparar com o fragmento alcmanico, decerto se lembrará do singular epíteto *glukúpikros* (“doce-amargo”) que a Éros Safo confere, talvez o tendo criado ela mesma, no Fr. 130 Voigt; nessa canção, o intermitente Éros é um misto de doçura e amargor, mas essa é a nota preponderante. Repito o fragmento³⁰¹:

Ἔρος δηῦτε μ' ὁ λυσιμέλης δόνει, ... *Éros de novo – o solta-membros – me agita,*
 γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον *doce-amarga inelutável criatura ...*

Similarmente, nos fragmentos deste capítulo, bem como nos fragmentos de Íbico dispostos no *corpus* desta tese – à exceção do Fr. 228 Dav. –, a paixão é sempre concebida como positiva-negativa ou, como no poeta de Régio, sobretudo negativa.

Caminhando, agora, junto com Alcman, no sentido em que vão muitos dos versos sobre a paixão erótica, temos no verbo central do verso 2 do Fr. 59(a) Dav. de Alcman, *iaínei*, o motivo de *érōs* qual calor que toma seu objeto, o sujeito amador, ao qual, diga-se ainda, se conecta o motivo de *érōs* que é líquido ou que liquefaz suas vítimas. A esse propósito, vale relembrar o Fr. 31 Voigt de Safo³⁰², neste passo:

| | |
|---------------------------------------|---|
| ὥς γὰρ <ε> c' ἴδω βρόχε' ὥς με φώνη- | <i>pois quando te vejo por um instante, então fa-</i> |
| c' οὐδὲν ἔτ' εἶκει, 8 | <i>lar não posso mais,</i> |
| ἀλλὰ τκαμτ μὲν γλώσσα τἔαγετ, λέπττον | <i>mas fse quebra† fminha† língua, e ligeiro</i> |
| δ' αὔτικα χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμακεν, | <i>fogo de pronto corre sob minha pele,</i> |
| (...) | (...) |
| τἔκαδετ μ' ἴδρωσ κακχέεται, (...) 13 | <i>e água escorre de mim, (...)</i> |

Paixão e escorrer de líquidos: tal associação é recorrente; lembre-se a *Teogonia* (vv. 910-1), o *Hipólito* (vv. 525-6) de Eurípides, além dos versos acima e do Fr. 59(a) Dav., em que o próprio Éros aquece o coração de sua vítima “*docemente escorrendo*”

³⁰¹ Citei-o no capítulo 5 (p. 355). Ver ainda, para *glukús* e *glukúpikros*, Fasce (1977, p. 192).

³⁰² Citado no capítulo 5 (pp. 353-4).

(v. 2). E paixão e calor: mesmo sem o elemento líquido trabalhado em Álcman e Safo, a sensação de quentura mais ou menos intensa é um motivo recorrente na poesia grega arcaica e o vimos no Fr. 287 Dav. de Íbico, em que o obscuro e temível olhar de Éros sobre sua presa é, além de tudo, derretedor, como revela o adjetivo *takér'* (v. 2). Digno de menção, ainda, é o Fr. 48 Voigt³⁰³ de Safo:

ἦλθεσ, καὶτ' ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν, *] vieste: eu esperava por ti:*
 ὄν δ' ἔμυξας ἔμαν φρένα καιομένην πτόθωι. *escorres, como água fresca, no meu coração ardente*

Diferente, nesse sentido, é a imagem anacreôntica do já citado Fr. 413 P, pois nele Éros, além de golpear com martelo a *persona*, banha-a “na corrente invernososa” (v. 2); a ferocidade do ataque, excepcional, combina as marteladas no corpo ao seu intenso resfriamento em águas geladas como são as águas inverniais.

No Fr. 59(a) Dav., seguindo os desígnios de sua divina senhora, Éros ataca a *persona*; desta vez, porém, num raro momento, tal ataque não é sombrio e assustador, mas parece prazeroso e gera intensa dilatação. Continuará nesse compasso a canção? Seriam assim mais positivas as imagens das duas deidades nela nomeadas? Jamais saberemos – se jamais outra fonte que inteire seus versos for encontrada. Resta, agora, indagar: quem é a voz que canta no fragmento? Como seria a sua *performance*?

2. A questão da performance

Não resta dúvida quanto ao erotismo do fragmento que Schneidewin, em *Delectus poesis Graecorum* (1838, Fr. 17), dispunha em sua antologia sob o título “Canções eróticas”³⁰⁴. Mas não há, nos dois versos remanescentes, qualquer sinal da licenciosidade que a Árquitas atribui ao poeta³⁰⁵ e que enfatiza após citar o Fr. 59(a) Dav. de Álcman. Tal licenciosidade é ainda reforçada no tratado de Ateneu (600f) por uma passagem imediatamente posterior a essa citação, na qual se diz que Álcman “fala

³⁰³ Tradução: Fontes (2003, p. 443). A fonte do fragmento é a *Epístola a Iâmblico* 183, do imperador romano Juliano (c. 332-363 d.C.).

³⁰⁴ Ver Diehl (1925, Fr. 101), “Fragmentos amorosos”.

³⁰⁵ Tal fato, que cria para nós um descompasso entre o que diz a fonte e o que canta o fragmento, é destacado por Filippo (1977, p. 19) e Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 250). Para Marzullo (1964, p. 299), o excesso de rigor de Árquitas é responsável pelo uso de *akólaston* (“licenciosa”) para uma canção de Álcman – não sabemos qual, mas Filippo acredita que seja o Fr. 59(a) Dav. citado por Árquitas –, que recebe tal adjetivo apenas por tratar de mulheres e de temas a elas concernentes. Ver a tradução da fonte e o texto grego no início deste item dedicado ao Fr. 59(a) Dav. do poeta. Para Filippo (p. 21), devia haver licenciosidade no texto da canção que aqueles que a citam deviam conhecer integralmente.

*de se ter desmedidamente tomado de paixão por Megalóstrata, uma poeta capaz de atrair com palavras a companhia de seus amantes. E assim ele fala sobre ela:*³⁰⁶

τοῦτο φαδειᾶν ἔδειξε Μωσαῖν
δῶρον μάκαιρα παρσένων
ἄ ξανθὰ Μεγαλοστράτα

... isto mostrou, das doces Musas
o dom, uma das virgens venturosa –
ela, a loira Megalóstrata...

Tais versos compõem o Fr. 59(b) Dav.³⁰⁷, mas não refletem a alegada desmedida paixão do poeta por Megalóstrata – esta uma “corega hábil na arte musical”, talvez “indevidamente promovida a poeta”, imagina Marzullo, em “Alcman fr. 59 P” (1964, p. 301). E o helenista ainda declara:

“Que essa poeta se enamorasse de Alcman seria tão verdadeiro quanto a paixão inventada para Alceu, mas também para Arquíloco, Hipônax [poeta iâmbico, século VI a.C.] e Anacreonte, nos confrontos com Safo. Com semelhantes conúbios se deleitava o senso anedótico, e não histórico, da literatura antiga. E que as seduções amorosas de Megalóstrata fossem extraordinárias também é algo de que se pode duvidar: nenhum dado biográfico, além dos fornecidos nos próprios cantos, jamais sobreviveu aos poetas arcaicos”.

De todo modo, importa frisar neste passo que, em seu juízo moralista reportado em Ateneu (600f), Árquitas pode revelar, pelo que diz e mesmo pela citação também do Fr. 59(b) na seqüência do 59(a) Dav., que o contexto do fragmento não é heteroerótico – isso se for masculina a *persona*; se feminina, o contexto seria homoerótico. Mas nada sabemos do sexo da voz poética que ouvimos no Fr. 59(a) Dav., o que dificulta, ainda, uma compreensão de sua *performance*.

Entre os estudiosos que a consideram como masculina, Campbell (1998, p. 220, 1ª ed.: 1967) conjectura: Alcman parece ser retratado qual “libertino” por Árquitas; logo, “talvez o poeta fale por si mesmo” no Fr. 59(b) Dav.³⁰⁸. Esse caráter mais pessoal do fragmento é também sublinhado por Lasserre (1946, p. 33) e favorecido por Filippo (1977, p. 22, n. 29), que toma como ocasião de *performance* um encontro amoroso (p. 19)³⁰⁹. Já Marzullo (1964, p. 299) sugere o banquete como cenário da *performance*³¹⁰. Antes de todos esses estudiosos, Smyth (1963, p. 196, 1ª ed.: 1900) já indicava o entendimento de uma *performance* monódica da canção, pois acredita que os versos de

³⁰⁶ λέγει δὲ καὶ ὡς τῆς Μεγαλοστράτης οὐ μετρίως ἐρασθεῖς, ποιητρίας μὲν οὔσης, δυναμένης δὲ καὶ τὴν ὁμίλιαν τοὺς ἐραστὰς προσελκύσασθαι. λέγει δ' οὕτως περὶ αὐτῆς [citação]. Ver Marzullo (1964, pp. 301-2).

³⁰⁷ Tradução minha.

³⁰⁸ Campbell (1983, p. 9) repete a idéia mais tarde. Webster (1970, p. 61, n. 16) admite a possibilidade de que Alcman tenha composto canções tanto para homens quanto para mulheres. Logo, as vozes que nelas falam podem pertencer a qualquer um desses dois gêneros sexuais.

³⁰⁹ Contrários a Filippo são Calame (1983, pp. 558-8) e Davies (1986c, p. 388).

³¹⁰ Também Breitenberger (2007, p. 191). Calame (1983, pp. 558-9) se posiciona contra tal proposta.

Álcman recordam “a lírica pessoal eólica” dos monodistas Safo e Alceu; logo, o “acompanhamento da dança é improvável” – acompanhamento este próprio da *performance* coral.

Outros helenistas, porém, pensam exatamente nesse modo de apresentação, sendo o coro composto de virgens. Entre estes, Bowra (1961, p. 31) declara:

“(…) Álcman dá a suas virgens sentimentos que são essencialmente pensados para elas e não para ele mesmo. Já que em Esparta elas viviam com livre intimidade emocional umas com as outras, e vergonha alguma era sentida quanto à expressão franca de suas ligações, podemos suspeitar que palavras pensadas como a descrever as próprias paixões de Álcman eram, na verdade, escritas para os outros”.

No Fr. 59(a) Dav., prossegue Bowra (p. 32), “ele pode ter falado sobre si mesmo, mas é igualmente possível que, uma vez que as linhas vêm de um poema coral, elas tenham sido escritas para outro alguém e sejam, nesse sentido, dramáticas”. Embora o helenista deixe margem à possibilidade de execução monódica, sua certeza de que os dois versos do fragmento venham de um canto coral denuncia a preferência pela compreensão da *performance* nesse modo. Similarmente Perrotta, Gentili e Catenacci (2007, p. 250): “Não é possível estabelecer com segurança a identidade do ‘eu’ falante, se se trata do poeta ou, como é mais provável, de um coro de meninas”. E, muito mais convicto em sua formulação, Calame (1983, p. 558) afirma: “Resta pouca dúvida de que os dois versos deste fragmento [59(a) Dav.] sejam originários de um poema cantado por meninas” em contexto homerótico³¹¹, que estariam representadas pelo pronome de 1ª pessoa do singular *me* (v. 1), que não seria, portanto, identificável ao poeta. A *performance*, completa o helenista, deve ter sido o festival cívico-religioso, pois a “expressão de sentimentos amorosos pode perfeitamente ter por cenário de execução o partênio”, classificação que defende para o Fr. 59(a) Dav. de Álcman³¹².

Contestando essa visão da execução coral do Fr. 59(a) Dav. de Álcman, Davies, em “Review of C. Calame (ed.), *Alcman*, 1983” (1986c, p. 387), afirma que Calame exemplifica, em sua leitura da mélica alcmânica, o exagero da teoria de que a 1ª pessoa do singular nela é sempre coral. E em “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book” (1988, pp. 54-5), Davies afirma:

³¹¹ Ver também Calame (1977a, p. 435). Sirna (1973, pp. 32-3) já pensava assim.

³¹² Garzya (1954, pp. 149-50), Sirna (1973, pp. 32-3) e Degani e Burzacchini (1977, p. 292) vêem favoravelmente a possibilidade de que os versos do Fr. 59(a) Dav. pertençam a um partênio. Veja-se Hooker (1980, p. 76), para quem mesmo a canção erótica originou-se na mélica coral de Álcman, da qual fazia parte. Lasserre (1974, pp. 30-2), pensando a origem do encômio erótico no quadro homoerótico da poesia de Álcman, afirma (p. 32): “(...) não será temerário colocar a hipótese de que ele tenha aparecido no lirismo coral espartano por ocasião das grandes festas de iniciação efébrica”.

“Tão profundamente enraizada na mente da maioria dos estudiosos é aquela suposição [de que toda a mélica de Álcman era coral na *performance* e sempre ligada a coros de virgens] que qualquer evidência (interna ou externa) que pareça contradizê-la tem que ser explicada por variados estratagemas. Alguns fragmentos contêm a referência em 1ª pessoa a ser interpretada mais naturalmente como usada não apenas *com respeito* ao poeta, mas *pelo* próprio poeta: em particular, o Fr. 59A (...), **no qual o motivo do ‘apaixonar-se de novo’ (...) lembra irresistivelmente a canção monódica**”. (negritos meus)

Adiante, o helenista completa seu raciocínio recordando os testemunhos de Ateneu (600f) e do *Suda* (A 1289)³¹³, segundo os quais Álcman era compositor de canções eróticas, tradição que “se adequaria muito bem” (p. 55) à compreensão da *performance* do Fr. 59(a) Dav. como monódica, decerto num banquete. Concluindo tais observações, Davies anota: “A despeito da angústia que isto causará aos loquazes categorizadores, parece que devemos contemplar a probabilidade de que Álcman compôs *ambas* a canção monódica e a coral. Ademais, ele pode não ter estado isolado nessa sua versatilidade”, conforme ressaltai na discussão em torno do gênero e classificação de seu *corpus* poético.

Nesse sentido, parece adequado mencionar Robbins (1997, p. 230) que, diante do Fr. 59(a) Dav. de Álcman, nele percebe “sentimentos extraordinariamente similares àqueles que encontramos nos monodistas (...)”, mas não crê impossível que seus dois versos venham de um partênio, pois os testemunhos sobre sua poesia erótica “podem estar baseados em nada mais do que o sabor erótico detectável em seus partênios”. Diante de tão problemáticas evidências, de tão precário e reduzido *corpus*, de tão breve fragmento, manter as duas modalidades de execução da canção em sua *performance* é adotar uma postura cautelosa e realista, abrindo mão de certezas inatingíveis no momento, embora geradoras de interpretações mais imaginativas e menos frustrantes.

Expressando a impressão – e não é possível ultrapassar esse nível – de que o fragmento seja originário de uma canção monódica – de matéria e tom eminentemente eróticos próprios às presenças de Afrodite e Éros – destinada à *performance* em contexto simposiástico, alinho-me a Robbins³¹⁴ ao não colocar um ponto final na questão que se mantém, a despeito dos esforços em sentido contrário, aberta.

³¹³ Ver capítulo 2 (pp. 41-2).

³¹⁴ Além de Robbins, Campbell (1983, p. 9) e Pavese (1972, p. 243) também consideram que, além de cantos corais, podemos ter cantos monódicos em Álcman, como os Frs. 58 e 59(a) Dav.; ambos, para Pavese, são, mais especificamente, “citaródia erótica”, e não mélica monódica.

ENSAIO DE CONCLUSÃO

(Re)compondo notas de canções fragmentárias:

imagens de Afrodite na mélica grega arcaica

Findo o percurso pelo *corpus* de dezessete fragmentos e cinco poetas mélicos em que circula Afrodite, passo à montagem de um ensaio de conclusão que é um exercício de síntese comparativa dos estudos da representação da divina personagem em toda a mélica grega arcaica remanescente, de Álcman a Anacreonte, do final do século VII a meados do século VI a.C. Desse modo, busco amarrar a este o trabalho que o precedeu, *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo* (2005), centrado em catorze fragmentos da poeta de Lesbos nos quais se encontra a deusa.

A escolha terminológica para nomear este momento que encerra um ciclo de estudos sobre a representação de Afrodite na mélica grega arcaica – gênero de canções executadas principalmente em festivais cívico-religiosos e simpósios, ao som da lira, em *performances* monódicas ou corais, estas com mais instrumentos e ainda a dança – evidencia o fato de que o trabalho chega aqui a termo, uma vez que o *corpus* desse gênero no período arcaico, em que circula a deusa-personagem, está já mapeado, traduzido, analisado. Mas ao designar estas páginas finais como *ensaio de conclusão*, quero também relativizar o fechamento conclusivo para o tema do referido ciclo, porque, em princípio, em se tratando de um trabalho de tradução e crítica literária, toda conclusão é uma possibilidade, uma vez que seu objeto, a literatura, é polissêmico por natureza. Demais, ao privilegiar especificamente a mélica, com seus textos descontínuos, fragmentários e às vezes ilegíveis, aceitamos o indefinido, o inacabado, o interrompido – aceitamos o inconcluso.

Nesse cenário, uma conclusão como esta, visando a (re)compor a imagem de uma multifacetada Afrodite a partir de notas extraídas de fragmentárias partituras, não poderá ser mais que uma tentativa, montagem experimental, prosa livre centrada num tema sem qualquer pretensão de esgotá-lo – numa palavra, um *ensaio* de conclusão.

1. Denominações da deusa¹

Com base na edição de Eva-Maria Voigt, *Sappho et Alcaeus* (1971), o *corpus* que nos traz Afrodite se compõe destes fragmentos mélicos de Safo: 1, 2, 5, 15, 22, 33, 73a, 86, 96, 102, 112, 133, 134 e 140. O nome da deusa grega, “Afrodite”, de obscura etimologia, é a forma pela qual a deusa é nomeada em metade desses catorze

¹ Ver Ragusa (2005, pp. 103-20 e 145-53), com estudo das denominações e discussão bibliográfica a respeito, no qual se apóiam os comentários deste item.

fragmentos (1, 33, 73a, 96, 102, 112 e 133). A segunda denominação mais recorrente no *corpus* sáfico é “*Cípris*”, empregada três vezes (Frs. 2, 5 e 15). Equivalente a esta em termos da geografia mítico-religiosa e poética de Afrodite, centrada principalmente na ilha de Chipre, é sua terceira designação, “*Ciprogênia*”, usada em dois fragmentos (22 e 134). Afrodite é, por fim, chamada por duas vezes de “*Citeréia*” (Frs. 86 e 140), estabelecendo-se com isso um outro elo mítico-religioso e poético, agora entre a deusa e a ilha de Citera, ao pé do continente grego.

Excetuado o nome “*Afrodite*”, as demais denominações da deusa refletem um cenário arquitetado por elementos culturais incorporados à tradição poética grega desde seus dois primeiros representantes para nós, Homero e Hesíodo. As três denominações têm em comum não apenas a ligação com ilhas inseridas nos cultos de Afrodite – a primeira, bem mais firmemente –, mas também o fato de que tais ilhas e, nelas, os cultos a deusa – tudo está marcado por elementos que remetem ao Oriente, sobretudo às antigas culturas da costa Levantina, como a fenícia, e a da Mesopotâmia. E não é muito diferente daquela que se registra em Safo a relação de frequência entre “*Cípris*”, “*Ciprogênia*”, “*Citeréia*” nos demais poetas gregos da era arcaica em diante: as duas primeiras designações são as mais usadas; a primeira predomina sobre as demais.

Eis o quadro nos outros poetas mélicos arcaicos: Afrodite é assim chamada em sete dos dezessete fragmentos do *corpus* da tese – 1 e 58 Dav. de Álcman, 41 Voigt de Alceu, S 105 Dav. (“*Saque de Tróia*”) de Estesícoro, S 257(a) (fr. 1, col. i) Dav. de Íbico, 346 (fr. 4) e 357 P de Anacreonte. A deusa é denominada por outras sete vezes “*Cípris*” – Frs. 59(a) Dav. de Álcman², 223 Dav. de Estesícoro, S 151, 286, 287 e 288 Dav. de Íbico, e Fr. 346 (fr. 1) P de Anacreonte. E Afrodite é chamada “*Ciprogênia*” em quatro fragmentos de apenas dois dos cinco poetas aqui estudados – 296(b) e 380 Voigt de Alceu, e S 104 Dav. (“*Saque de Tróia*”) de Estesícoro. Mas não encontramos “*Citeréia*” em nenhum dos fragmentos dos poetas contemplados nesta tese da qual se exclui Safo – a única, portanto, que a empregou na mélica arcaica, completando, em seus versos o traçado geográfico mítico-religioso e poético Chipre-Citera que se configura como o mais frequentemente colado à imagem de Afrodite.

Note-se que, como em Safo – e, vale lembrar, somente até onde nos permitem afirmar os textos preservados –, não há concomitância de designações nos trinta e um fragmentos mélicos remanescentes, de Álcman a Anacreonte.

² Talvez ainda no lacunar v. 18 do Fr. 1 Dav. de Álcman, conforme anotei no capítulo 3 (pp. 107, n. 102). Mas isso não poderá ser confirmado até que surja – se é que isso ocorrerá – outra fonte da canção com esse verso.

2. Os epítetos de Afrodite³

Nos três fragmentos de Alceu em que Afrodite está presente não há qualquer epíteto a ela atribuído. Já nos outros poetas mélicos, Safo incluída, encontramos epítetos com os quais são desenhados traços da imagem da deusa.

Safo

Em Safo, no famoso “Hino a Afrodite” (Fr. 1 Voigt), distinguem-se dois epítetos até aqui inéditos para nós: *Poikilóthron* (Ποικιλόθρον, “de flóreo manto furta-cor”, v. 1) e *dolóploke* (δολόπλοκε, “tecelã de ardis”, v. 2), aquele nunca mais reencontrado na literatura grega, este registrado em apenas três outras ocorrências⁴. Tais epítetos são poéticos, pois não se verificam em inscrições culturais à deusa, e podem mesmo ter sido cunhados pela poeta de Lesbos.

Na mélica sáfica, são ainda conferidos a Afrodite epítetos de amplo uso aos deuses em geral, pois enfatizam características de sua natureza – imortalidade, bem-aventurança – e do comportamento que os mortais lhes devem – reverência, respeito: *athanát* (ἄθανάτ, “imortal”, Fr. 1 Voigt, v. 1), *mákaira* (μάκαιρα, “venturosa”, Fr. 1 Voigt, v. 13) e *poliólbon* (πολύολβον, “multi-afortunada”, Fr. 133 Voigt, v. 2), *pótnia* (πότνια, “veneranda”, Fr. 1 Voigt, v. 4).

Destaco, por fim, dois outros epítetos de Afrodite em Safo: *khrusostéphan* (χρυσοστέφαν, “auricoroada”) no Fr. 33 Voigt, que revemos atribuído à deusa no posterior *Hino Homérico VI, a Afrodite* (v. 1); *bradínan* (βραδίναν, “esguia”, v. 2) no Fr. 102 Voigt. O primeiro traz em sua composição o termo *khrusós*, “ouro”, cuja forma adjetiva consiste num epíteto exclusivo da deusa em toda a poesia grega antiga, “*áurea*” e, enfaticamente, “*multiáurea*”. Ressalto que o metal precioso, como o próprio termo *khrusós* e, ademais, as denominações “*Cípris*”, “*Ciprogênia*”, “*Citeréia*” empregadas para Afrodite, apontam para o Oriente; de lá chegava o ouro à Grécia. O segundo epíteto, por sua vez, somente no fragmento sáfico indicado é atribuído à

³ Ver Ragusa (2005, pp. 153-186), com estudo dos epítetos e da bibliografia a estes concernente, o qual serve de base aos comentários deste item.

⁴ Ver Simônides, 541 P, fragmento que fará parte de um estudo sobre a representação de Afrodite na mélica tardo-arcaica do poeta e ainda de Baquírides e Píndaro. Há ainda o fragmento 949 P, de autoria desconhecida e o Fr. 1386 W² da *Teognidéia*.

deidade, mas não lhe é exclusivo nem mesmo no *corpus* de textos da poeta, pois na outra clara ocorrência preservada é dado, na forma masculina, ao noivo cantado no Fr. 115 Voigt (v. 2), uma canção coral de casamento ou epitalâmio. Ambos os epítetos, vale dizer, sublinham a beleza e, o segundo, se quisermos, a enganosa fragilidade de uma longilínea Afrodite.

Álcman, Estesícoro, Íbico e Anacreonte

Nenhum dos epítetos encontrados em Safo se repete nos demais mélicos arcaicos. E neles, à diferença do que se passa na poeta lésbia (Frs. 2, 5, 15 Voigt)⁵, a designação “*Cípris*”, usada seguramente em sete dos dezessete fragmentos não está isolada, mas vem associada a um epíteto em dois casos: no Fr. 223 Dav. de Estesícoro, a deusa é chamada “*generosa Cípris*” (ἐπιδώρα/Κύπριδος, vv. 1-2); no Fr. S 151 Dav. de Íbico, ela é a “*auricomada Cípris*” (χρυσοέθειραν (...) Κύπριδα, v. 9). O primeiro epíteto é já conhecido da tradição épico-homérica, mas compõe com a referência a Afrodite uma atribuição singular e, no contexto da canção fragmentária, eloqüente e irônica, como vimos. O segundo também forma com a deusa uma associação apenas em Íbico encontrada na era arcaica, mas é menos inesperado que o primeiro, de Estesícoro, porque traz em sua morfologia (*khrusoétheiran*) o termo *khrusós*, exclusiva e reiteradamente característico das representações poéticas de Afrodite, como assinali em momento anterior.

Por fim, em apenas uma das sete ocorrências do nome “*Afrodite*” no *corpus* de dezessete fragmentos desta tese há a atribuição de um epíteto. Refiro-me ao Fr. 357 P de Anacreonte, o “Hino a Dioniso”, em que a deusa é dita *porphurē* (πορφυρή, v. 3), termo cuja compreensão depende uma pausa, não se revelando de imediato, algo que se mantém na tradução pela qual optei, “*purpúrea*”.

Tudo somado, e observadas as limitações materiais dos textos, temos que a deusa-personagem nos cinco poetas mélicos em foco nesta tese tem sua representação desenhada por epítetos em apenas três dos dezessete fragmentos arrolados no *corpus*, enquanto em Safo a referência a Afrodite está caracterizada por epítetos em quatro dos catorze fragmentos em que a deidade circula. A diferença aumenta se considerarmos que em um dos casos, no Fr. 1 Voigt, Afrodite recebe sete epítetos (vv. 1, 2, 4, 13, 28)

⁵ Mesmo no caso das designações “*Ciprogênia*” (Frs. 22, 86, 140 Voigt) e “*Citeréia*” (Frs. 86, 140 Voigt), não há epítetos a elas associados, mas apenas ao nome “*Afrodite*” (Frs. 1, 33, 102, 133 Voigt.)

ao longo dos vinte e oito versos desta canção integralmente preservada, exceto por uma palavra inicial no verso 19. Logo, se nesta tese contamos três poetas, três fragmentos, três epítetos, em Safo contamos uma poeta, quatro fragmentos e dez epítetos.

A profusão de epítetos no Fr. 1 Voigt de Safo explica-se pelo fato de que se trata de uma canção-prece a Afrodite e em uma esfera centrada. Um contexto vagamente similar de representação à deusa se verifica no *corpus* da tese, mas em nenhum dos seus fragmentos, contextos e formas poéticas de representação de Afrodite ela ocupa papel central como em Safo, seja no mencionado “Hino a Afrodite” (Fr. 1 Voigt), seja nos outros fragmentos em que tal fato se constata com um mínimo de segurança (Frs. 2, 5, 15, 102, 112, 140 Voigt).

3. Contextos e formas poéticas de representação de Afrodite

Paisagens

A inserção de Afrodite em paisagens de uma natureza sacro-erótica, um dos mais freqüentes contextos de sua representação na mélica grega arcaica, verifica-se em Safo (Fr. 2 Voigt)⁶, Alceu (Frs. 41, 296(b) Voigt), Íbico (Fr. 286 Dav.), Anacreonte (Fr. 346 (fr. 1) P). Apenas no fragmento sáfico a deusa parece ocupar o lugar central da paisagem plasmada no universo da própria divina personagem; nos demais fragmentos, Afrodite é mencionada em meio aos cenários divisados.

No lacunar Fr. 2 Voigt de Safo, o único dos catorze textos que trazem Afrodite numa paisagem natural⁷, cada elemento desse espaço nos remete à deusa, à sua esfera e às suas prerrogativas, algo que se justifica pelo fato de que a *persona* deseja que ela venha ao cenário sacro-erótico em que chega a antecipar a epifania da divindade. Nele, há um templo num bosque de macieiras graciosas – símbolos da fertilidade adjetivados pela noção de *kháris*, que admite, em seu campo semântico, a beleza e o prazer. Mais: nele queimam incensos nos altares – prática sacrificial do Oriente, como a própria substância fragrante e sensual nela usada; corre água fria por entre as árvores – clara evidência da vida pulsante e em constante renovação; rosas abundantes, flores diletas da deusa, fazem vasta sombra; pastam os cavalos nos prados vicejantes – animais sensuais

⁶ Os comentários feitos sobre tal fragmento neste item 3 baseiam-se em Ragusa (2005, pp. 193-232).

⁷ São problemáticos os casos dos muito precários Frs. 73a e 96 Voigt, pois o nome de Afrodite aparece, no primeiro, pouco antes da menção ao orvalho e, no segundo, bem depois de vários versos que exploram a beleza feminina a partir de imagens da natureza: ver Ragusa (2005, pp. 232-47).

em sua força, elegância e beleza, num dos espaços mais associados a raptos movidos por desejos sexuais e à satisfação destes; surgem flores, sempre caras a Afrodite, e o vento sopra docemente – outro índice de erotismo, já que deuses dos ventos como Bóreas são notórios freqüentadores de cenários sensualmente configurados pelos elementos agregados na canção fragmentária.

Em suma, à deusa não raro cultuada em jardins, Safo dedica um cenário tão colado à imagem de Afrodite que a presença desta chega mesmo a ser antecipada em algum detalhe: ela é vista “*vinho-vertendo*” (οἶνοχόεισα, v. 16) – diz a forma verbal *oinokhóeisa* que agrega o vinho, bebida dos homens, em sua morfologia – o néctar que é a bebida dos deuses, que não precisam de pão e vinho para permanecerem vivos. Tal néctar, por sua vez, vai se misturando às festas aparentemente em curso, vertido em cálices dourados – de novo o ouro, metal característico do mundo divino e da beleza de Afrodite – com delicadeza, idéia fundamental no universo sáfico, pela deusa. Na canção, fundem-se, portanto, os universos divino e mortal e confundem-se suas fronteiras, de tal sorte que podem se aproximar estreitamente a deusa e a *persona*.

Diferentemente, Afrodite é nos cenários de Alceu, Íbico e Anacreonte um dos elementos conjugados, e não o novelo principal cujos fios tramam o espaço dividido.

Os casos do poeta lésbio são bem duvidosos. O Fr. 41 Voigt, demasiado precário, parece cantar festejos, em meio a vinho e música, talvez relacionados a um *témenos* que pode pertencer a Afrodite e pode estar localizado nas montanhas ou na montanha que, dentro ou fora da cidade, constitui seu ponto mais alto. O Fr. 296(b) Voigt se coloca em contexto erótico no qual a paisagem é ingrediente fundamental: primavera e flores com seus perfumes entram na composição das imagens, bem como oliveiras adjetivadas pela noção de *érōs*, além da própria Afrodite. Não sabemos ao certo o que se passa, mas soa razoável pensar numa celebração simposiástica.

No Fr. 286 Dav. do poeta de Régio, dois cenários são construídos em oposição um ao outro, a partir de um eixo que lhes serve de fronteira: o permanente desassossego erótico da *persona*. Nos versos, desenha-se primeiro um mítico cenário composto de uma natureza sacro-erótica pulsante, como é pensada a natureza primaveril no mundo grego, mas fundamentalmente serena e luminosa. A este se contrapõe um segundo cenário, cuja configuração se dá na esteira da constatação feita pela *persona* após descrever o primeiro: para ela, *érōs* jamais se aquieta. Eis a linha que divide os dois cenários que funcionam como metáforas para a própria condição em que a *persona* percebe seu ânimo. Se *érōs* repousasse, tal ânimo equivaleria à placidez cheia de luz,

vida e sensualidade da primeira paisagem. Mas uma vez que *érōs* nunca repousa na existência da *persona*, esta se projeta sobre uma segunda paisagem – tempestuosa, invernal, crestante, enlouquecida, sombria, desavergonhada. Tal paisagem se constrói na imagem de um Bóreas/Éros a voar a partir de um ponto de origem significativo: a casa de Afrodite. Na lógica da canção, a deusa, com seu universo e seus poderes, é fonte de tormentos, de sofrimentos que aprisionam a *persona* que, impotente diante das forças divinas, tem sua mente vigiada em suas profundezas por um duro algoz – um Bóreas plasmado na imagem do próprio Éros.

No Fr. 346 (fr. 1) P do poeta de Téos, finalmente, a personagem principal é, muito provavelmente, Herotima, mas, numa leitura de razoável sustentação nos versos, a canção trata do percurso ruinoso dessa personagem que vai de menina a prostituta; nessa trajetória, o ponto da transição que consiste num desvio – pois em linha reta o destino da menina seria o casamento – é o sensual prado florido de Afrodite, onde ela prende cavalos.

Preces

Os referidos Frs. 2 Voigt de Safo e 296(b) Voigt de Alceu podem ter algo em comum, se for este, como é aquele, uma prece à deusa. Mesmo em caso positivo, porém, os fragmentos nos apresentariam duas preces muito distintas.

Segundo uma leitura em princípio possível, mas incerta, a lacunar e corrompida canção de Alceu é um *paidikón*, um canto de elogio feito por um homem adulto a um menino desejável em atmosfera eminentemente simposiástica – gênero visto em Íbico, mas não encontrado em Safo, em cujo *corpus* a *persona* costuma ser, quando identificável, feminina. Se for proveniente de um *paidikón*, então o Fr. 296(b) Voigt de Alceu pode trazer em seus versos que têm um sabor de prece um pedido em prol da sedução de Damaonáctides, o personagem masculino nele referido, pela *persona*. Justificando a afirmação de que há um tom de prece no fragmento há apenas um elemento, cuja fragilidade deve ser reconhecida: o verso 1, que é o primeiro, abre-se por uma invocação a Afrodite.

Já o Fr. 2 Voigt de Safo configura-se indubitavelmente como um *hino clético*, ou seja, uma prece de chamamento a Afrodite a um local que se afina tão estreitamente à sua imagem que a presença da deusa nele é mesmo visualizada por antecipação, e seus

atos são previstos⁸. O mesmo vale para o Fr. 1 Voigt⁹, no qual a forma desse tipo de hino é ainda mais nítida, dado o ótimo estado de preservação do texto grego e o conjunto de elementos agregados nos versos – elementos estes que serão, com o passar dos tempos, cada mais convencionalizados como característicos do *hino clético*. A diferença entre ambos os fragmentos é que naquele o local ao qual a deusa deve vir é ricamente descrito com elementos tão perfeitamente próprios a Afrodite que o convite se torna irrecusável, enquanto neste o local de onde no passado, certa vez, partiu a deusa com seu veículo divino é detalhadamente descrito, enquanto o local de destino onde está a *persona* e onde esta deseja ver Afrodite no presente é definido simplesmente como “*para cá*” (τυίδ’, v. 5) e “*Vem até mim*” (ἔλθε μοι, v. 25).

Do ponto de vista do tom e do conteúdo, diga-se ainda que não vemos no Fr. 2 Voigt quais seriam os pedidos específicos, mas as ações da deusa na epifania prevista na estrofe que é a última preservada. Mas o tom dos versos é marcado por um erotismo sutilmente construído nas imagens que se sucedem. Já no Fr. 1 Voigt, as demandas da suplicante a Afrodite, a linguagem e o tom da canção – tudo gira em torno da paixão erótica, do sofrimento erótico, da recorrência de *érōs* para o amador e da sedução do objeto desejado.

Não são *hinos cléticos*, mas são – segura ou verossimilmente – preces também estes outros fragmentos de Safo: 5, 15, 33, 86 Voigt. Quanto às preces dos Frs. 33 e 86 Voigt¹⁰, ambas são obscuras em suas demandas, linguagem e tom, pois os textos são demasiado precários e reduzidos. Já sobre os dois primeiros fragmentos há algo a dizer.

O mais notável deles é o Fr. 5 Voigt¹¹, pois nos traz uma faceta de Afrodite que, na métrica grega arcaica, se registra apenas em Safo: de protetora dos que navegam, que agora deve proteger o “irmão” (v. 2) em favor de quem a *persona* realiza a prece. Mas a tal faceta se soma a da Afrodite a quem a *persona* constantemente se volta, em versos cujo caráter soa político, pois falam, nos pedidos que se vão acumulando, da relação do referido “irmão” com amigos, inimigos e a cidade:

| | |
|--------------------------------------|--|
| ὄσσα δὲ πρὶόςθ' ἄμβροτε πάντα λῦσα[ι | <i>e que seus pa]ssados erros todos ele repar[</i> |
| καὶ φίλοις ι φοῖσι χάραν γένεσθαι | <i>e que aos amigo]s uma alegria ele seja,</i> |
| ἔ χθροισι, γένοιτο δ' ἄμμι | <i>(...) a]os inimigos, e que não nos seja</i> |
| μ]ηδ' εἶς· | <i>(...) nin]guém.</i> |
| 8 | 8 |

⁸ Ver estudo da forma a propósito dessa canção em Ragusa (2005, pp. 196-9).

⁹ Ver estudo detalhado da forma e da própria canção-prece a Afrodite em Ragusa (2005, pp. 264-328).

¹⁰ Ver Ragusa (2005, pp. 339-3). As poucas palavras do Fr. 86 lembram a linguagem do Fr. 1 Voigt.

¹¹ A fonte do fragmento é o POx 7 (século III d.C.). Ver Ragusa (2005, pp. 344-52) para tradução e estudo.

| | | | |
|---|--------------------------|--|------|
| [—] | | [—] | |
| τὰν κασιγ]νήταν δὲ θέλοι πόησθαι | | <i>e a ir]mã – que ele a queira fazer</i> | |
|]τίμας, [ὄν]ίαν δὲ λύγραν | |] honra, [so]frimento penoso | |
|]οτοιισι π[ά]ροισθ' ἀχέυων | |] a[n]tes lamentando | |
|] . ν α | 12 |] | 12 |
|] . ε ι σ α ί ω [ν] τὸ κέγχρω | |] <i>ouvind[o] ... o grão</i> | |
|]λεπαγ[. . (. ')] α ι πολίταν | |] (...)[. . (.)] ... dos cidadãos | |
|]λλωζ[...] ν η κ ε δ' α ὕ τ' ο ὕ | |] (...)[...] (...) mas não | |
| | [versos 16-7: ilegíveis] | | |
|] . [.] ν · c ὕ [δ] ἔ Κ Ὑ π [ρ] ι . . [. . (.)] ν α | |] . [.] ; [e] tu, ó Cíp[ria] . . [. . (.)] (...) | |
|]θεμ[έν]α κάκαν[| |] <i>coloca[nd]o ... má[?]</i> | |
|] ι . | 20 ⊗ |] (...) . | 20 ⊗ |

No Fr. 15 Voigt¹², a suplicante pede a Afrodite a punição de uma personagem nomeada Dórica que se vangloria repetidamente de algo que não podemos precisar. Não muito mais que isso pode ser dito sobre essa prece, a menos que se aceite a problemática leitura biografista apoiada em relatos antigos – que articula o fragmento ao 5 Voigt e faz do “irmão” do verso 2 acima Cáraxo, irmão de Safo, e de Dórica a cortesã Rodopis que no Egito, quando era amante de Cáraxo, roubou-o bastante – e se some a ela a reconstrução nela apoiada dos versos do Fr. 15 Voigt que insere a idéia da nova sedução erótica de Cáraxo por Dórica. Mas são demasiado conjecturais esses elementos.

Olhando, agora, para os poetas do *corpus* desta tese, temos somente em Alceu, nos bastante danificados Frs. 41 e 296(b) Voigt, a possibilidade não muito consistente de canções-preces a Afrodite. E no Fr. 357 P de Anacreonte, o “Hino a Dioniso”, temos um *hino clético* do qual Afrodite é uma das personagens divinas associadas a Baco. Ressalte-se, porém, que à diferença do que ocorre em Safo e talvez em Alceu, essa deusa não ocupa na canção-prece de Anacreonte o foco, muito embora o pedido central na súplica ao deus – a sedução de Cleóbulo, eroticamente desejado pela *persona* – esteja de todo inserido na esfera da deusa à qual Dioniso é pelo poeta deslocado e a partir da qual se arquitetam a linguagem e o tom da canção, ambos eróticos e este algo divertido.

Mitos: Adônis, Tróia

No Fr. 140 Voigt¹³ de Safo, único do *corpus* da poeta a inserir Afrodite num contexto mítico, temos uma ocorrência singular no *corpus* da poesia grega arcaica, incluída aqui a mélica, do mito de Adônis:

¹² Preservado no POx 1231 (século II d.C.). Ver Ragusa (2005, pp. 332-6).

¹³ Preservado em Heféstion (X, 4). Ver Ragusa (2005, pp. 356-61).

⊗ Κατθιάσκει, Κυθήρη, ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεΐμεν; ⊗ “*Morre, Citeréia, delicado Adônis. Que podemos fazer?*”
καττύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε χίτωνας “*Golpeai, ó virgens, vossos seios, e laceraí vossas vestes...*”

A estrutura dramática nos traz uma canção coral dialogada, está claro, de caráter fúnebre, cuja *performance* pode ter se dado num festival cívico-religioso, talvez similar às Adonias na Atenas do século V a.C., de celebração cultural ao belíssimo jovem tornado deus após sua morte, ou, enquanto representação poética de um canto ritual de lamentação, uma canção destinada a uma ocasião de apresentação menos pública, menos solene e/ou menos ritualizada.

Interessa notar três pontos concernentes ao Fr. 140 Voigt e à representação de Afrodite em seus versos. Um: à presença do viril Adônis, por quem Afrodite se tomou de desejo, harmoniza-se bem a designação “*Citeréia*”, pois tanto nesta quanto na imagem do jovem ecoam elos com o imaginário fenício. Isso porque o culto da deusa na ilha de Citera teria sido fundado por fenícios, segundo contam testemunhos antigos; e Adônis é uma importação à Grécia, de procedência fenícia.

Dois: o mito de Afrodite e Adônis mostra, como também o mito de Afrodite e Anquises referido na literatura grega desde a *Iliada*, que a deusa pode se envolver eroticamente com mortais, pode desejá-los. Três: paixão e beleza não implicam necessariamente prazer; antes, em sua carreira, ainda mais quando conjugados, vêm normalmente a morte e a destruição. É exatamente nesse sentido que se colocam as representações da deusa no contexto mítico troiano em Estesícoro e Íbico, os dois poetas magno-gregos que revisitaram o ciclo em torno do qual se fiou a épica homérica que primeiro o abre aos nossos olhos e ouvidos¹⁴.

Os três fragmentos de Estesícoro que constam do *corpus* desta tese nos levam a Tróia e a personagens centrais de ciclo mítico. Os dois fragmentos do “*Saque de Tróia*” (S 104 e S 105 Dav.), lamentavelmente, beiram a ilegibilidade, tantas são as perdas e corrupções que marcam seus textos; mas um deles, o Fr. S 105 Dav., ao menos nos permite vislumbrar entre suas ruínas a queda de Tróia, o artifício do cavalo de pau e o abandono da cidade pelos deuses que a favoreceram, Afrodite inclusa, diante de sua destruição iminente. Já o Fr. 223 Dav., cuja inserção precisa nos títulos de poemas de Estesícoro ignoramos, não nos leva a Tróia, mas para ela aponta, na medida em que canta um episódio que explicaria a sucessão de desgraças atreladas às filhas de Tíndaro, notadamente a Clitemnestra e Helena, ambas ligadas a heróis e acontecimentos centrais

¹⁴ Ver Ragusa (2005, pp. 387-9 e 389-92).

na expedição contra Tróia: o crime do pai contra a deusa – a falta de reverências só a ela quando do sacrifício aos deuses – e a punição da “*generosa*” e furiosa Afrodite à sua prole de filhas, tornadas “*bígamas e também trígamas / e desertoras de maridos*” (διγάμους τε καὶ τριγάμους (...)/ καὶ λιπεράνορας, vv. 4-5).

De Íbico, um dos cinco fragmentos do *corpus*, o Fr. S 151 Dav. se alicerça no mito de Tróia, embora não como centro, mas quadro de fundo sobre o qual se constrói o elogio do jovem tirano da ilha de Samos, Polícrates, cuja “*glória imperecível*” – *kléos áphiton* (κλέος ἄφθιτον), na expressão-síntese da função do canto do aedo na épica grega – depende da canção e da glória do próprio poeta, que ao final se identifica à *persona* dos versos. Logo no início preservado da ode, a desgraça de Tróia é cantada, bem como as causas de sua destruição, as quais entrelaçam, na dupla instrumentação de que se vale Zeus para cumprir sua vontade, a beleza de Helena e a ação de Afrodite, ou seja, o subentendido auxílio ao rapto da esposa de Menelau por Páris.

Cabe salientar que Safo também trabalhou o ciclo mítico troiano (Frs. 16 e 44 Voigt), como fez, aliás, seu contemporâneo Alceu em não poucos fragmentos, alguns lembrados na tese (Frs. 42, 44 e 283 Voigt). Mas em nenhum de seus textos se conjuga a tal contexto a presença de Afrodite, personagem importante dos eventos. Há indícios da possibilidade de tal presença nos dois fragmentos sáficos, mas esta é inverificável¹⁵.

Partênio

O caso único da presença de Afrodite num partênio do período arcaico registra-se no célebre Fr. 1 Dav. de Alcman, poeta sucedido, na prática desse subgênero de mélica coral, apenas por Píndaro, na era tardo-arcaica, segundo o que nos permite afirmar o *corpus* de fragmentos mélicos remanescentes. Na canção alcmânica, entoada por um coro de virgens, a deusa surge na narrativa mítica da primeira parte, a mais precária, lamentavelmente, mas não ligada ao mito dos Hipocoontidas e, sim, à conclusão moralizante de tonalidade erótica elaborada para o relato – um contexto singular da representação mélica arcaica de Afrodite. Tal tonalidade, diga-se, tingem não somente tal conclusão, mas talvez o próprio mito, como foi visto, e incontestavelmente toda a segunda parte da canção, de caráter auto-referencial à sua *performance*.

¹⁵ Para os indícios e tradução dos fragmentos, ver comentário pontual em Ragusa (2005, pp. 387-92).

Elogios da beleza – tormentos do amador, seduções do amado

Entre os catorze fragmentos de Safo em que se desenha a representação de Afrodite, encontramos o elogio da beleza em linguagem mais ou menos eroticamente intensa em dois fragmentos. No primeiro, 96 Voigt¹⁶, não é possível precisar o contexto em que tal elogio se realiza, nem tampouco as identidades de seu fazedor e de seu motivador; cito os versos pertinentes:

| | |
|---|---|
| <p> CE †θεασικελαν ἀρι- γνωτα†, cāi δὲ μάλιτ' ἔχαιρε μόλπαι· 5 <—> </p> | <p> (?) † <i>qual deusa manifes-</i> <i>ta †, e (ela) muito se deleitava com tua canção.</i> <—> </p> |
| <p> νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί- κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίω δύντος ἀ βροδοδάκτυλος <σελάννα> 8 <—> </p> | <p> <i>Mas agora ela se sobressai entre Lídias mu-</i> <i>lheres como, depois do sol</i> <i>posto, a dedirrósea <lua></i> <—> </p> |
| <p> πάντα περ(ρ)έχοις' ἄστρα· φάος δ' ἐπί- cχει θάλασσαν ἐπ' ἀλμύραν ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις· 11 </p> | <p> <i>supera todas as estrelas; e sua luz se es-</i> <i>parrama por sobre o salso mar</i> <i>e igualmente sobre multifloridos campos.</i> </p> |
| <p> — ἀ δ' ἐτέρσα κάλα κέχυται, τεθά- λαισι δὲ βρόδα κᾶπαλ' ἄν- θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης· 14 <—> </p> | <p> <i>E o orvalho é derramado em beleza, e bro-</i> <i>tam as rosas e o macio ce-</i> <i>refólio e o trevo-mel em flor.</i> <—> </p> |
| <p> πόλλα δὲ ζαφοίταις' ἀγάνας ἐπι- μνάσθεις' Ἰαθιδος ἰμέρωι λέπταν ποι φρένα κ[.]ρ...βόρηται· 17 </p> | <p> <i>E (ela) muito agitada de lá para cá a re-</i> <i>cordar a gentil Átis com desejo;</i> <i>decerto frágil peito (...)? se consome.</i> </p> |

O símile arquitetado em imagens de uma natureza luminosa, fértil e sensualmente pulsante, longamente desenvolvido nos versos 7-14, tem por função enfatizar em descrição detalhada quão bela e sedutora é a 3ª pessoa do singular feminina sobre quem fala a *persona* a uma 2ª pessoa do singular também feminina. Na estrofe que o sucede, vemos como o desejo tormentoso se instaura numa 3ª pessoa do singular feminina – a mesma dos versos precedentes? – que, consumida em sua fragilidade pelo desassossego erótico, recorda Átis, decerto objeto de sua paixão.

No segundo fragmento sáfico em que se perfaz o elogio erótico, 112 Voigt¹⁷, o contexto se esclarece na medida em que consideramos que as fontes dos versos embasam sua classificação genérica como epitalâmio, uma canção de casamento para

¹⁶ Fragmento cuja fonte principal é o *Papiro de Berlim* 9722 (século VI d.C.). Ver Ragusa (2005, pp. 235-47).

¹⁷ Ver Ragusa (2005, pp. 368-71). As fontes do fragmento são Heféstion (XV, 26) e Corício de Gaza (século VI a.C.), *Epitalâmios em Zacarias* 19.

performance coral, cujo objetivo é propiciar a atração sexual dos noivos necessária à consumação das bodas ao elogiar-lhes as formas físicas:

- | | |
|---|---|
| <p>⊗ Ὀλβιε γάμβρε, κοὶ μὲν δὴ γάμος ὥς ἄραο ἐκτετέλεστ', ἔχησι δὲ πάρθενον, ἄν ἄραο. κοὶ χάριεν μὲν εἶδος, ὄππατα <δ' ...> μέλλιχ', ἔρος δ' ἐπ' ἰμέρτωι κέχυται προσώπωι <.....> τετίμακ' ἔξοχά σ' Ἀφροδίτα</p> | <p>⊗ <i>Ó feliz noivo, tua boda, como pediste, se cumpriu, e tens a virgem que pediste. Tua forma é graciosa, <e ...> olhos de mel, e amor se derrama na desejável face < (...) > honra-te em especial Afrodite ...</i></p> |
|---|---|

É inescapável nesses versos o tom perpassado de erotismo, o olhar centrado nos corpos dos noivos e a ligação do universo das bodas, no qual o sexo é essencial, a Afrodite – ligação esta que não se repete nos demais fragmentos mélicos que retratam a deusa na era arcaica, nem mesmo no *corpus* poético de Safo.

Podemos encontrar elogios eróticos, ainda, nos *paidiká*, dos quais o Fr. 296(b) Voigt de Alceu pode ser um exemplar, como antes notei. Diferentemente do Fr. 96 Voigt de Safo, portanto, no qual o elogio erótico à beleza está centrado no universo feminino, exceto pela *persona* que o profere, que não sabemos se é feminina ou masculina, o *paidikón* nos traz sempre uma voz masculina e adulta que se constitui não como mero observador, mas como o amador ou *erastés* cujos olhos, tendo apreendido – geralmente em contexto simposiástico – a imagem do menino (*paĩs*) amado (*erómenos*), funcionam como portas abertas ao desejo que o arrebatava e o impele a persegui-lo, cortejando-o com presentes e canções de elogio à sua beleza, em linguagem erotizada.

No *corpus* desta tese, podemos dizer que temos dois *paidiká*, ambos de Íbico, mas a afirmação é bem mais segura se relativa ao Fr. 288 Dav. do que se concerne ao precário Fr. 257(a) (fr. 1, col. i) Dav., este pesadamente reconstruído a partir daquele. No primeiro fragmento, Euríalo é o desejável menino invocado no elogio – tão desejável que sua beleza advém da nutrição divina feita em meio a rosas em botão, da qual participam ativamente Afrodite e deusas que lhe são correntemente associadas na poesia, nos cultos e na iconografia gregas – as Cárites, deusas da graça física, da alegria e do prazer, e Peitó, deusa da persuasão fundamental na sedução amorosa. No segundo, como parece, é nas cercanias do templo de Afrodite, entre botões de rosa, que um menino é divinamente nutrido por Cáris, rara representação singular das Cárites. Em ambos, o que as deusas conferem aos meninos é a beleza, uma das prerrogativas da própria Afrodite, fonte de excitação, deslumbre e tormentos, como recordam os versos finais preservados do Fr. 257(a) (fr. 1, col. i) Dav..

Ressalto, neste ponto, que os referidos *paidiká* de Íbico não só trazem representações de Afrodite num gênero inexistente no *corpus* preservado da mélica de Safo, mas nelas conferem à deusa a faceta de *kourotrophos* (κουροτρόφος), “nutriz”. Tal faceta, à exceção de um caso extremamente duvidoso – os versos iâmbicos do Fr. 112 W¹ de Arquíloco¹⁸ –, não é de novo atribuída a Afrodite na poesia dos períodos arcaico e clássico, mas apenas no helenístico. Não se trata, está claro, de uma Afrodite *kourotrophos* em sentido literal, e, sim, metafórico: o alimento que a deusa dá aos meninos não é aquele necessário à sobrevivência dos mortais, mas outro que estimula e propicia a participação na esfera de atuação da deusa – a esfera da paixão, de *érōs*, que nos *paidiká* se materializa em contexto homoerótico.

Tramas divinas, vítimas mortais

No Fr. 1 Voigt, o epíteto *dolóploke* (“tecelã de ardis”, v. 2) destaca na imagem de Afrodite sua faceta ardilosa; o que se pede na canção é o auxílio divino à sedução amorosa, dado que explica tal qualificação, pois não há sedução sem ardis. Mas também se pede à deusa que seja para a suplicante sua *súmmakhos* (σύμμαχος, “aliada de lutas”, v. 28), e que não a subjuguem com o sofrimento erótico (vv. 3-4). No “Hino a Afrodite” de Safo, portanto, a vítima tomada de paixão dirige-se à deusa para partir para a ação – a conquista de seu objeto de desejo –, de modo a evitar que a dominem as dores de amores. Nessa ação combativa, uma batalha erótica na imagem final da canção, será importante a faceta de *dolóploke* da deusa.

Nos Frs. 380 Voigt de Alceu, 287 Dav. de Íbico e 346 (fr. 4) de Anacreonte, encontramos novamente a alusão aos ardis de Afrodite que tanto podem aprisionar o amador quanto o amado; nos três fragmentos, a situação cantada é a primeira. No fragmento de Alceu, as mãos – conotativamente, as tramas – de Afrodite fazem cair a *persona*, no mais provável entendimento da ambígua forma verbal em 1ª pessoa do singular ou 3ª do plural. No de Íbico, a *persona* caçada por um implacável Éros é lançada pelo deus às redes de uma Afrodite caçadora-pescadora – redes das quais não há fuga possível; assim subjugado, o amador não tem outra alternativa senão entrar na arena da paixão à qual o jogam as deidades, mesmo que esteja já para além da época própria às atividades eróticas, a juventude. No fragmento de Anacreonte, finalmente, a

¹⁸ Ver citação no capítulo 5 (p. 328).

persona, sobrevivente de um pugilato talvez com o duro Éros, liberta-se, ao que parece, das correntes da paixão endurecidas por Afrodite, nas quais estava, portanto, aprisionado o amador.

Nas representações sáficas de Afrodite que o tempo poupou, a *persona* jamais aparece enredada qual prisioneira impotente das tramas da deusa. A chegada de Éros/*érōs*, esta sim é retratada como perturbadora, mostram os Frs. 47 e 130 Voigt, e pode mesmo levar à morte, próxima à qual se vê a *persona* do famoso Fr. 31 Voigt, mas não a vinda de Afrodite.

Varia – outros contextos e formas

Quatro dos catorze fragmentos de Safo trazem representações de Afrodite em contextos e formas que ou não se distinguem claramente, ou são singulares no *corpus* da mélica grega arcaica.

Obscura é a cena e seu contexto no Fr. 22 Voigt¹⁹, bastante danificado materialmente, do qual são mais legíveis estes versos:

| | | |
|---|----|---|
| πᾶ]κτιν, ἄς σε δηῦτε πόθος τ.[ἀμφιπόταται | 12 | <i>ha]rpa, enquanto de novo o desejo...[voa redor de ti –</i> |
| — τὰν κάλαν· ἃ γὰρ κατάγωγικ αὔτα[ἐπτόαις ἴδοιαν, ἔγω δὲ χαίρω, καὶ γὰρ αὔτα δὴ πο[τ'] ἐμεμφ[Κ]υπρογέν[ηα | 16 | <i>a bela –; pois o vestido...[vendo tremeste, e eu me alegre, pois, cer[t]a vez, a própria...[C]iprogé[nia</i> |

Música, desejo recorrente, excitação erótica, vestes e beleza femininas, alegria: em meio a uma atmosfera composta por tais elementos se insere a nomeação de Afrodite, ao que parece, quando da recordação de algo que pertence ao passado. Mas o que dirá o fragmento? E que características, além de um traçado decerto erótico, teria a imagem de Afrodite, a “*Ciprogénia*” na emenda ao verso 16? Qual o tema e o contexto dos versos, e como seria sua *performance*? Não há respostas possíveis.

O Fr. 102 Voigt, embora composto de apenas dois versos, é bem mais inteligível: nele, uma voz feminina canta à sua mãe sua condição subjugada pelo desejo por um menino, condição esta causada por Afrodite. Tal canção consiste numa reminiscência das canções de trabalho, pois a *persona* declara que, dominada pelo

¹⁹ Ver estudo em Ragusa (2005, pp. 362-5). A fonte do fragmento é o POx 1231 (século II d.C.).

Afrodite a outra divindade nas três canções precárias e reduzidas de Alceu. Vejamos, pois, quais são as divinas companhias da deusa e como elas se estabelecem em Álcman, Safo, Estesícoro, Íbico e Anacreonte.

Afrodite e as Nereidas, em Safo (e talvez Álcman)

No texto emendado da abertura do Fr. 5 Voigt, temos uma Afrodite protetora dos navegantes, como já observei, que consiste numa representação rara da deusa na poesia²² – não nos cultos. A ela é dirigida uma prece pelo seguro retorno à casa de alguém que viaja de volta. Não por acaso, a invocação que abre a canção, em sua única estrofe plenamente legível, é feita a ela e às Nereidas, divindades marinhas, filhas de Nereu, o velho deus do mar, conjuntamente:

- | | | |
|---|----------|--|
| <p>⊗ Κύπρι καὶ Νηρήιδες, ἀβλάβη[ν μοι τὸν κασίγνητον δ[ό]τε τιδ' ἴκεσθα[ι κῶσσα φοι θύμω<ι> κε θέλη γένεσθαι πάντα τελέσθην,</p> | <p>4</p> | <p>⊗ Ó Cípris e] Nereidas, <i>iles[</i>o, a mim, <i>o meu ir]mão con[c]edei aqui chega[r,</i> <i>e o que n]o coração ele queira que seja –</i> <i>tudo cu]mpri,</i></p> |
|---|----------|--|

A associação do verso 1 é, pois, coerente com o contexto temático da canção.

Há uma frágil possibilidade de que também no Partênio de Álcman, o Fr. 1 Dav., Afrodite esteja ligada a uma Nereida, mas então não seria o aspecto marinho, e, sim, a beleza, talvez, que as aproximaria; nem tampouco elas seriam convocadas a agir em conjunto, mas apenas mencionadas no âmbito do mesmo passo moralizante de conclusão à narrativa mítica de guerra e morte proferida pelo coro de virgens, as *parthénoi*, nos versos precedentes (1-12) ao verso 19. Tal possibilidade, antes conjectura, reside nos dizeres deste verso, “*filha de Pórcis*”, e numa das tentativas – todas frustradas – de definição de sua ainda enigmática identidade²³.

Afrodite e Cáriss/Cárites em Álcman e Íbico

No Partênio, Afrodite também possivelmente se associa às Cárites:

- | | |
|--|---|
| <p>μή τις ἀνθρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω μηδὲ πη]ρήτω γαμῆν Ἀφροδίταν φ[άν[α]ccαν ἢ τιν'</p> | <p><i>que nenhum hom]em voe rumo ao céu,</i> <i>e nem pr]tenda desposar Afrodite</i> <i>s]oberana ou alguma</i></p> |
|--|---|

²² Na era arcaica, tal representação não se repete na mélica, mas apenas na elegia 19 W² de Sólon, objeto de um novo ciclo de estudos que se seguirá a este.

²³ Ver o capítulo 3 desta tese (pp. 98-9).

20 _____
] ἡ παῖδα Πόρκω
 Χά]ριτες δὲ Διὸς δ[ό]μον
]σιν ἐρογλεφάροι· _____

] ou a filha de Pórcis
 e as Cá]rites, da casa de Zeus...
]..., as de olhos de amor.

O contexto se reveste de erotismo advindo da presença de Afrodite em meio à menção às bodas e ao desejo pela deusa – pura arrogância, se originado num mortal –, e da qualificação das Cárites, se a elas está atribuído o epíteto do verso 21. Mas não se trata de uma passagem sensual, inclusive porque aqui, e somente aqui na mélica arcaica, a imagem de Afrodite é inserida numa conclusão moralizante tecida a um mito sombrio, embora não inteiramente inteligível para nós, dada a má condição material dos versos 1-35 nos quais o coro de *parthénoi* o relata à platéia espartana de espectadores que assiste à *performance* num festival cívico-religioso.

Nos Frs. S 257(a) (fr. 1, col. i) e 288 Dav. de Íbico, Caris/Cárites são as divinas companhias de Afrodite. Em ambos, o contexto é erótico, as canções se voltam ao elogio de meninos desejados e essas deusas do charme e graça física, do prazer e da receptividade, assumem um papel jamais reencontrado na mélica grega arcaica: o papel de *kourotrophoi* (κουροτρόφοι), “nutrizes”, em sentido conotativo, pois o alimento com o qual criam os meninos não é senão a beleza que os torna divinamente atraentes.

Afrodite e Peitó em Safo e Íbico

No Fr. 96 Voigt, ocorre a nomeação de Afrodite e de Peitó, a Persuasão, no espaço de poucos versos, mas é impossível saber o que se sabe e como se relacionariam as deusas, dado o estado deteriorado do texto nos versos 21-36; cito o passo pertinente:

| | | | | |
|---------------|--------------------|-----|------------|-------------------------|
| καὶ δ[.]μ[|]ος Ἄφροδίτα | 26 | e...[...][|] ..., ó Afrodite |
| καμ[|] νέκταρ ἔχευ' ἀπὺ | ... | [|] o néctar derramava da |
| χρυσίας[|]ναν | | áurea [|]... |
| ...(.)]απουρ[|]χέρσι Πείθω | 29 | (...)]...[|] mãos Peitó |

Segundo um comentário antigo à poesia de Safo (Fr. 90 (col. ii) Voigt), ela retratou Peitó como filha de Afrodite. Não resta, contudo, uma só canção da poeta que traga tal genealogia, nem podemos, sem grande risco, usar tal escólio na tentativa de dizer algo mais sobre o Fr. 96 Voigt e a nomeação em seus versos das duas deusas.

No Fr. 288 Dav. de Íbico, a única outra associação Afrodite-Peitó, deusa do sexo-deusa da persuasão, tampouco há qualquer caracterização em termos genealógicos da relação das duas deusas. Antes, tal aproximação tem a ver com a sedução erótica,

uma vez que é esta a função primordial do elogio que move um *paidikón* como a canção da qual nos restaram as quatro linhas do fragmento.

Noto, ainda, que no fragmento há outro elo entre Afrodite e Peitó: ambas são, junto às Cárites, as divinas “nutrizes” (*kourotrophoi*) do menino Euríalo invocado nos versos, alvo do desejo do amator que os entoa. Que tal nutrição é erótica, não há como duvidar. Afinal, os versos preservados da canção estão mergulhados no universo de Afrodite – as deusas neles inseridas são freqüentemente suas atendedoras, as flores especificadas são as suas prediletas, a natureza vernal plasmada conotativamente na linguagem é um de seus espaços diletos. Mais: Peitó recebe no Fr. 288 Dav. o epíteto “*de meigos olhos*” (ἀγανοβλέφαρος), o que torna inequívoca, se ainda era preciso fazê-lo, sua dimensão erótica.

Afrodite, Apolo, Ártemis, Zeus e Posêidon num fragmento de Estesícoro

O Fr. S 105 Dav. do “*Saque de Tróia*” de Estesícoro narra o momento que se segue ao ataque surpresa dos gregos que, já dentro da cidadela, emergem do ventre oco do cavalo de pau, presente enganoso aceito pelos troianos que julgavam terminada a guerra e acreditavam na partida dos ardilosos aqueus. Explica-se, pois, a conjunção de divindades referidas no subtítulo e nomeadas entre os versos 10-4, quando Tróia parece sucumbir na canção: Apolo, Ártemis e Afrodite, protetores de Tróia; Zeus, aquele que tudo planejou; Posêidon, protetor dos gregos. Todos abandonam a cidade que, pelos desígnios de Zeus, finalmente cairá.

Afrodite e Zeus na “Ode a Polícrates” de Íbico (e talvez em Safo)

Há uma possibilidade de que Afrodite e Zeus estejam associados no Fr. 86 Voigt, pois no verso 2 desse texto lê-se o epíteto *aigiókhō* (αἰγιόχῳ, “*porta-égide*”), exclusivo do deus na poesia grega antiga; mas tão precária é a canção-prece que nada podemos dizer sobre tal associação²⁴.

Diferente é o caso do Fr. S 151 Dav. de Íbico, a “*Ode a Polícrates*”, cuja primeira tríade, da qual perdemos a estrofe, restando apenas a antístrofe e o epodo, reconduzem-nos a Tróia, à sua queda e às causas que a motivaram:

²⁴ A fonte do fragmento é o *POx* 1787 (século III d.C.). Ver Ragusa (2005, pp. 341-3).

| | | |
|--|----------------|--|
| ...]αι Δαρδανίδα Πριάμοιο μέ- γ' ἄς]τυ περικλεές ὄλβιον ἠνάροιν Ἄργ]οθεν ὄρνυμένοι Ζη]γός μεγαλοιο βουλαῖς Ξα]νθαῖς Ἐλένας περι εἶδει δῆ]ριν πολύμνον ἔχ[ο]ντες πό]λεμον κατὰ [δ]ακρ[υό]εντα, Πέρ]γαμον δ' ἀνέ[β]α ταλαπερίο[ν] ἄ]τα χρυ]σοθέειραν δι[ι]ᾶ Κύπριδα· | ant. 5, ep. | ...]... do Dardânida Príamo a gran- de c]idade, de vasta fama e feliz, destruíram, de Ar]gos impelidos pe]los desígnios de Zeus, poderoso, pe]la beleza da loira Helena, a lu]ta multi-hineada su[p]ortando em gu]erra [l]acr[im]osa; e a r]uína escal[o]ju a desgraçad[a] [Pér]gamo, g]raças à [aur]icomada Cípris. |
|--|----------------|--|

Os únicos deuses mencionados são Zeus e Afrodite, no contexto temático da guerra e saque de Tróia. A relação firmada nos versos, frisei nestas páginas, coloca o poderoso Zeus e sua vontade como a figura que motivou tal evento valendo-se de duas armas: a beleza de Helena e a ação da bela e áurea Afrodite, diretamente responsabilizadas pela ruína da cidade de Príamo prevista pelo deus.

Afrodite e Bóreas no Fr. 286 Dav. de Íbico

Bóreas, deus do frio vento Norte, não é estranho a contextos eróticos como o do fragmento indicado, nem à imagem de Afrodite, à qual se liga já em Hesíodo, como vimos nesta tese. Mas em sua representação tenebrosa no Fr. 286 Dav. de Íbico, em que surge a voar “*da casa de Afrodite*” (v. 10), ele se cola à imagem do próprio Éros na metáfora sutilmente construída nos versos que sucedem a declaração central da canção:

| | |
|---|---|
| (...): ἔμοι δ' ἔρος οὐδεμίαν κατάκοιτος ὤραν. †τε† ὑπὸ στεροπαῖς φλέγων Θρηϊκίος Βορέας αἰσίων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέ-ιο αἰς μανίαῖσιν ἔρεμνος ἀθαμβῆς ἔγκρατέως πεδόθεν †φυλάσσει† ἡμετέρας φρένας | (...); mas, para mim, o amor não repousa em nenhuma estação. †E†, com raios marcando o caminho, o trácio Bóreas, voando da casa de Cípris com crestan- tes loucuras, sombrio, descarado, com mão firme, desde o fundo, †vigia† minha mente ... |
|---|---|

Não é necessária a inclusão de uma palavra comparativa no verso 8 para que se estabeleça a inescapável justaposição das imagens de Bóreas/Éros vinculadas, em sua origem, a Afrodite. A deusa não age no fragmento, mas as forças que agem têm nela sua origem, seu centro de poder, sua morada.

Afrodite, Éros, as Ninfas e Dioniso no Fr. 357 P de Anacreonte

As divinas companhias de Afrodite no hino nada religioso, mas poético, de Anacreonte, no qual a *persona* suplica a Dioniso pelo auxílio para dominar eroticamente o menino Cleóbulo – personagem de outros fragmentos da mélica do poeta –, não lhe

são estranhas nem tampouco constantemente relacionadas, à exceção de Éros, não por acaso dito “domador” (δαμάλης, v. 1).

As Ninfas surgem relacionadas à deusa no *Hino homérico V, a Afrodite*. Já Dioniso não havia sido antes do Fr. 357 P jamais associado a Afrodite, como será posteriormente. Na poesia arcaica – e em geral, podemos afirmar – não são estas deidades que acompanham com frequência a deusa; o mesmo vale para os cultos de Afrodite. Ao juntá-las a Afrodite e a Éros numa canção-prece voltada à sedução de um menino desejado em contexto simposiástico, Anacreonte faz algo que é, para nós, inusitado, e altamente significativo para a leitura do hino centrado em Dioniso, mas destinado à esfera de uma Afrodite “*purpúrea*” pelos rubores da paixão e do vinho que deverá embriagar Cleóbulo e propiciar a investida sexual da *persona*, o amador.

Afrodite e Éros em Álcman, Íbico (e talvez Anacreonte)

Já nos Frs. 58 e 59(a) de Álcman, Afrodite surge acompanhada de Éros – algo que não ocorre em Safo, mas em Hesíodo, ainda no século VII a.C., em vários vasos gregos e em pelo menos um culto de pelo menos meados do século V a.C., o da acrópole ateniense, conforme se viu na discussão do primeiro dos dois fragmentos que sugerem, o segundo de modo evidente, que as deidades se inserem numa relação hierárquica em que a deusa é superior ao deus. Em ambos os reduzidos textos restantes das canções do poeta, faltam-nos elementos para que saibamos com clareza se são retratados como mãe-filho ou senhora-atendente, mas esta possibilidade, comumente encontrada na iconografia do período arcaico, se configura como mais convincente. O mesmo vale para o Fr. 287 Dav. de Íbico, em que novamente os dois deuses se ligam.

Se no Fr. 58 Dav. de Álcman a menção a Afrodite serve para revelar sua ausência da cena em que um Éros infante e perigoso brinca à solta, sem qualquer supervisão, nos outros dois fragmentos acima referidos a ação do deus, centrada no universo erótico comandado pela deusa, passa por ela. No Fr. 59(a) Dav. de Álcman, Éros derrete sua vítima por causa de Afrodite, por sua vontade; no Fr. 287 Dav. de Íbico, com olhares terríveis e liquidificantes e feitiços múltiplos ele caça implacavelmente sua vítima que atira às “*inextricáveis redes*” (vv. 4-5).

Muito duvidoso no que concerne à presença de Éros numa canção que traz já Afrodite é o Fr. 346 (fr. 4) P de Anacreonte. Comparando-o ao Fr. 396 P, pensamos num Éros boxeador contra o qual a *persona* trava ou não trava ou travou recentemente o

pugilato. Se ele estiver, então a *persona* sobreviveu ao combate e libertou-se das correntes de Afrodite; daí a celebração simposiástica anunciada em tom exortativo. Se Éros não estiver, a cena se torna mais enigmática, mas a representação da deusa continua nos remetendo à sua faceta de domadora inelutável de cujas correntes só escapa a vítima, decerto quando a deusa o permite – e não quando a presa o deseja. Na intermitência da experiência erótica, há intervalos; o Fr. 346 (fr. 4) P de Anacreonte pode estar tematizando exatamente um destes momentos, em que a *persona* pode, enfim, respirar – ainda que muito provavelmente por pouco tempo.

5. Relações personae-deusa

Em Safo ...

Em metade dos catorze fragmentos de Safo em que Afrodite está representada, apelos são diretamente dirigidos à deusa: Frs. 1, 2, 5, 15, 33, 86, 140 Voigt. Neste somente tal apelo diz respeito a uma 1ª pessoa do plural colocada no contexto mítico fúnebre da paixão de Afrodite por Adônis, morto no auge de sua jovem virilidade; no canto coral dialogado, falam no verso 1 as *kórai*, as “*virgens*”, que lançam à deusa uma pergunta a demandar orientação diante da morte de Adônis, e a elas responde a deusa, verossimilmente, no verso 2, a descrever a gestualidade para o luto que deve ser expresso pelo coro.

Nos Frs. 33 e 86 Voigt, tudo que permitem afirmar seus textos bastante danificados e breves é que uma 1ª pessoa do singular fala a Afrodite, invocando-a em canção-prece e expressando-lhe seus anseios. Essa situação mais constante na métrica sáfica se verifica também nos outros três fragmentos anteriormente discriminados, sendo seu contexto mais ou menos claro, de acordo com o grau de comprometimento material dos textos.

Um pedido, pelo menos, está claro no Fr. 15 Voigt (vv. 9-11):

| | |
|--|---|
| Κύ]πρι κα[ί c]ε πι[κροτ.´.]αν ἐπεύρ[οι μη]δὲ καυχάc[α]ι το τόδ' ἐννέ[ποιcα Δ]ώριχα (...) | Ó Cí]pris, [e] a m[ais amar]ga te descub[ra e n]ão se vangl[o]rie isto con[tando – ela, D]órica – (...) |
|--|---|

Como se vê, o primeiro apelo diz respeito ao comportamento da deusa para com Dórica, que deverá ser o mais negativo possível, na demanda da *persona*. O segundo

apelo também se relaciona a Dórica e a uma espécie de punição que a impedirá de se vangloriar de algo que desconhecemos. Nenhuma das duas demandas, portanto, seja qual for a última, reflete-se diretamente na voz poética dos versos. O mesmo vale para a canção-prece de que restou o Fr. 5 Voigt, na qual a *persona* apela não em benefício próprio, mas pela segurança no mar e pelo comportamento social de outrem, uma 3ª pessoa do singular a quem se refere como “*o meu ir]mão*”, no texto grego emendado dos versos 1-2.

Nos Frs. 1 e 2 Voigt, dois *hinos cléticos* a relação *persona*-deusa emerge mais clara em sua característica central no desenho sáfico de Afrodite: a proximidade entre a deidade e a voz que lhe dirige apelos em ambos os casos concernentes às próprias *personae* dos versos. No primeiro, tal proximidade gera a sensação de intimidade decorrente do modo como deusa e suplicante dialogam, com Afrodite a referir-se àquela pelo nome, “*Safo*” (v. 20), e esta a colocar o encontro com a deidade e a concessão de seu auxílio como eventos recorrentes no relacionamento cheio de cumplicidade que, esclarece a canção, nada tem de novo. No segundo, os versos produzem idêntica sensação, mas agora sobretudo pelo modo como a *persona* atrai a deusa para perto de si, desenhando-lhe um cenário perfeitamente colado a seu universo e retratando-a, na antecipação de sua presença, a servir as mortais em meio às festividades um néctar vinho-vertido. Imiscuem-se, aqui, os líquidos, as fronteiras, as disposições hierárquicas dos planos divino e mortal.

Essa relação tão íntima, notavelmente discernível em pelo menos dois fragmentos mencionados, não ressurgem em nenhum outro poeta arcaico, mélico ou não. E cabe notar, ainda, que mesmo quando não é alvo de apelos, Afrodite é referida em tom que parece ecoar intimidade, cumplicidade, proximidade nas seguintes canções fragmentárias. No Fr. 22 Voigt, a deusa pertence à lembrança de momentos passados da 1ª pessoa do singular, recordados num presente pleno de beleza, erotismo e excitação. No Fr. 133 Voigt, a voz poética volta-se a “*Safo*” a perguntar algo relativo a Afrodite, como se aquela tivesse fácil acesso a esta. E no Fr. 134 Voigt a *persona* em 1ª pessoa do singular conta um sonho em que falou à deusa ou conta ter lhe falado em sonho – opção ainda mais indicativa da intimidade com Afrodite, a ser exposta a alguém que ouve o relato de tal fala.

Não apontam nessa direção os Frs. 102 e 112 Voigt – aquele com seus ecos de canção popular, no qual a 1ª pessoa do singular reconhece a influência de Afrodite em sua condição de vítima dominada e paralisada pela paixão; este com seu tom algo ritual

e concentrado na função do epitalâmio cujos versos não estão voltados à *persona*, mas a dois outros personagens, o noivo e a noiva.

Em Alcman ...

No Partênio, a *persona* é coletiva, o coro, singular e plural ao mesmo tempo. Este não fala a Afrodite, mas menciona seu nome num contexto distanciado de uma formulação moral destinada a encerrar uma narrativa mítica e a servir de alerta à audiência da *performance* pública num festival cívico-religioso. E nos outros dois fragmentos alcmânicos do *corpus* da tese, em que a *persona* canta em 1ª pessoa do singular – que não necessariamente deve ser entendida como o coro –, as ações de Éros são narradas por atingirem-na a ela própria. Ele ocupa o centro de atenções da *persona*, e não Afrodite, cuja menção apenas revela mais claramente no 59(a) do que no 58 Dav. sua superioridade hierárquica sobre Éros.

Em Alceu ...

A precariedade dos três fragmentos de Alceu estudados nesta tese impede que vislumbremos algo de mais consistente sobre a relação poeta-*persona*. Eis o tudo o que podemos dizer.

O Fr. 41 Voigt parece ser um hino de *performance* coral entoado em procissão em honra de Afrodite, a cujo recinto sacro um grupo – aquele que entoa a canção nele incluído – se dirige. Já os Frs. 296(b) e 380 Voigt trazem, cada um deles, uma relação mais individualizada com a deusa e contextualizada em esfera erótica; isso porque em ambos teríamos, verossimilmente, *persona(e)* em 1ª pessoa do singular, uma a invocar a deusa, no primeiro fragmento, a outra falar dela e de uma ação de Afrodite que a vitimou, no segundo fragmento que seria, como o 102 Voigt, uma elaboração baseada nas canções populares.

Em Estesícoro ...

Observado o conjunto de textos em geral muito precariamente conservados do poeta, encontramos Afrodite apenas três vezes, sempre em meio ao ciclo mítico de Tróia, um dos temas fortes da mélica narrativa de caráter épico de Estesícoro. Nela, o

narrador tipicamente distanciado, como no gênero épico-homérico, não se coloca em relação direta com seus personagens, deuses como Afrodite e heróis, mas apenas os canta, olhando-os de longe e lançando sobre eles e os episódios por eles movidos luzes mais ou menos positivas.

Em Íbico ...

Nos cinco fragmentos desse poeta, Afrodite é sempre referida pela *persona* que jamais se dirige a ela diretamente ou a coloca no centro de seus versos. Excetuado o Fr. S 151 Dav., que lança a deusa no mundo do ciclo mítico troiano em luz negativa, todos os demais fragmentos inserem-se, todavia, na esfera da deusa, da paixão e do desejo, contemplada num jogo claro-escuro que tende mais às tonalidades sombrias em pelo menos três fragmentos (S 257(a) (fr. 1, col. i), 286 e 287 Dav.) – tonalidades estas que, como vimos no quinto capítulo, são no Fr. 288 Dav. apenas sutilmente indicadas, numa leitura possível em que acredito.

Em Anacreonte ...

O quadro em Anacreonte, no que se refere à relação *persona*-deusa, é similar ao de Íbico. Nos três fragmentos do poeta de Téos abarcados no *corpus* da tese, Afrodite está presente, mas não em relação direta com a *persona*. No Fr. 346 (fr. 1) P, a deusa está ligada, ao que parece, à trajetória de Herotima cantada nos versos pela voz poética. No Fr. 357 P, Dioniso, como é comum na mélica de Anacreonte, é diretamente dirigido e relacionado à *persona*, sendo Afrodite mencionada, assim como Éros, apenas pelo fato de que o hino tem por demanda central a sedução de um menino e, portanto, coloca-se no universo erótico da deusa, enquanto as Ninfas entram em cena mais por sua relação direta com Dioniso, de quem são as nutrizes nas tradições míticas gregas, do que por seus elos com Afrodite ou Éros. E, finalmente, no Fr. 346 (fr. 4) P também não é mais do que mencionada a deusa em cujas correntes esteve presa a *persona* que, se está diretamente relacionada a algum deus, este seria Éros, seu possível, mas inverificável, duro oponente no pugilato referido na abertura da fragmentária canção.

ANEXOS

ANEXO 1:**Quadro da transliteração do grego para o português**

| <u>Alfabeto grego</u> | <u>Transliteração</u> |
|-------------------------|--|
| α, A (alfa) | <i>a, A</i> (pode ser longa ou breve) |
| β, B (beta) | <i>b, B</i> |
| γ, Γ (gama) | <i>g, G</i> |
| δ, Δ (delta) | <i>d, D</i> |
| ε, E (épsilon) | <i>e</i> (breve) |
| ζ, Ζ (dzeta) | <i>zd, Z</i> (*ou <i>dz</i>) |
| η, Η (eta) | <i>ē, Ē</i> (longa) |
| θ, Θ (teta) | <i>th, Th</i> |
| ι, Ι (iota) | <i>i, I</i> (pode ser longa ou breve) |
| κ, Κ (<i>kappa</i>) | <i>k, K</i> |
| λ, Λ (lambda) | <i>l, L</i> |
| μ, Μ (<i>mu</i>) | <i>m, M</i> |
| ν, Ν (<i>nu</i>) | <i>n, N</i> |
| ξ, Ξ (<i>ksi</i>) | <i>ks, Ks</i> |
| ο, Ο (ômicron) | <i>o, O</i> (breve) |
| π, Π (pi) | <i>p, P</i> |
| ρ, Ρ (rô) | <i>r, R</i> |
| σ ou ς, Σ (sigma) | <i>s, S</i> |
| τ, Τ (tau) | <i>t, T</i> |
| υ, Υ (<i>úpsilon</i>) | <i>u, U</i> (breve; *também pode ser transliterada por <i>y, Y</i>) |
| φ, Φ (fi) | <i>ph, Ph</i> |
| χ, Χ (qui) | <i>kh, Kh</i> |
| ψ, Ψ (psi) | <i>ps, Ps</i> |
| ω, Ω (ômega) | <i>ō, Ō</i> (longa) |

h inicial antes de vogal e depois da letra ρ (*rho*) = ‘ (espírito rude com som de “rr”)

g, G (*gamma*, γ, Γ) antes de consoantes tem som da nasal “n”.

ƒ (*digamma*)

(-) sobresscritos vogal longa

(˘), (˙), (˜) acentos que marcam o achatamento da voz, sua elevação ou sua oscilação.

(^) combinado aos acentos: vogal longa e acentuada

ANEXO 2:Texto grego e tradução dos 17 fragmentos do corpus da tese

Apresento, aqui, os fragmentos mélicos arcaicos do *corpus* desta tese, com base nas edições Davies (1991) – para Álcman, Estesícoro e Íbico –, Voigt (1971) – para Alceu – e Page (1962) – para Anacreonte. Junto aos textos gregos, encontram-se minhas traduções em verso livre e branco.

ÁLCMAN (três fragmentos)

(Esparta, no Peloponeso, ou Sárdis, na Lídia; final do século VII a.C.)

▪ **Fr. 1 Dav.**

| | | |
|-------------|---|---|
| col. i | Ἰ Πωλυδεύκης· οὐκ ἐγὼ]ν Λύκαιον ἐν καμοῦσιν ἀλέγω Ἐνα]ρσφόρον τε καὶ Σέβρον ποδῶκη Ἰν τε τὸν βιατὰν | ...]... Polideuces; eu n]ão conto Licaiso entre os mortos, e Ená]rσforo, e Sébro de ágeis pés Ἰ... e o poderoso |
| 5 | Ἰ. τε τὸν κορυστὰν Εὐτείχη] τε φάνακτά τ' Ἀρήιον Ἰά τ' ἔξοκον ἡμιείων· | Ἰ... e o do elmo Eutico] e o soberano Areio Ἰ... destacado entre os semideuses. |
| — | Ἰν τὸν ἀγρόταν Ἰ μέγαν Εὐρυτόν τε | Ἰ... o caçador Ἰ... o grande e Eurito |
| 10 | Ἰπῶρω κλόνον Ἰ. τε τῶς ἀρίστως Ἰ παρήσομεσ Ἰαρ Αἴσα παντῶν | Ἰ do cego o tumulto da guerra Ἰ... e os mais valorosos Ἰ... passaremos (pelos heróis?) Ἰ... Aisa dentre todos |
| 15 | Ἰ γεραιτάτοι ἀπ]έδιλος ἀλκὰ μὴ τις ἀνθ]ρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω μηδὲ πη]ρήτω γαμῆν Ἀφροδίταν φ]άν[α]σσαν ἢ τιν' Ἰ ἢ παῖδα Πόρκω | Ἰ... os mais velhos (venerandos?) de]scalça é a força que nenhum hom]em voe rumo ao céu, e nem pr]tenda desposar Afrodite s]oberana ou alguma Ἰ ou a filha de Pórcis |
| 20 | Χά]ριτες δὲ Διὸς δ[ό]μον Ἰσιν ἐρογλεφάροι· | e as Cá]rites, da casa de Zeus... Ἰ..., as de olhos de amor. |
| — | Ἰτάτοι Ἰτα δαίμων Ἰι φίλοις | Ἰ... Ἰ... nime Ἰ... aos amigos |
| 25 | Ἰωκε δῶρα Ἰγαρέον Ἰώλεσ' ἦβα Ἰρονον Ἰταίας | Ἰ... presentes Ἰ... Ἰ... juventude Ἰ... Ἰ... Ἰ... ; e deles outro com flecha |
| 30 | Ἰέβα· τῶν δ' ἄλλος ἰῶι Ἰ μαρμάρωι μυλάκρωι Ἰεν Αἴδας Ἰαυτοὶ Ἰπον· ἄλαστα δὲ | Ἰ... com marmórea pedra Ἰ... Hades Ἰ... Ἰ...; mas inesquecíveis |
| 35, col. ii | Ἰφέργα πάσον κακὰ μησαμένοι· | Ἰ...; mas inesquecíveis feitos sofreram, males tendo planejado. |

ἔστι τις σιών τίσις·
 ὁ δ' ὄλβιος, ὅς τις εὐφρων
 ἀμέραν [δι]απλέκει
 ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' αἰίδω
 40 Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὀρῶ
 ἢ ὥτ' ἄλιον, ὄνπερ ἄμιν
 Ἀγιδῶ μαρτύρεται
 φαίνην· ἐμὲ δ' οὐτ' ἐπαινήν
 οὔτε μωμῆσθαι νιν ἅ κλενὰ χοραγὸς
 45 οὐδ' ἀμῶς ἔηι· δοκεῖ γὰρ ἤμεν αὔτα
 ἐκπρεπῆς τῶς ὥπερ αἴτις
 ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον
 παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα
 τῶν ὑποπετριδίων ὀνειρών·
 50 ἢ οὐχ ὀρήϊς; ὁ μὲν κέλης
 Ἐνετικός· ἅ δὲ χαίτα
 τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
 Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ
 χρυσοῦ [ῶ]ς ἀκήρατος·
 55 τὸ τ' ἀργύριον πρόσωπον,
 διαφάδαν τί τοι λέγω;
 Ἀγησιχόρα μὲν αὔτα·
 ἅ δὲ δευτέρα πεδ' Ἀγιδῶ τὸ φεῖδος
 60 ἵππος Ἰβηνώι Κολαξαῖος δραμήται·
 ταῖ Πελιάδες γὰρ ἄμιν
 ὀρθρία φᾶρος φεροίσιαις
 νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἄτε σήριον
 ἄστρον ἀνηρομένοι μάχονται·
 65 οὔτε γὰρ τι πορφύρας
 τόσσοι κόρος ὥστ' ἀμύναι,
 οὔτε ποικίλος δράκων
 παγχρύσιος, οὐδὲ μίτρα
 Λυδία, νεανίδων
 col. iii ἱανογ[λι]εφάρων ἄγαλμα,
 70 οὐδὲ ταῖ Νανῶς κόμαι,
 ἀλλ' οὐ[δ'] Ἀρέτα κειδής,
 οὐδὲ Κύλακίς τε καὶ Κλησισίηρα,
 οὐδ' ἐς Αἰνισιμβρό[ό]τας ἐνθοῖσα φασεῖς·
 75 Ἀσταφίς [τ]έ μοι γένοιτο
 καὶ ποτιγλέποι Φίλυλλα
 Δαμαρ[έ]τα τ' ἐρατά τε Φιανθεμίς·
 ἀλλ' Ἀγησιχόρα με τείρει.
 οὐ γὰρ ἅ κ[α]λλίσφυρος
 80 Ἀγησιχ[ό]ρα[α] πάρ' αὐτεῖ,
 Ἀγιδοῖ αρμένει
 θως τήρ[ι]α τ' ἄμ' ἐπαινεῖ.
 ἀλλὰ τᾶν [...] σιοῖ
 δέξασθε· [σι]ῶν γὰρ ἄνα
 85 καὶ τέλος· [χο]ρος τάτις,
 φείπομί κ', [έ]γῶν μὲν αὐτὰ
 παρσένος μάταν ἀπὸ θράνω λέλακα
 γλαύξ· ἐγῶ[ν] δὲ ταῖ μὲν Ἀώτι μάλιστα
 φανδάνην ἐρώ· πόνων γὰρ
 ἄμιν ἰάτωρ ἔγεντο·
 90 ἐξ Ἀγησιχόρα[α] δὲ νεάνιδες
 ἰρ[ή]νας ἐρατ[ᾶ]ς ἐπέβαν·
 τῶι τε γὰρ σηραφόρω
 ..]τῶς ἐδ.....
 τ[ῶ]ι κυβερνάται δὲ χρῆ
 95 κ[ῆ] νᾶι μάλιστ' ἀκούην·
 ἅ δὲ τᾶν Κρηνη[ί]δων
 ἀοιδότερα μὲν οὐχί,
 σιαὶ γὰρ, ἀντ[ί] δ' ἑνδεκα

*Há algo como a vingança dos deuses;
 feliz quem alegremente
 o dia [en]tetece até seu fim,
 sem pranto; e eu canto
 de Agidó a luz. Vejo-a
 como o sol que para nós
 Agidó chama por testemunha
 a brilhar. Mas a ela nem louvar,
 nem censurar de modo algum me permite
 a ilustre corego; pois ela mesma parece ser
 proeminente, assim como se alguém
 entre o rebanho pusesse um cavalo
 firme, vencedor, de cascos sonantes –
 dos de sonhos jacentes sob pedras.
 Então não vês? O corcel é
 enético; mas a sedosa melena
 da minha prima
 Hagesicora brilha floresce
 [c]omo ouro imaculado;
 e a argêntea face –
 por que abertamente te falo?
 Hagesicora: é esta.
 Mas a segunda depois de Agidó em porte
 qual cavalo coláxeo contra ibênio correrá;
 Pois as Pléiades, contra nós –
 que à levantina um manto portamos
 pela noite ambrosiaca –, como Sírio
 astro erguendo-se, elas lutam.
 Pois não basta tanta abundância
 de púrpura para nos defender,
 nem matizada serpente
 toda-áurea, nem lídia
 fita de cabelo – das jovens
 de violá[c]eos olhos adorno –,
 nem os cabelos de Nanó,
 nem mesm[o] Areta, similar aos deuses,
 nem Cilaquis e nem Cleesísera,
 nem indo à casa de Enesímbr[o]ta dirás:
 “Se Astafis me aparecesse
 e se me olhasse Filula
 e Damár[e]ta e adorável Viântemis”.
 Mas Hagesicora me angustia.
 Pois ela, a de bel[o]s tornozelos,
 Hagesic[o]r[a], não está presente aqui,
 para Agidó ...? ...
 [e] nosso festiv[al] louva.
 Mas as ...?, ó deuses,
 acolhei; pois dos [deu]ses são a obra
 e a consumação. O [co]rego –
 se posso falar – [e]u mesma,
 virgem, em vão grito, qual de uma viga
 a coruja. Mas e[u] a Aótis sobretudo
 desejo agradecer; pois dos penares
 para nós ela foi a cura.
 Mas graças a Hagesic[o]ra as jovens
 sobre a [pa]z adoráv[e]l caminharão;
 pois [a]o corcel de fora
 ...]... ? ...
 e [ao] capitão é preciso,
 [na] nau, acima de tudo ouvir.
 Mas ela não é mais melodiosa
 do que as Sir[e]nas,
 pois são deusas; e [um coro de onze*

| | | |
|-----|---|--|
| | παίδων δεκ[ὰς ἄδ' ἀείδ]ει· | <i>meninas [can]ta [tão bem quanto um] de d[ez].</i> |
| 100 | φθέγγεται δ' [ἄρ'] ὥ[τ' ἐπὶ] Ξάνθῳ ῥοαῖσι | <i>Sim, sua voz ressoa q[ual] cisne nas águas</i> |
| | κύκνος· ἃ δ' ἐπιμέρωι ξανθαῖ κομίσκαι | <i>do Xanto; e ela, com desejável coma loira,</i> |
| | [| [|
| | [| [|
| | [| [|
| ⊗ | ⊗ | ⊗ |

▪ **Fr. 58 Dav.**

Ἄφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρωσ οἷα <παῖς> παῖσδει,
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μὴ μοι θίγηις, τῶ κυπαιρίσκῳ.

*Afrodite não está, mas selvagem Éros que, qual <menino>, brinca,
a descer sobre o topo das flores – digo: não as toques! – da galanguinha.*

▪ **Fr. 59(a) Dav.**

Ἔρωσ με δηῦτε Κύπριδος φέκατι
γλυκὺς κατεῖβων καρδίαν ἰαίνει

*... e Éros, de novo, pela vontade de Cípris,
docemente escorrendo me aquece o coração ...*

ALCEU (três fragmentos)

(Mitilene, na ilha de Lesbos, séculos VII-VI a.C.)

▪ **Fr. 41 Voigt**

| | | |
|-------------------|----|--|
| ἄνδρ' ἔω[| | <i>h}omem ...[...]</i> |
|]τεσ ἀβρω[| | <i>]... delicadament[e (?)]...</i> |
|]αντοσα[| | <i>]... ?...[</i> |
|] | 4 | <i>]...[</i> |
|]ςδαι[| | <i>]...[</i> |
|] | | <i>]...[</i> |
|]ν ἄγναι | | <i>]... ... puras</i> |
|] | 8 | <i>]... sacra [</i> |
|]νναν ἴραν [| | <i>] eles porta[n]do [</i> |
|]φόρεν[τ]εσ [| | <i>]... vin[h]o</i> |
|]ε' οἶν[ο]ν | | <i>]... ?...[</i> |
|] | 12 | <i>]... ? [</i> |
|]λις ['. .]των | | <i>] cítara ...[</i> |
|]δε θυμ[| | <i>]...[</i> |
|]κίθαρις δι[| | <i>]...[</i> |
|] | 16 | <i>]...[</i> |
| τέ]μενος λαχοις[α | | <i>sa]cro recinto ela tendo por part[e</i> |
| κ]ορύφαν πόλῃος | | <i>t]opo da cidade</i> |
|]ν' Ἀφρόδιτα | | <i>]... ó Afrodite</i> |
|] [] | 20 | <i>] []</i> |
|]ν γυν[| | <i>]... ?[</i> |

▪ **Fr. 296(b) Voigt**

| | | |
|--|----|--|
| ⊗ Κ]υπρογένῃ', ἐν σε κάλωι Δαμοσανακτίδι | ⊗ | <i>Ó C]iprogénia, a ti, num belo ?, Damoanáctid[es</i> |
|]πάρ ἐλάαις ἐροέσσα[ις] καταήσσατο | | <i>]... junto às oliveiras adoráve[is] soprou</i> |
|]κύναις ὥς γάρ ὄε[ι]γ]οντ' ἔαρος πύλ[αι] | | <i>]...; pois quando se <a>b[r]em as portas da primave[ra,</i> |
| ἀμβ]ροσίας ὀσδόμενοι[.]αις ὑπαμε[| 4 | <i>amb]rosia eles exalando (?) ...[</i> |
|]κήλαδε[.]ν[| | <i>] ...? ... [</i> |
|]ριδε...[][]]...[| | <i>] ...? ... [</i> |
|] οὐκ ο[.]...[θ'· α[.]...[αυ[.] νεανι[| | <i>] não ...? ... jove[ns(?)</i> |
|]ξιακ[.]...[ω στεφανωμενοι[| 8 | <i>]... (com jacinto?) eles se coroando[</i> |
| <duorum versuum spatium vacuum> | | <espaço de dois versos> |
|] α γάρ δὴ διε[.]...[μα[| | <i>]... pois (...)[</i> |
|] οὐπω διε[.]...[.]...[| | <i>]... ainda não (...)[</i> |
|] c ἐπάερρον [| | <i>]... levantava(m?) [</i> |
|]ωδ' [έ]ράτας εἰς α[.] | 12 | <i>]... a [a]dorável ... para ...[</i> |
| ἐ]ξέφυγον πολλ[.] | | <i>f]ugiu(-iram?) muito(?)[</i> |
|]ν ν [ἄ]νεμωλ[| | <i>]... [v]ento(?)[</i> |
|]αξ[.]δ[ος[.]ς πυθμ[εν | | <i>]... o fun[do?]</i> |
|]ον[.]ἦσαμ[.] | 16 | <i>]...? ... [</i> |
|] εἶαξ[.]...[υχ[| | <i>]...? ... [</i> |
|]ρρ[.]...[| | <i>]...? ... [</i> |

▪ **Fr. 380 Voigt**

ἔπετον Κυπρογενῆας παλάμαισιν

... caí(ram?) pelas mãos da Ciprogénia ...

ESTESÍCORO (três fragmentos)

(Matauro, no sul da Itália, ou Himera na ilha da Sicília, séculos VII-VI a.C.)

▪ **Fr. S 104 Dav. (Saque de Tróia)**

| | | |
|-------|--------------------|---------------------------------|
| |] αἶψα...[|] rapidamente ...[|
| | ἐ]ναργέσ [| c]laro ...[|
| |] . ἐτύμως αιθ.[|]... verdadeiramente ...[|
| |] .ιονους [|]... ? ...[|
| 5 |]γραν πρωπε[|]... ? ...[|
| |] .[Κ]υπρογενής α[|] .[C]iprogênia ...[|
| |] ἀλιπόρφυρον ἀγν[|] purpúreo mar sac[(ra?) |
| <hr/> | | |
| |]αιμεν ἐγών λέγω[|]... eu digo[|
| |] .ιαθανatoi [|]... (os imortais?) [|
| 10 |]λον Ἑρμιόναν τε[|]... Hermione ...[|
| |] .ων ποθέω νύκτ[|]... eu desejo noite[-(e?) |
| |] .λοπόδαν [|]... (-pés)? ... [|
| |]ν ὑφαρπάγιμον [|]... raptado ... [|
| |] .ρομεναν κνακα[|]...?...?...[|
| 15 |]τα |]... [|
| <hr/> | | |
| | κ]ορυφαῖσινάπαις[| nos p]icos, sem a criança (?) [|
| |]ων στυγερόν [|]... abominável [|
| |]δα παῖδα φίλον.[|]... filho querido.[|
| |] .ολέγω μηδ[|]...? ...[|
| 20 |]ω .ρο . πω[ι][|]...?...?[...][|
| |]οντο γένοιτ.[|]... aconteceria(?) [|
| |] .[|]... [|

▪ **Fr. S 105 Dav. (Saque de Tróia)**

| | | |
|-------------|-------------------------------------|---|
| |] [|] [|
| (--υ--?) |] [|] [|
| --υυ--υυ- |]τ' ἐπικουρ[υυ- |]... ?[|
| --υυ--υυ- |] .δαρ [|]... [|
| --υυ--υυ--- |]λιποῖσα [|]ela tendo deixado [|
| --υυ--υυ--- |]ματακα[υυ- |]... [|
| --υυ--υυ- |] [|] [|
| --υυ--υυ- | 5 γαι]αόχου[| do seg]ura-terra[|
| |]πίτνη πυ.ι | espalhava ...ι |
| --υ-- |] [] [| ... |
| --υ | Δαιναοὶ μεμιασ]τες ἐκθόρον'ι[π]π[ου | d]maos ansiosame]nte saíram do c[a]va[lo |
| --υυ 10 | Ἐιννοσίδας]ι γαιάοχος ἀγνός ε[| O t]reme-terra]ι, o segura-terra, sacro ...?[|
| --υυ- | γ]ὰρ Ἀπόλλ]ιων [| p]ois Apo]lio [|
| --υ | ἱαράν οὐδ'] Ἄρταμις οὐδ' Ἀφροδίτα [| s]acra, nem] Ἄrtemis nem Afrodite [|
| --υυ--υυ-- |] [] [] [| ... |
| --υυ--υυ- |] Τρωῶν π]όλ]ιν Ζεὺς [|] dos troianos a c]id]ade Zeus [|
| --υυ--υ 15 |]ατων [| ... |
| |]ου Τρωῶα.ι] .μους[|]... troianos ι]... [|
| --υυ- |]ιν ἄμερςι | ... |
| |]... τος.α.ι | ... |

▪ **Fr. 223 Dav. (*Inc. loc.*)**

| | |
|---|--|
| <p>οὔνεκα Τυνδάρεος ῥέζων ποκά πᾶσι θεοῖς μόνας λάθειτ' ἠπιόδωρου Κύπριδος· κείνα δὲ Τυνδαρέου κόρας χολωσαμένα διγάμους τε καὶ τριγάμους ἐτίθει καὶ λιπεσάνορας.</p> | <p>... <i>porque Tindaro,</i> <i>um dia, sacrificando aos deuses todos, só se esqueceu da</i> <i>[generosa</i> <i>Cípris; mas ela, enfurecida, as meninas de Tindaro</i> <i>fez bigamas e também trigamas</i> <i>e desertoras de maridos.</i></p> |
|---|--|

ÍBICO (cinco fragmentos)
(Régio, sul da Itália, século VI a.C.)

▪ **Fr. S 151 Dav.**

| | | |
|--|--|--|
| ...]αι Δαρδανίδα Πριάμοιο μέ- γ' ἄς]τυ περικλεές ὄλβιον ἠνάρογ Ἄργ]οθεν ὄρυσμένοι Ζη]γός μεγάλοιο βουλαῖς Ξα]νθάς Ἑλένας περὶ εἶδει δη]ριν πολύσμων ἐχ[ο]ντες πό]λεμον κατὰ [δ]ακρ[υ]όεντα, Πέρ]γαμον δ' ἀνέ[β]α ταλαπέριο[ν] ἄ]τα χρυ]σοέθειραν δ[ι]ᾶ Κύπριδα· | ant. 5, ep. | ...]... do Dardânida Priamo a gran- de c]idade, de vasta fama e feliz, destruíram, de Ar]gos impelidos pe]llos designios de Zeus, poderoso, pe]lha beleza da loira Helena, a lu]ta multi-hineada su[p]ortando em gu]erra [l]acr[im]osa; e a r]uína escal[o]u a desgraçad[a] [Pér]gamo, g]raças à [aur]icomada Cípris. |
| νῦ]ν δέ μοι οὔτε ξειναπάτ[α]ν Π[ά]ρι]ν ..] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[σφ]υρο[ν] ὑμ]νήν Κασσάνδραν Πρι]άμοιό τε παῖδας ἄλλου[σ] Τρο]ίας θ' ὑπιπύλοιο ἀλώσι[μο]ν ἄμ]αρ ἀνώσμιον, οὐδεπ[ί] ἠρ]ώων ἀρετὰν ὑπ]εράφανον οὐς τε κοίλα[ι] νᾶ]ες πολυγόμοφοι ἐλεύσα[ν] Τρο]ίαι κακόν, ἥρωας ἐσθ[λο]ύς· τῶ]ν μὲν κρείων Ἀγαμέ[μ]νων ἄρ]χε Πλεισθεῖ]δας βασιλ[ε]ύς ἀγός ἀνδρῶν Ἄτ]ρέος ἐσθ[λο]ῦ π[ι]άις ἐκγ[ο]νος. | 10, estr. ant. 15 ep. 20 | Ag]ora, a mim, nem o engana-anfitri[ã]o, P[á]ri]s, ..], nem a de finos tor[no]zel[os], Cassandra, (é] desejável [ca]ntar, e de Pri]amo os outro[s] filhos e de Tró]ia de altas portas da capt[ur]a o di]a indizível, nem (?) ...[dos he]róis a excelência su]prema, aqueles que as cava[s] naus] de muitos rebites trouxera[m] a Tró]ia como mal – heróis no[b]res, os que] o senhor Agamê[m]non comandou – o Plist[eni]da, r[ei] e líder de homens, de no[b]re Atreu o [f]filho na[s]cido. |
| καὶ τὰ μέ]ν ἄν] Μοῖσαι σεσοφ[ι]μέναι εὔ] Ἑλικωνίδ[ε]ς ἐμβαίειν τλόγω[ι], θνατ[ό]ς τ' δ' οὔ κ]εῖν ἀνήρ δι]ερὸς τὰ ἕκαστα εἶποι, ναῶ]ν ὄ]σσοσ ἀριθμὸς ἀπ' Αὐλίδος Αἰγ]αίου διὰ [πό]ντον ἀπ' Ἄργεος ἠλ]ύθο[ν] ἐς Τροία]ν ἰ]πποτρόφο[ν], ἐν δ]ὲ φώτες χ]αλκὰς π[ι]δες, υἱ]ες Ἀχα[ι]ῶν· τ]ῶν μὲν προφ[ε]ρέστατος ἀ[ι]χμᾶι]. πόδ[ι]ας ὤ]κυσ Ἀχιλλεύς καὶ μέ]γας Τ[ε]λαμ[ώ]νιος ἄλκιμος Αἴ]ας]...[.....]λο[ι]. υρος· | estr. 25 ant. 30 ep. 35 | Mesmo essas coisas [as] Musas habil[i]dosas heliconiad[es] bem poderiam perfazer [em narrativa], mas um m[o]rtal[?], u[m] homem vivo, não poderia dizê-las cada uma – de naus o g[ra]nde num]ero que de Áulis, através do [ma]r Egeu, de Argos rumara[m] para Tró]ia, nutriz de cavalo[s], e nela[s] os mortais de b]rônzeos esc[ud]os, os filh]os dos aqu[e]us. D]eles o mais de[st]acado à frente, com a [l]ança, ...]... o de age[is] p[]és, Aquiles, e o gr]ande T[elam]ônio, vale[n]te Ájax, ...]... (...) ...; |
| κάλλι]στος ἀπ' Ἄργεος Κυάνη]ππ[ο]ς ἐς Ἴλιον]]...] α χρυσός τροφ[ο]ς Ἕ]λλας ἐγήνατο, τῶι δ' [ἄ]ρα Τρωίλο[ν] ὡ]σεὶ χρυσὸς ὄρει- χά]λκωι τρίς ἀπεφθο[ν] ἦδη Τρῶ]ες Δ[ι]α]ναοί τ' ἐρό[ι]εσσαν μορ]φὰν μάλ' εἰσκον ὅμοιον. τοῖ]ς μὲν πέδα κάλλεος αἰέν καὶ κύ, Πολύκ]ρατες, κλέος ἀφθιτον ἐξεῖς ὡ]ς κατ' ἀοιδὰν καὶ ἐμόν κλέος. | estr. 40, ant. ep. 45 ⊗ | ...?... o mai]s belo vindo de Argos, ...?... Cian]i[p]o, para Ílion,]]... ...?...?...]... de áurea guirlan[da], Hilis gerou-o, a quem Tró]ilo – tal qual ouro a ori- calco três vezes refinad[o] – troianos e d[á]naos supunham simil, [s]obretudo pela am[á]vel forma. Para eles, há uma parte na beleza sempre; e também tu, Policrates, glória imperecível terás, pela canção e minha glória. |

▪ **Fr. 257(a) (fr. 1, col. i) Dav.**

]..[
]
]ιρο[εἶ]βην []
]
] δέ c' ὕμνοι
] ἐπηράτοιcιν, ὦ Χά-
 ριc, ρόδων ἐ]θρεψαc αὐτὸν ἐν κάλυξιν
 Ἀφροδιίταc] ἀμφὶ ναόν·
 cτέφαν]ον εὐώδη με δεῖ
]ν ἔχρ[ι]cε θωπά-
 ζοιcα παιδ]ίcκον· τέρεν δέ
 κάλλοc ὦ]πάcαν θεαί.
] μάν Δίκα θε-
 β]αρύνομαι δέ γυῖα,
 πολλὰ δ' ἀ]γρύπνο[υ]c ιαύων
 νύκταc ὀρμ]αίνω φρε]νί.

] []
]
] ... [de]stilar (...)
]
 5] e a ti hinos
] tu o nutriste, ó Cá-
 ris, entre [b]otões [de rosas] adoráveis,
 ao redor do templo [de Afrodite].
 E a guirland]a fragrante me é preciso
 10]... ela un[t]ou, elogi-
 ando, o men]ininho. E a ele tenra
 beleza c]oncedem as deusas.
] (Justiça ?)... e
 p]esam-me os membros
 15 e muitas coisas, i]nsones noites
 passando, rev]olvo em minha men]te.

▪ **Fr. 286 Dav.**

ἦρι μὲν αἶ τε Κυδώνιαι
 μηλίδεc ἀρδόμεναι ῥοᾶν
 ἐκ ποταμῶν, ἴνα Παρθένων
 κῆποc ἀκίρατοc, αἶ τ' οἶνανθίδεc
 5 αὐξόμεναι cκιεροῖcιν ὑφ' ἔρνεcιν
 οἶναρέοic θαλέθοicιν· ἐμοὶ δ' ἔροc
 οὐδεμίαν κατὰκοιτοc ὥραν.
 †τε† ὑπὸ cτεροπαῶc φλέγων
 Ὀρηκίοc Βορέαc
 αἶcτων παρὰ Κύπριδοc ἀζαλέ- 10
 αιc μανίαιcιν ἐρεμνοc ἀθαμβῆc
 ἐγκρατέωc πεδόθεν †φυλάcσει†
 ἡμετέραc φρέναc

... na primavera, os cidônios
 marmeleiros – banhando-se de correntes
 dos rios, onde há das Virgens o
 jardim inviolável – e os brotinhos de vinhas –
 crescendo sob sombreados ramos de
 5 parreiras – florescem; mas, para mim, o amor
 não repousa em nenhuma estação.
 †E †, com raios marcando o caminho,
 o trácio Bóreas,
 voando da casa de Cípris com crestas
 loucuras, sombrio, descarado,
 com mão firme, desde o fundo, †vigia †
 minha mente ...

▪ **Fr. 287 Dav.**

Ἔροc αὐτέ με κυανέοicιν ὑπὸ
 βλεφάροic τακέρ' ὄμμαcι δερκόμενοc
 κηλήμαcι παντοδαποῖc ἐc ἄπει-
 5 ρα δίκτυα Κύπριδοc ἐcβάλλει·
 ἦ μάν τρομέω νιν ἐπερχόμενον,
 ὥcτε φερέζυγοc ἵπποc ἀεθλοφόροc ποτὶ γήραι
 ἀέκων cὺν ὄχεcφι θοοῖc ἐc ἀμιλλαν ἔβα.

Ἔροc, de novo, sob suas escuras
 pálpebras, com olhos me fitando derretidamente,
 com encantos de toda sorte às inex-
 tricáveis redes de Cípris me atira.
 Sim, tremo quando ele ataca,
 tal qual atrelado cavalo vencedor, perto da velhice,
 contrariado vai para a corrida com carros velozes.

▪ **Fr. 288 Dav.**

Εὐρύαλε γλαυκέων Χαρίτων θάλοc <
 καλλικόμων μελέδημα, cὲ μὲν Κύπριc
 ἄ τ' ἀγανοβλέφαροc Πει-
 θῶ ροδέοicιν ἐν ἀνθεcι θρέψαν.

... ó Eurialo, broto das glaucas Cártes < ? >
 mimo das ? de belos cabelos, a ti Cípris
 e ela, a de meigos olhos, Pei-
 tó, entre botões de rosas nutriram ...

ANACREONTE (três fragmentos)

(Τέος, na Jônia, século VI a.C.)

▪ Fr. 346 (fr. 1) P

| | | |
|--|----|---|
| οὐδε...[.]σ.φ..α...[...].[φοβερὰς δ' ἔχεις πρὸς ἄλλωι φρένας, ὦ καλλιπρό[σ]ωπε παίδ[ων] | 3 | <i>nem (?) ... ? ... [e tens, além disso, temerosos sentos, ó tu, a de bela [f]ace das crianç[as]</i> |
| καί σε δοκεῖ μενε[...'.].....[πυκινῶς ἔχουσα[ἀτιτάλλειν· σ[.].[....].... | 6 | <i>ē a ti (ela) pensa ... ? ...[cerradamente ela tendo[cuidar; ... ? ...[</i> |
| τᾶς ὑακιν[θίνας ἀρ]ούρας ἴ]να Κύπρις ἐκ λεπάδνων]'[.]α[ς κ]ατέδησεν ἵππους | 9 | <i>ās cam[pinas jac]intinas, o]nde Cípris, do arreo (soltos?), ...]'...? [p]rendeu os cavalos</i> |
|]δ' ἐν μέσῳι κατῆξας]ωι δι' ἄσσα πολλοὶ πολιητέων φρένας ἐπτοέαται· | 12 | <i>...]'... no meio correste em descida ...]'... motivo pelo qual muitos dos cid]adãos se excitaram em seus sentos.</i> |
| ἄεωφ]όρε λεωφόρ' Ἑρο[τ]ίμη, | | <i>“Ὁ [p]orta-[povo], ó porta-povo, Hero[t]íma, ...”</i> |

▪ Fr. 346 (fr. 4) P

| | | |
|---|----|---|
| χα]λεπῶι δεπυκτάλιζ.[]αν ὀρέω τε κἀνακύπτω[]ωι πολλὴν ὀφείλω]ν χάριν ἐκφυγῶν ἔρωτα[]νυσε παντάπασι, δεσμ[ῶν] | 5 | <i>e co]ntra duro (rival?) boxeava (?)[]... olho para cima e ergo a cabeça[]... devo muita]... gratidão, tendo escapado da paixão[]... completamente, das corrent[es]... duras por causa de Afrodite[]que traga vinho ...[]e que traga águ[a]...[]... que chame (?)[...]...[]graça, ... [...] ...[]...[</i> |
|]. χαλεπῶν δι' Ἀφροδίτη[]φέροι μὲν οἶνον ἄγγ.[]φέροι δ' ὕδω[ρ]. λαφλ[].ε καλείοι[.]ιν[]χαρις, ἄρτ[.]ς δι].[| 10 | |

▪ Fr. 357 P

| | | |
|--|---|--|
| ῶναξ, ῶι δαμάλης Ἔρωσ καὶ Νύμφαι κυανώπιδες πορφυρῆ τ' Ἀφροδίτη συμπαίζουσιν, ἐπιστρέφει δ' ὑψηλὰς ὀρέων κορυφάς· γουνούμαί σε, σὺ δ' εὐμενῆς ἔλθ' ἡμῖν, κεχαρισμένης δ' εὐχλωλῆς ἐπακούειν· Κλεοβούλωι δ' ἀγαθὸς γένεο σύμβουλος, τὸν ἐμόν γ' ἔρω- τ', ὦ Δεόνυσε, δέχεσθαι. | 5 10 | <i>Ὁ senhor, com quem o domador Éros, e também as Ninfas de escuros olhos e a purpúrea Afrodite, brincam juntos, enquanto vagueias pelos altivos picos das montanhas: os joelhos abraço-te, e tu, propício, vem a nós, e aceitável prece escuta: a Cleóbulo sê bom conselheiro, para ele minha pai- xão, ó Dioniso, aceitar...</i> |
|--|---|--|

ANEXO 3:Texto grego e tradução de outros fragmentos mélicos dos poetas do corpus

Apresento, aqui, os textos gregos e minhas traduções de textos mélicos dos poetas do *corpus*, mas deste excluídos por não trazerem Afrodite em seus versos.

ÁLCMAN▪ **Fr. 55 (i) Dav.**

Κύπρον ἰμερτὰν λιποῖσα καὶ Πάφον περιρρύταν

... ela deixando a adorável Chipre e a undosa Pafos...

▪ **Fr. 59(b) Dav.**

τοῦτο φαδειᾶν ἔδειξε Μωσαῶν
δῶρον μάκαιρα παρσένων
ἅ ξανθὰ Μεγαλοστράτα

*... isto mostrou, das doces Musas
o dom, uma das virgens venturosa –
ela, a loira Megalóstrata...*

▪ **Fr. 64 Dav.** [sobre Tύkhē, a deusa *Fortuna*]

Εὐνομίας <τε> καὶ Πειθῶς ἀδελφὰ
καὶ Προμαθίας θυγάτηρ.

*... irmã da Eunomia, a Boa Ordem, e de Peito, a Persuasão,
e filha da Presciência.*

ALCEU

▪ Fr. 10 Voigt

| | | |
|--|--------|--|
| ⊗ Ἔμε δείλαν, ἔϊμε παίσιαν κακοτάτων πεδέχοισαν, δομονο[]εἰ μόρος αἰσχ[ρος ἐπὶ γὰρ πᾶρ,ος <ἀ>νίατον ἰκ<άνει>, ἐλάφω δὲ, βρόμος ἐν σ,ιτήθεσι φύει φόβερως, μ,ιαινόμενον [] ἀυάταις ὦ[| 3 6 | “Eu, desgraçada, eu, de todos os males partilhando ... casa[...]... destino odioso pois sobre mim v ferida <i>ncurável, e cresce o ventre no peito do cervo temeroso, e]nlouquecendo ...[] com obsessões ...[” |
|--|--------|--|

▪ Fr. 42 Voigt

| | | |
|---|------|---|
| ὥς λόγος, κάκων ἀ[Περράμω<ι> καὶ παῖσι ἐκ σέθεν πίκρον, π[]Ἴλιον ἴραν. | 4 | ... como a estória, dos males [... a Priam<o> e também a seus filhos de ti o amargor, ...[... Ílio sacra. |
| οὐ τεαύταν Αἰακίδα[ι πάντας ἐς γάμον μάκ[αρας καλέσσαι ἄγετ' ἐκ Νή[ρ]ηος ἔλων [μελάθρων πάρθενον ἄβραν | 8 | Não tal o Eác[ida todos, à boda, os ventur[osos chamando ele liderou – tirando-a dos saguões de Nereu – a virgem delicada |
| ἐς δόμον Χέρρωνος· ἔλ[υσε δ' ζῶμα παρθένω· φιλο[Πήλεος καὶ Νηρεΐδων ἀρίστ[ας. ἐς δ' ἐνίαυτον | 12 | à casa de Quiron. E sol[tou o cinto da virgem; amor (?)[... de Peleu e da melhor das Nereid[as. E em um ano |
| παῖδα γέννατ' αἰμιθέων [ὄλβιον ξάνθαν ἐλάτη[ρα πώλων, οἱ δ' ἀπώλοντ' ἀμφ' Ἑ[λέναι καὶ πόλις αὐτῶν. | 16 ⊗ | uma criança nasceu, dos semideuses [o feliz e loiro condutor [de corcéis, mas eles pereceram por causa de Helena e também a cidade deles. |

▪ Fr. 44 Voigt

| | | |
|---|-----|--|
| ἀγ[ἄκ[.....].[| 2 | ... ? ... ? |
| θ[.....].[ἐ[.....].[.].ρ[...].[| 4 | ... ? ... ? |
| μ[.]ρ[.....]νι κάκω περρ[μάτε[ρ.....]άσδων ἐκάλη να[| 6 | ... [... (?)]... mal ...[a mã[e (?)]... chamou ...[|
| ὑμφ[αν ἐν]αλίαν ἃ δὲ γόνων [ἀφαμένα Δίος ἰκέτευ[.....]τω τέκεος μᾶνιν[| 8 ⊗ | das ninf[as do m]ar; e ela, os joelhos [de Zeus agarrando, suplica(?)][.....]...do filho a ira [... |

▪ **Fr. 71 Voigt**

| | |
|---|--|
|].[.]χ...[| (...) |
| π.[.]τωι τάδ' εἶπην ὁδ.υ..[| ...]... isto dizer ...[|
| ἄθῦρει πεδέχων κυμποςίω.[| ... toca, partilhando o banquete ...[|
| βάρμος, φιλώνων πεδ' ἄλεμ[άτων | a lira, junto a fanfarrões vaz[ios |
| εὐωχήμενος αὐτοισιν ἔπα[| 5 banqueteadando-se, a eles ...[|
| κῆνος δὲ παώθεις Ἀτρεΐδα[ν].[| mas que ele seja [Pítaco?] por boda parente dos Atrida[s] ...[|
| δαπτέτω πόλιον ὡς καὶ πεδὰ Μυρσι[λ]ω[| devore a cidade como também junto a Mirsi[l]o[... |
| θα̅ς κ' ἄμμε βόλλητ' Ἄρευσ ἐπιτ.ύχε..[| até que a nós queira Ares ...[|
| τρόπην· ἐκ δὲ χόλω τῶδε λαθοίμεθ..[| 9 virar; e que esta cólera pudéssemos esquece[r ... |
| χαλάσσομεν δὲ τὰς θυμοβόρω λύας | e que relaxemos da luta devora-coração |
| ἐμφύλω τε μάχας, τάν τις Ὀλυμπίων | e da guerra civil, que um dos Olímpios |
| ἔνωρσε, δᾶμον μὲν εἰς ἀνάταν ἄγων | levantou, o povo à ruína levando, |
| Φιττάκω<ν> δὲ δίδοις κῦδος ἐπήρ[ατ]ον. 13 | mas a Pítac<o> dando glória deleitável. |

▪ **Fr. 283 Voigt**

| | |
|--|---|
| κ' Ἀλένας ἐν στήθ[ε]σιν [έ]ππ[τ]όαισε | ... e de Helena, a Argiva, no peito agitou |
| θυμον Ἀργείας, Τροίω<ν> δ' [έ]π' ἀνδρι | o coração, e pelo troiano homem – |
| ἐκμάνεια ξε.]ναπάτα<ν> πὶ π[όν]τον | o e[n]gana-anfitrião – enlouquecida, seguiu |
| ἔσπετο νᾶϊ, | 6 sobre o mar na nau, |
| παῖδά τ' ἐν δόμ[ο]σι λίποισ[| ᾶ criança na ca[s]a abandonand[o |
| κᾶνδρος εὐς τρώτων [λ]έχος .[| e do marido o [l]eito de bela coberça ...[|
| πεῖθ' ἔρω<ν> θ' ὑμό[ν] Ἀήδας[| 10 persuadiu com a paixã<o> o peit[o ... de Leda] |
| παῖδα Δ[ί]ο[ς] τε | fil]ha de Ze[u]s e ... |
| [—] | [—] |
|]πιε..μανι[| .]... ...[|
| κ]ασιγνήτων πόλεας .[| d]os irmãos muitos ...[|
|]έχει Τρώων πεδίω<ν> δά[μεν]τας |]... na planície dos troianos do[mando |
| ἐν]νεκα κήνας· | 14 por causa daquela; |
| πόλ]λα δ' ἄρματ' ἐν κονίαισι[| ἔ mu]itos carros na poeira ... |
|]εν, πόλ]λοι δ' ἐλίκωπε[ς |]..., e muitos rútilo[s ... |
|]οι..[]βοντο φόνω δ.] |]... ... carnificina ...[|

▪ **Fr. 327 Voigt**

| | |
|------------------------------|---|
| δεινότατον θέων, | [Éros], o mais terrível dos deuses, |
| <τόν> γέννατ' εὐπέδιλος Ἴρις | que Íris de belas sandálias gerou, |
| χρυσοκόμαι Ζεφύρωι μίγεισα | tendo se deitado com Ζέφiro auricomado... |

▪ **Fr. 366 Voigt**

| | |
|---------------------------------|--|
| ⊗ Οἶνος, ὦ φίλε παῖ, καὶ ἀλάθεα | ⊗ Vinho, ó querido menino, e verdade ... |
|---------------------------------|--|

- **Fr. 368 Voigt**

- ⊗ Κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα κάλεσσαι
αἰ χρῆ συμποσίας ἐπόνασιν ἔμοιγε γένεσθαι
- ⊗ *Peço a alguém convidar o gracioso Ménon
se de fato devo me alegrar por estar no simpósio ...*

- **Fr. 384 Voigt**

- ⊗ Ἴόπλοκ' ἄγνα μελλιχόμειδες ἄπφοι
- ⊗ “*Ó sacra [Safo?] de violácea guirlanda, de sorriso-mel ...*”

ESTESÍCORO▪ Fr. S 88 Dav. (*Saque de Tróia*)

fr. 1, col. i

| | | |
|-------|------------------------------|---|
| | · · · · · | · · · · · |
| | · [] [] | ·]...? ...[|
| | ·]γαλαααγα [] | ·]...? ...[|
| | ·] | ·]...? |
| | ·]ακον | ·]...? |
| | ·]τε ομωσ | ·]...? |
| 5 | ·] | ·]...? |
| <hr/> | | |
| | ·]ντι βίαι τε καὶ αἰχμᾶι | ·]... na força e também na espada |
| | ·]πεποιθότες· ἀλλ' ἄγε δη | ·](eles) confiando; mas vem ... |
| | ·] | ·]...? |
| | ·]ονες ἀγκυλοτόξοι | ·]... arcsos curvos |
| 10 | ·] | ·]...? |
| | ·]ς διάσταν· | ·]... se apartaram; |
| | ·] | ·]...? |
| | ·]ραπασιν | ·]...? |
| | ·]ησων | ·]...? |
| 15 | ·] Ἀχαιῶν [] | ·] dos aqueus [] |
| <hr/> | | |
| | ·] τέλος εὐρύο[πα] | ·] o fim o de ampla vis[ta (Zeus?)] |
| | ·]υναϊσ | ·]... ? |
| | ·]ολέμου [τε]λευτά[] | ·] da guerra o [fi]nal[] |
| | ·]ν πυκιν[άσ] τε φρέ[ί]νας | ·]... e m[e]nte astu[ta] |
| 20 | ·] | ·]...? |
| | ·] ῥηξήνορα | ·] exterminador |
| | ·]τρ]υνε μέγαν φρ[α]κί]ν ἐν | ·] exc]itou o grande (...?) na m[en]te |
| | ·] | ·]...? |
| <hr/> | | |
| | ·]πρεπε καὶ π.ι ν[υ]ται | ·]... e disting[u]iu-se |
| 25 | ·] | ·]...? |
| | ·]εργον [] | ·](tarefa?) [] |
| | ·]οπτολ[] | ·]...?[] |
| | ·] [] | ·]...? ...[] |
| <hr/> | | |

fr. 1, col. ii

| | | |
|-------|--|--|
| | · · · · · | · · · · · |
| | · [] | ·]...? |
| | · []νο [] | ·]...? |
| | · [] [] [] | ·]...? |
| <hr/> | | |
| 5 | ·] τονδ[.]δ.[] .ικλ.[] .μ.ε.[] | ·] isso(?)...?...? ...?[] |
| | ·] πρὸς ναὸν ἐς ἀκρόπο]λ[ι]ν σπεύδοντες [] | ·] “se apressando ao templo na a[cróp]o[l]e [] |
| | ·] Τρῶες πολέες τ' ἐπίκ[ου]ροι | ·] vós, troianos, e muitos al[ia]dos, vinde, e |

...]ωδετεκ[

5

]... ? ...[

...].χοικ[.]

]... ...[

...].οταν[

]... ? ...[

]..[

]... ? ...[

▪ **Fr. 192 Dav. (*Palinódia(s)*)**

οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὔτος,
οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσκέλμοις
οὐδ' ἴκεο πέργαμα Τροίας

*Não é verdade essa história:
não andaste nas naus de belos bancos,
nem chegaste à cidadela de Tróia...*

ÍΒΙCΟ

▪ Fr. 303(a) Dav.

γλαυκώπιδα Κασσάνδραν
ἔρασιπλόκαμον Πριάμοιο κόραν
φᾶμις ἔχησι βροτῶν.

*de olhos glaucos, Cassandra,
de amáveis cabelos, filha de Priamo
é presente na fala dos mortais.*

ANACREONTE

▪ Fr. 378 P

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφῃς νόο *subindo ao Olimpo com leves asas*
 διὰ τὸν Ἔρωτ' οὐ γὰρ ἐμοὶ <—υ> θέλει συνηβᾶν *em busca de Éros; pois o <...> não quer comigo a*
[juventude ...]

▪ Fr. 385 P

ἐκ ποταμοῦ ἵπανέρχομαι πάντα φέρουσα λαμπρά

[Mulher falando] “*Venho do rio carregando [a água] toda brilhante...*”

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ADKINS, A. W. H. *Merit and responsibility: a study in Greek values*. Oxford: Clarendon Press, 1960.
- _____. “εὐχομαι, εὐχολή, εὐχος in Homer”. *CQ* 19, 1969, pp. 20-33.
- ADLER, A. (ed.). *Lexicographi Graeci – Suidae lexicon*. Stuttgart: Teubner, 1989. 4 vols.
- ADRADOS, F. R. “Alcman, el Partenio del Louvre: estructura e interpretación”. *Emerita* 41, 1973, pp. 323-44.
- _____. (introd., trad. e notas). *Lírica griega arcaica (poemas corales y monódicos, 700-300 a.C.)*. Madrid: Gredos, 1980.
- _____. *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza, 1981.
- _____. *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Madrid: Alianza, 1995.
- _____. “Vejez y eros en la poesía griega arcaica”. In: BELLONI, L. *et alii*. (eds.). *Studia classica Iohanni Tarditi oblata - I*. Milano: Vita e Pensiero, 1995, pp. 321-7.
- AITCHISON, J. M. “Homeric ἄνθος”. *Glotta* 41, 1963, pp. 271-8.
- ALDEN, M. J. “The resonances of the song of Ares and Aphrodite”. *Mnemosyne* 50, 1997, pp. 513-29.
- ALEXANDRE, M. Jr. *et alii*. *Aristóteles. Obras completas, vol. VIII: Retórica*. 2ª ed. revisada. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- ALFONSI, L. “Sul nuovo Anacreonte”. *Aegyptus* 35, 1955, pp. 201-5.
- ALLEN, T. W. *et alii* (eds.). *The Homeric hymns*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1980. [1ª ed.: 1936]
- ALMEIDA, G. de; VIEIRA, T. (trad. e estudos). *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ALONI, A. (trad. e coment.). *Lirici greci. Alcmane e Stesicoro, in appendice Simonide*. Milano: Mondadori, 1994.
- AMIGUES, S. “Hyacinthos: fleur mythique et plantes réelles”. *REG* 105, 1992, pp. 19-36.
- ANDERSON, K. J. *Ancient Greek horsemanship*. Berkeley: University of California Press, 1961.
- _____. “The Trojan horse again”. *CJ* 66, 1970, pp. 22-5.
- ANDERSON, M. J. *The fall of Troy in early Greek poetry and art*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- ANDERSEN, O. “Odysseus and the wooden horse”. *SO* 52, 1977, pp. 5-18.
- ANDREWES, A. *The Greek tyrants*. New York: Harper and Row, 1963.
- ARRIGHETTI, G. “Stesicoro, l’ispirazione divina e la poetica della verità”. In: *Poeti, eruditi e biografii. Momenti della riflessione dei greci sulla letteratura*. Pisa: Giardini, 1987, pp. 52-62.
- _____. “Stesicoro e il suo pubblico”. *MD* 32, 1994, pp. 9-30.

- ASSUNÇÃO, T. R. "XIV *Olímpica* de Píndaro: tradução e comentário". In: Lopes, A. O. *et alii* (org.). *Scripta Classica. História, literatura e filosofia na Antigüidade clássica*. Belo Horizonte: UFMG (DLC, FALE), 1999, pp. 47-54.
- _____; BRANDÃO, J. L. "Semônides de Amorgos e Mimnermo: fragmentos". *Ensaio de Literatura e Filologia* 4, 1983-4, pp. 209-35.
- ATKINS, J. W. H. *Literary criticism in Antiquity*. London: Methuen, 1952. 2 vols.
- AUBRIOT, D. "L'homme-végétal: métamorphose, symbole, métaphore". In: DELRUELLE, É.; PIRENNE-DELFORGE, V. (eds.). *Κήποι. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*. Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2001, pp. 51-62. (*Kérnos*, suppl. 11).
- AUPERT, P. "Terres cuites votives d'Amathonte". *BCH* 105, 1981, pp. 373-92.
- AUSTIN, N. *Helen of Troy and her shameless phantom*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- AUSTIN, R. G. "Virgil and the Trojan horse". *JRS* 49, 1959, pp. 16-25.
- AYMARD, A.; AUBOYER, J. *O Oriente e a Grécia antiga*. Trad. P. M. Campos. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1957-1958. 2 vols.
- BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*. 26^{ème} ed., rev. L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 2000.
- BAKKER, E. J. "Activation and preservation: the interdependence of text and performance in an oral tradition". *Oral Tradition* 8, 1993, pp. 5-20.
- BALDICK, C. *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- BARIGAZZI, A. "Sul nuovo Anacreonte". *Athenaeum* 34, 1956, pp. 139-51.
- BARILIER, É. "La figure d'Aphrodite dans quelques fragments de Sappho". *EL* 5, 1972, pp. 20-61.
- BARKER, A. *Greek musical writings. Volume 1: The musician and his art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- _____. "La musica di Stesicoro". *QUCC* 67, 2001, pp. 7-20.
- BARRETT, W. S. "Review of E. Lobel *et alii*, *The Oxyrhynchus papyri, part XXIV*, 1957". *Gnomon* 33, 1961, pp. 682-92.
- _____. (ed. e coment.). *Euripides Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press, 1992. [1ª ed.: 1964]
- BARRON, J. P. "The son of Hyllis". *CR* 11, 1961, pp. 185-7.
- _____. "The sixth-century tyranny at Samos". *CQ* 14, 1964, pp. 210-29.
- _____. "Ibycus: *To Polycrates*". *BICS* 16, 1969, pp. 119-49.
- _____. "Ibycus: *Gorgias* and other poems". *BICS* 31, 1984, pp. 13-24.
- BARTOL, K. "Where was iambic poetry performed? Some evidence from the fourth century BC". *CQ* 42, 1992a, pp. 65-71.

- _____. "How was iambic poetry performed? A question of Ps.-Plutarch's reliability (*Mus.* 1141a)". *Euphrosyne* 20, 1992b, pp. 269-75.
- BASSI, K. "Helen and the discourse of denial in Stesichorus' *Palinode*". *Arethusa* 26, 1993, pp. 51-75.
- BAURAIN, C. "Kyniras. La fin de l'âge du Bronze à Chypre et la tradition antique". *BCH* 104, 1980, pp. 277-308.
- BEAUMONT, R. L. "Greek influence in the Adriatic sea before the fourth century BC". *JHS* 56, 1936, pp. 159-204.
- BEAZLEY, J. D. "Hymn to Hermes". *AJA* 52, 1948, pp. 336-40.
- BEECROFT, A. J. "'This is not a true story': Stesichorus's *Palinode* and the revenge of the epichoric". *TAPhA* 136, 2006, pp. 47-69.
- BELMONT, D. E. "'Telemachus and Nausicaa: a study of youth". *CJ* 63, 1967, pp. 1-9.
- BENNET, C. E. (trad.). *Horace. The Odes and the Epodes*. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann, 1988.
- BENVENISTE, É. *O vocabulário das instituições indo-européias I: economia, parentesco, sociedade*. Trad. D. Bottmann. Campinas: Editora da Unicamp, 1995a.
- _____. *O vocabulário das instituições indo-européias II: poder, direito, religião*. Trad. D. Bottmann e E. Bottmann. Campinas: Editora da Unicamp, 1995b.
- BÉRARD, V. (ed. e trad.); CANTARELLA, E. (introd.); MILANEZI, S. (notas). *Homère. Odyssée, chants I à VII*. 2^a ed. Paris: Belles Lettres, 2002a.
- _____. (ed. e trad.); MILANEZI, S. (notas) *Homère. Odyssée, chants VIII à XV*. 2^a ed. Paris: Belles Lettres, 2002b.
- _____. (ed. e trad.); _____ (notas) *Homère. Odyssée, chants XVI à XXIV*. 2^a ed. Paris: Belles Lettres, 2002c.
- BERGK, T. (ed.). *Poetae lyrici Graeci – III. Poetae melici*. 4^a ed. Leipzig: Teubner, 1914. [1^a ed.: 1882].
- BERGQUIST, B. *The archaic Greek temenos. A study of structure and function*. Lund: CWK Gleerup, 1967.
- BERGREN, A. L. T. "Language and the female in early Greek thought". *Arethusa* 16, 1983, pp. 69-95.
- BERNARDINI, P. A. "La bellezza dell'amato: Ibico fr. 288 e 289 P". *AION* 12, 1990, pp. 69-80.
- _____. "L'inno agli dei nella lirica corale greca e la sua destinazione sacrale". *AION* 13, 1991, pp. 85-94.
- BERTINI, F. "L'εἰδωλον di Elena". in: s/a. *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*. Genova: Istituto di Filologia Classica e Medioevale (Università di Genova), 1970, pp. 81-96.
- BICKNELL, P. J. "The date of the battle of Sagra river". *Phoenix* 20, 1966, pp. 294-301.
- BIELOHLAWEK, K. "Precettistica conviviale e simposiale nei poeti greci (da Omero fino alla *Silloge Teognidea* e a Crizia)". In: VETTA, M. (ed.). *Poesia e simposio nella Grecia arcaica. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, 1995, pp. 95-115.

- BING, P.; COHEN, R. (introd., trad. e notas). *Games of Venus. An anthology of Greek and Roman erotic verse from Sappho to Ovid*. New York: Routledge, 1993.
- BLANCHARD, A. "Quelques vers d'Anacréon sur une mosaïque d'Autun". *REG* 85, 1972, p. xxiii.
 _____; BLANCHARD, M. "La mosaïque d'Anacréon a Autun". *REA* 75, 1973, pp. 267-79.
- BOARDMAN, J. *The Greeks overseas. Their early colonies and trade*. 4^a ed. London: Thames and Hudson, 1999.
- BOEDEKER, D. D. *Aphrodite's entry into Greek epic*. Leiden: Brill, 1974. (*Mnemosyne*, suppl. 32).
- BOISACQ, É. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. 3^a ed. Paris: Klincksieck, 1923.
- BONANNO, M. G. "Ibyc. S. 151, 23ss. P.". *MCr* 13/14, 1978/79, pp. 143-6.
 _____ . *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*. Rome: Ateneo, 1990.
 _____ . "Note ad Alcmane (fr. 3, 3 Cal.)". *Eikasmos* 2, 1991, pp. 9-11.
 _____ . "Come guarire dal complesso epico l'Ode a Policrate di Ibico". In: CAVALLINI, E. (ed.). *Samo: storia, letteratura, scienza*. Pisa, Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, pp. 67-96. (*AION*, Quaderni 8).
- BONELLI, G. "Lettura estetica dei lirici greci". *RSC* 25, 1977, pp. 65-94.
- BONNAFE, A. *Poésie, nature et sacré – I. Homère, Hésiode et le sentiment grec de la nature*. Lyon: Maison de l'Orient, 1984.
 _____ . *Poésie, nature et sacré – II. L'age archaïque*. Lyon: Maison de l'Orient, 1987.
- BONNER, C. "Κεστός ἱμάς and the saltire of Aphrodite". *AJPh* 70, 1949, pp. 1-6.
- BORNMANN, F. "Note a Stesicoro". *SCO* 28, 1978, pp. 145-51.
- BORTHWICK, E. K. "Φυλάσσω or λαφύσσω? A note on two emendations". *Eranos* 77, 1979, pp. 79-83.
- BOWIE, A. M. *The poetic dialect of Sappho and Alcaeus*. Salem: Ayer, 1984.
- BOWIE, E. L. "Early Greek elegy, symposium and public festival". *JHS* 106, 1986, pp. 13-35.
 _____ . "Greek table-talk before Plato". *Rhetorica* 11, 1993, pp. 355-73.
- BOWRA, C. M. "Review of E. Lobel, *Ἀλκαίου μέλη*, 1927". *CR* 42, 1928, pp. 23-5.
 _____ . "The occasion of Alcman's *Partheneion*". *CQ* 28, 1934a, pp. 35-44.
 _____ . "Stesichorus in the Peloponnese". *CQ* 28, 1934b, pp. 115-9.
 _____ . "Polycrates of Rhodes". *CJ* 29, 1934c, pp. 375-80.
 _____ . "Homeric epithets for Troy". *JHS* 80, 1960a, pp. 16-23.

- _____. *Ancient Greek literature*. New York: Oxford University Press, 1960b.
- _____. *Greek lyric poetry: from Alcman to Simonides*. 2^a ed. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- _____. "The two Palinodes of Stesichorus". *CR* 13, 1963a, pp. 245-52.
- BOYD, T. W. "Recognizing Helen". *ICS* 23, 1998, pp. 1-18.
- BRASILLACH, R. (trad.). *Anthologie de la poésie grecque*. Paris: Stock, 1950.
- BRASWELL, B. K. "The song of Ares and Aphrodite: theme and relevance to *Odyssey* 8". *Hermes* 110, 1982, pp. 129-37.
- BREITENBERGER, B. *Aphrodite and Eros. The development of erotic mythology in early Greek poetry and cult*. New York: Routledge, 2007.
- BRELICH, A. *Paides e parthenoi. Primo volume*. Roma: Ateneo, 1969.
- BREMER, J. M. "The meadow of love and two passages in Euripides' *Hippolytus*". *Mnemosyne* 28, 1975, pp. 268-80.
- _____. "Greek hymns". In: VERSNEL, H. S. (ed.). *Faith, hope and worship. Aspects of religious mentality in the ancient world*. Leiden: Brill, 1981, pp. 193-215.
- _____. "Pindar's paradoxical ἐγὼ and a recent controversy about the performance of his epinicia". In: SLINGS, S. R. (ed.). *The poet's I in archaic Greek lyric*. Amsterdam: VU University Press, 1990, pp. 41-58.
- BREMMER, J. N. "What is a Greek myth?". In: _____. (ed.). *Interpretations of Greek mythology*. Totowa: Barnes & Nobles Books, 1986, pp. 1-9.
- _____. "Adolescents, symposion, and pederasty?". In: MURRAY, O. (ed.). *Symptica. A symposium on the symposion*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 135-48.
- _____. "Pederastia grega e homossexualismo moderno". In: _____. (org.). *De Safo a Sade: momentos na história da sexualidade*. Campinas: Papirus, 1995, pp. 11-26.
- BRILLANTE, C. "La realtà del sogno da Omero a Platone". *QUCC* 53, 1996, pp. 7-26.
- _____. "Charis, bia e il tema della reciprocità amorosa". *QUCC* 59, 1998a, pp. 7-34.
- _____. "L'inquietante bellezza di Eurialo: Ibico Fr. 288 P". *RCCM* 40, 1998b, pp. 13-20.
- _____. "Simonide, fr. eleg. 22 West²". *QUCC* 64, 2000, pp. 29-38.
- _____. "Elena di Troia". In: BETTINI, M.; _____. *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Turin: Giulio Einaudi, 2002, pp. 37-186.
- BRON, C. "Hélène sur les vases attiques: esclave ou double d'Aphrodite". *Kernos* 9, 1996, pp. 297-310.
- BRONEER, O. "Eros and Aphrodite on the north slope of the Acropolis in Athens". *Hesperia* 1, 1932, pp. 31-55.

- _____. "Eros and Aphrodite on the north slope of the Acropolis in Athens". *Hesperia* 2, 1933, pp. 329-417.
- _____. "Eros and Aphrodite on the north slope of the Acropolis in Athens". *Hesperia* 4, 1935, pp. 109-88.
- BROWN, A. S. "Aphrodite and the Pandora complex". *CQ* 47, 1997, pp. 26-47.
- BROWN, C. G. "Ares, Aphrodite, and the laughter of the gods". *Phoenix* 43, 1989, pp. 283-93.
- _____. "Iambos". In: GERBER, D. E. (ed.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997, pp. 13-88.
- BRUNA, J. (trad.). *Teatro grego*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1968.
- BUCK, C. D. *Introduction to the study of the Greek dialects*. Boston: Ginn & Co., 1928.
- BUCKLER, W. H. "Aphrodite Ourania at Hierapolis in Phrygia". *JHS* 56, 1936, pp. 237-8.
- BUDÉ, G. de (ed.). *Dionis Chrysostomi Orationes - I*. Leipzig: Teubner, 1916.
- BUDIN, S. L. "Creating a goddess of sex". In: BOLGER, D.; SERWINT, N. (eds.). *Engendering Aphrodite. Women and society in ancient Cyprus*. Boston: American Schools of Oriental Research, 2002, pp. 315-24.
- _____. *The origin of Aphrodite*. Bethesda: CDL Press, 2003.
- BUFFIÈRE, F. *Eros adolescent. La pederastie dans la Grèce antique*. Paris: Belles Lettres, 1980.
- BULLOCH, A. W. "Hellenistic poetry". In: EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. (eds.). *The Cambridge History of classical literature. Volume I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 541-621.
- BUONGIOVANNI, A. M. "Marginalia pindarica". *SIFC* 8, 1990, pp. 121-36.
- BURGESS, J. S. "The non-Homeric *Cypria*". *TAPhA* 126, 1996, pp. 77-99.
- _____. *The tradition of the Trojan War in Homer and the epic cycle*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- BURKERT, W. "The making of Homer in the sixth century B.C.: rhapsodes versus Stesichoros". In: s/a. *Papers on the Amasis painter and his world. Colloquium sponsored by the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Symposium sponsored by the J. Paul Getty Museum*. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1987, pp. 43-62.
- _____. *The orientalizing revolution. Near Eastern influence on Greek culture in the early archaic age*. Trad. M. E. Pinder e W. Burkert. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- _____. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. S. Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- _____. "Oriental symposia: contrasts and parallels". In: SLATER, W. J. (ed.). *Dining in a classical context*. 4ª ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994, pp. 7-24.

- _____. "Policrate nelle testimonianze letterarie". In: _____ (ed.). *Samo: storia, letteratura, scienza*. Pisa, Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, pp. 351-61.
- BURN, A. R. *The lyric age of Greece*. London: Edward Arnold, 1960.
- BURNET, I. (ed.). *Platonis opera – II. Parmenides, Philebo, Symposim, Phaedrus, Alcebiades I, II, Hipparchus, Amatores*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- BURNETT, A. P. "The race with the Pleiades". *CPh* 59, 1964, pp. 30-4.
- _____. *Three archaic poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- _____. "Review of R. L. Fowler, *The nature of early Greek lyric*, 1987". *AJPh* 109, 1988, pp. 442-4.
- BURY, R. G. (trad.). *Plato – IX: Laws, in two volumes - I*. London, Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1952.
- BURZACCHINI, G. "Spunti serio-comici nella lirica greca arcaica". In: CRISTANTE, L. (ed.). *Incontri triestini di filologia classica I, 2001-2002*. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2003, pp. 191-257.
- BUTCHER, S. H. (ed., trad., estudio). *Aristotle's Theory of poetry and fine art*. New York: Dover, 1951.
- BUTTERWORTH, G. W. (trad.). *Clement of Alexandria. The exhortation of the Greeks; The rich man's salvation; and the fragment of an address entitled To the newly baptized*. London, Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1982.
- BUXTON, R. G. A. *Persuasion in Greek tragedy. A study of Peitho*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- _____. *Imaginary Greece. The contexts of mythology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BYL, S. "Lamentations sur la vieillesse chez Homère et les poètes lyriques des VII^e et VI^e siècles". *LEC* 44, 1976, pp. 234-44.
- CABRAL, L. A. M. (trad., introd., notas). *Hino homérico a Apolo*. São Paulo, Campinas: Ateliê, Editora da Unicamp, 2004.
- CAIRNS, D. L. "Hybris, dishonour, and thinking big". *JHS* 116, 1996, pp. 1-32.
- _____. "The meadow of Artemis and the character of the Euripidean *Hippolytus*". *QUCC* 57, 1997, pp. 51-75.
- CAIRNS, F. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- CALAME, C. *Etymologicum genuinum: les citations de poètes lyriques*. Roma: Ateneo, 1970.
- _____. "Refléxions sur les genres littéraires en Grèce archaïque". *QUCC* 17, 1974, pp. 113-28.
- _____. "Alcman laconien/sarde à n'en plus finir". *QUCC* 20, 1975, pp. 227-8.

- _____. *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque. I – Morphologie, fonction religieuse et sociale; II - Alcman*. Rome: Ateneo & Bizarri, 1977a.
- _____. *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque. II - Alcman*. Rome: Ateneo & Bizarri, 1977b.
- _____. “Il primo frammento di Alcmane ed il culto di Elena”. In: _____. (ed.). *Rito e poesia corale in Grecia*. Bari: Laterza, 1977c, pp. 101-19.
- _____. (ed., trad. e coment.). *Alcman*. Roma: Ateneo, 1983.
- _____. “Eros inventore e organizzatore della società greca antica”. Trad. E. Franchetti. In: _____. (ed.). *L'amore in Grecia*. Bari: Laterza, 1984, pp. ix-xl.
- _____. “Spartan genealogies: the mythological representation of a spatial organization”. Trad. A. Habib. In: BREMMER, J. M. (ed.). *Interpretations of Greek mythology*. Totowa: Barnes & Nobles Books, 1986, pp. 153-86.
- _____. *The craft of poetic speech in ancient Greece*. Trad. J. Orion. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- _____. *The poetics of eros in ancient Greece*. Trad. J. Lloyd. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- CAMPBELL, D. A. “Flutes and elegiac couplets”. *JHS* 84, 1964, pp. 63-8.
- _____. *The golden lyre: the themes of the Greek lyric poets*. London: Duckworth, 1983.
- _____. “Three notes on Alcman 1 P. (= 3 Calame)”. *QUCC* 26, 1987, pp. 67-72.
- _____. “Monody”. In: EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. (eds.). *The Cambridge History of classical literature. Volume I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 202-21. [1^a ed.: 1985].
- _____. (ed. e trad.). *Greek lyric I. Sappho and Alcaeus*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. [1^a ed.: 1982].
- _____. (ed. e trad.). *Greek lyric II. Anacreon, Anacreontea, choral lyric from Olympus to Alcman*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- _____. (ed. e trad.). *Greek lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and others*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- _____. (ed. e trad.). *Greek lyric IV. Bacchylides, Corinna, and others*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- _____. (coment.). *Greek lyric poetry. A selection of early Greek lyric, elegiac and iambic poetry*. London: Bristol Classical Press, 1998. [1^a ed.: 1967].
- CAMPOS, H. de. (trad.). *Crisantempo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. (trad.). *Ilíada de Homero. Volume I*. São Paulo: Mandarim, 2001.
- _____. (trad.). *Ilíada de Homero. Volume II*. São Paulo: ARX, 2002.

- CANFORA, L. *Histoire de la littérature grecque: d'Homère à Aristote*. Paris: Desjonquères, 1994.
- CAREY, C. "The performance of the victory ode". *AJPh* 110, 1989, pp. 545-65.
- CARPENTER, T. H. *Art and myth in ancient Greece: a handbook*. London: Thames and Hudson, 1991.
- CARRATELLI, G. P. "Su la storia di Lesbo nell'età di Alceo". *RFIC* 21, 1943, pp. 13-21.
- CARSON, A. "Review of R. L. Fowler, *The nature of early Greek lyric*, 1987". *CJ* 84, 1989, pp. 362-3.
- _____. "Putting her in her place: woman, dirt, and desire". In: HALPERIN, D. M. *et alii* (eds.). *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: Princeton University Press, 1990, pp. 135-69.
- _____. *Eros, the bittersweet: an essay*. Chicago: Dalkey Archive Press, 1998.
- _____. *Economy of the unlost (reading Simonides of Keos with Paul Celan)*. 4^a ed. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- CARTER, J. B. "Masks and poetry in early Sparta". In: HÄGG, R. *et alii* (eds.). *Early Greek cult practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June, 1986*. Stockholm: Paul Åstöms Förlag, 1988, pp. 89-98.
- CARTLEDGE, P. *Sparta and Lakonia. A regional history 1300-362 B.C.*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- CASSIO, A. C. "Futuri dorici, dialetto di Siracusa e testo antico del lirici greci". *AION* 19 (*Katà Diálekton*), 1997, pp. 187-214.
- CASTRIGNANÒ, A. "Ancora a proposito di πορφύρεω- πορφύρεος". *Maia* 5, 1952, pp. 118-21.
- CATAUDELLA, Q. *Intorno ai lirici greci. Contributi alla critica del testo e all'interpretazione*. Roma: Ateneo, 1972.
- CATENACCI, C. "L'eros impossibile e ruoli omoerotici (Simonide, fr. 21 West²)". *QUCC* 66, 2000, pp. 29-38.
- CAUBET, A. "The terracotta workshops of Idalion during the Cypro-archaic period". In: ÅSTRÖM, P. (ed.). *Acta Cypria. Acts of an international congress on Cypriote archaeology held in Göteborg on 22-24 August 1991, part 3*. Jonsered: Paul Åströms Förlag, 1992, pp. 128-45.
- CAVALLINI, E. *Presenza di Saffo e Alceo nella poesia greca fino ad Aristofane*. Ferrara: s.e., 1986. (*Quaderni del Giornale Filologico Ferrarese* 7).
- _____. "Erotima e la madre (Anac. fr. 1 P. = 60 Gent.)". *GIF* 40, 1988, pp. 213-5.
- _____. "Note a lirici corali". *Eikasmos* 3, 1992, pp. 19-41.
- _____. "Ibyc. Fr. S 166 Dav.". *AION* 15, 1993, pp. 37-67.
- _____. "Note ad Ibico". *Eikasmos* 5, 1994, pp. 39-52.
- _____. "Note ad Ibico (II)". *Eikasmos* 6, 1995, pp. 15-20.
- _____. (introd., trad. e coment.). *Ibico. Nel giardino delle Vergini*. Lecce: Argo, 1997.

- _____. *Il fiore del desiderio. Afrodite e il suo corteggio fra mito e letteratura*. Lecce: Argo, 2000a.
- _____. "Dee e profetesse nella poesia di Ibico". In: FERA, M. C.; GRANDOLINI, S. (ed.). *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera - I*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000b, pp. 185-98.
- _____. "L' 'isola delle vergini': tradizione mitiche di Samo arcaica nei lirici (Ibico e Anacreonte) e nella poesia ellenistica". In: _____ (ed.). *Samo: storia, letteratura, scienza*. Pisa, Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, pp. 339-350. (*AION*, Quaderni 8).
- CARRIÈRE, J.-C.; MASSONIE, B. (trad. e notas). *La bibliothèque, d'Appolodore*. Paris: Belles Lettres, 1991.
- CERRI, G. "La *Palinodia* di Stesicoro e la città di Crotona: regioni di un'innovazione mitica". In: PRETAGOSTINI, R. (ed.). *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili - I*. Rome: Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, pp. 329-45.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1999.
- CIANI, M. G. *Φάος e termini affini nella poesia greca*. Firenze: Leo S. Olschki, 1974.
- CINGANO, E. "Quante testimonianze sulle palinodie di Stesicoro?". *QUCC* 12, 1982, pp. 21-33.
- _____; GENTILI, B. "Sul 'nuovo' verso della prima *Palinodia* di Stesicoro". *ZPE* 57, 1984, pp. 37-40.
- _____. "Tra epos e storia: la genealogia di Cianippo e dei Biantidi in Ibico (*Suppl. Lyr. Gr.* 151 Page), e nelle fonti mitografiche greche". *ZPE* 79, 1989, pp. 27-38.
- _____. "L'opera di Ibico e di Stesicoro nella classificazione degli antichi e dei moderni". *AION* 12, 1990, pp. 189-224.
- _____. "Indizi di esecuzione corale in Stesicoro". In: PRETAGOSTINI, R. (ed.). *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili - I*. Rome: Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, pp. 347-61.
- CLADER, L. L. *Helen. The evolution from divine to heroic in Greek epic tradition*. Leiden: Brill, 1976. (*Mnemosyne, suppl.* 42).
- CLARK, C. A. "The gendering of the body in Alcman's *Partheneion* 1: narrative, sex and social order in archaic Sparta". *Helios* 23, 1996, pp. 143-72.
- CLAY, D. "The theory of the literary *persona* in Antiquity". *MD* 40, 1998, pp. 9-40.
- _____. "Alcman's *Partheneion*". *QUCC* 39, 1991, pp. 47-67.
- CLAY, J. S. *The wrath of Athena. Gods and men in the Odyssey*. New York: Rowman & Littlefield, 1997.
- CLEMENT, P. A. "The recovery of Helen". *Hesperia* 27, 1958, pp. 47-73.
- COHOON, J. W. (trad.). *Dio Chrysostom - I*. London, Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1949.

- COLONNA, A. (ed.). *Himerii Declamationes et Orationes*. Roma: Officina Poligraphica Publica, 1951.
- _____. (coment.). *L'antica lirica greca*. 6^a ed. revisada. Torino: S. Lattes & C., 1963. [1^a ed.: 1954]
- CONSRUCH, M. (ed.). *Hephaestionis Enchiridion cum commentariis veteribus*. Stuttgart: Teubner, 1971.
- COOK, A. B. "Descriptive animal names in Greece". *CR* 8, 1894, pp. 381-5.
- COOK, J. M. *Os gregos na Jónia e no Oriente*. Trad. M. da M. de D. R. de Souza. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.
- CORRÊA, P. da C. *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- _____. *Harmonia. Mito e música na Grécia antiga*. São Paulo: Humanitas, 2003.
- _____. *Um bestário arcaico: animais em Arquíloco de Paros*. Tese de Livre-Docência em Letras Clássicas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- CUARTERO, F. J. "La poética de Alcmán". *CFC* 4, 1972, pp. 367-402.
- COUSIN, V. (ed.). *Procli philosophi Platonici. Opera inedita III: Procli Commentarium in Platonis Parmenidem*. Hilesheim: G. Olms, 1961.
- CRAMER, J. A. (ed.). *Anecdota Græca e codd. manuscriptis Bibliothecarum Oxoniensium - I*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1963. [1^a ed.: Oxford, 1835].
- CROPP, M. J. (trad. e coment.). *Euripides. Electra*. Warminster: Ars & Phillips, 1988.
- CUNLIFFE, R. J. *A lexicon of the Homeric dialect*. Norman: University of Oklahoma Press, 1963.
- CYRINO, M. S. *In Pandora's jar. Lovesickness in early Greek poetry*. Lanham: University Press of America, 1995.
- _____. "Anakreon and Eros *damalês*". *CW* 89, 1996, pp. 371-82.
- _____. "The identity of the goddess in Alcman's Louvre *Partheneion* (PMG 1)". *CJ* 100, 2004, pp. 25-38.
- D'ALESSIO, G. B. "First-person problems in Pindar". *BICS* 39, 1994, pp. 117-39.
- _____. "Past, future and present past: temporal *deixis* in Greek archaic lyric". *Arethusa* 37, 2004, pp. 267-94.
- D'ALFONSO, F. "Stesicoro corale nelle due principali testimonianze sulla *Palinodia*". *Helikon* 33/34, 1993/94, pp. 419-29.
- _____. "Stesicoro *versus* Omero nel *Fedro* platonico". *RCCM* 36, 1994a, pp. 167-75.
- _____. *Stesicoro e la performance. Studio sulle modalità esecutive dei carmi stesicorei*. Rome: Gruppo Editoriale Internazionale, 1994b.
- D'ERRICO, A. "Il Partenio di Alcmane". *AFLN* 7, 1957, pp. 5-38.

- DALBY, A. *Siren feasts. A history of food and gastronomy in Greece*. London: Routledge, 1996.
- _____. "Homer's enemies. Lyric and epic in the seventh century". In: FISHER, N.; WESS, H. VAN. (eds). *Archaic Greece: new approaches and new evidence*. London: Duckworth, The Classical Press of Wales, 1998, pp. 195-211.
- DALBY, L. W. "Review of Edgar Lobel *et alii* (eds.), *The Oxyrhynchus papyri, part XXXII, 1967*". *CR* 90, 1969, pp. 237-40.
- DALE, A. M. *Euripides. Helen*. London: Bristol, 1996.
- DANIELEWICZ, J. "Deixis in Greek choral lyric". *QUCC* 34, 1990, pp. 7-17.
- DAVIES, M. "The eyes of love and the hunting net in Ibycus 287 P". *Maia* 32, 1980, pp. 255-7.
- _____. "The judgement of Paris and *Iliad* Book XXIV". *JHS* 101, 1981, pp. 56-62.
- _____. "Tzetzes and Stesichorus". *ZPE* 45, 1982a, pp. 267-9.
- _____. "The paroemiographers on τὰ τρία τῶν Στεσιχόρου". *JHS* 102, 1982b, pp. 206-10.
- _____. "Derivative and proverbial *testimonia* concerning Stesichorus' 'Palinode'". *QUCC* 12, 1982c, pp. 7-16.
- _____. "Greek words for colours" [Review of P. G. Maxwell-Stuart, *Studies in Greek colour terminology*, 1981]. *CR* 32, 1982d, pp. 214-6.
- _____. "Alcman 59^A P.". *Hermes* 111, 1983, pp. 496-7.
- _____. "Archilochus, Alcaeus, Sappho" [Review of A. P. Burnett, *Three archaic poets*, 1983]. *CR* 34, 1984a, pp. 169-73.
- _____. "Alcaeus, Thetis and Helen". *Hermes* 114, 1986a, pp. 257-62.
- _____. "Symbolism and imagery in the poetry of Ibycus". *Hermes* 114, 1986b, pp. 399-405.
- _____. "Review of C. Calame (ed.), *Alcman*, 1983". *Gnomon* 58, 1986c, pp. 385-9.
- _____. "Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book". *CQ* 38, 1988, pp. 52-64.
- _____. (ed. e coment.). *Sophocles. Trachiniae*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- _____. (ed.). *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta. Volumen I – Alcman, Stesichorus, Ibycus*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- _____. *The Greek epic cycle*. 2^a ed. London: Bristol, 2003.
- DAVISON, J. A. "Alcman's *Partheneion*". *Hermes* 73, 1938, pp. 440-58.
- _____. "Alcman's *partheneion*" [Review of D. L. Page, *Alcman: the Partheneion*, 1951". *CR* 3, 1953, pp. 16-8.
- _____. "Review of E. Lobel and C. H. Roberts (eds.), *The Oxyrhynchus papyri, part XXII, 1954*". *CR* 6, 1956, pp. 12-4.

- _____. "Sappho and Alcaeus" [Review of E. Lobel and D. L. Page, *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, and Page's *Sappho and Alcaeus*, both of 1955]. *CR* 7, 1957, pp. 19-23.
- _____. "Review of D. L. Page, *The Oxyrhynchus papyri, part XXIX*, 1963". *JHS* 85, 1965, pp. 197-8.
- _____. *From Archilochus to Pindar. Papers on Greek literature of the archaic period*. London, New York: Macmillan, St. Martin's Press, 1968.
- DAWKINS, R. M. "The history of the sanctuary". In: _____. (ed.). *The sanctuary of Artemis Orthia at Sparta, excavated and described by members of the British School at Athens, 1906-1910*. London: Macmillan, 1929, pp. 1-51.
- DE MARTINO, F. "Imitando la *Palinodie* (Stesicoro e Platone)". *GIF* 31, 1979, pp. 255-60.
- _____. (ed., trad. e notas). *Stesicoro: con un lessico dialettale*. Bari: Levante, 1984.
- _____.; VOX, O. (coment.). *Lirica greca I: lirica dorica*. Bari: Levante, 1996a.
- _____.; _____. (coment.). *Lirica greca II: lirica ionica*. Bari: Levante, 1996b.
- _____.; _____. (coment.). *Lirica greca III: lirica eolica e complementi*. Bari: Levante, 1996c.
- DEGANI, E.; BURZACCHINI, G. (coment.). *Lirici greci*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- DEL GRANDE, C. *Hybris. Colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica, da Omero a Cleante*. Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1947.
- DELEBECQUE, E. *Le cheval dans l'Iliade*. Paris: Klincksieck, 1951.
- DEMONT, P. "Remarques sur le sens de τρέφω". *REG* 91, 1978, pp. 358-84.
- DEMOS, M. *Lyric quotation in Plato*. New York: Rowman & Littlefield, 1999.
- DENNISTON, J. D. D. *The Greek particles*. 2^a ed. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- DEPEW, M. "Reading Greek prayers". *ClAnt* 16, 1997, pp. 229-58.
- _____. "Enacted and represented dedications: genre and Greek hymn". In: _____.; OBBINK, D. (eds.). *Matrices of genre. Authors, canons, and society*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, pp. 59-79.
- DEROY, L. "Au propos du nom de la pourpre. Le vrai sens des adjectifs homériques πορφύρεος et ἀλιπόρφυρος". *LEC* 16, 1948, pp. 3-10.
- DETIENNE, M. "La légende pythagoricienne d'Hélène". *RHR* 152, 1956, pp. 129-52.
- _____. *Les jardins d'Adonis*. Paris: Gallimard, 1972.
- _____.; VERNANT, J.-P. *Les ruses de l'intelligence: la mètis des grecs*. Paris: Flammarion, 1974.
- _____. *Dioniso a céu aberto*. Trad. C. Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Pocket, 1995.

- DETTORI, E. "Alcmane, Fr. 1, 8 Dav.: ἀργόταν". *RFIC* 127, 1999, pp. 182-96.
- DEVEREUX, G. "The Kolaxaian horse of Alkman's *Partheneion*". *CQ* 15, 1965, pp. 176-84.
- _____. "The Enetian horses of Alkman's *Partheneion*". *Hermes* 94, 1966, pp. 129-34.
- _____. "Stesichoros' Palinodes: two further *testimonia* and some comments". *RhM* 116, 1973, pp. 206-9.
- DI BENEDETTO, V. "Pittaco e Alceo". *PP* 10, 1955, pp. 97-118.
- _____. "Alcmane 1 P., v. 15". *Maia* 32, 1980, pp. 135-41.
- _____. "Il tema della vecchiaia e il fr. 58 di Saffo". *QUCC* 19, 1983, pp. 145-63.
- DICKEY, E. *Ancient Greek scholarship. A guide to finding, reading, and understanding scholia, commentaries, lexica, grammatical treatises, from their beginnings to the Byzantine period*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- DICKIE, M.W. "On the meaning of ἐφήμερος". *ICS* 1, 1976, pp. 7-14.
- DIEHL, E. (ed.). *Supplementum lyricum. Neue Bruchstücke von Archilochus, Alcaeus, Sappho, Corinna, Pindar, Bacchylides*. Bonn: A. Marcus und E. Weber, 1917.
- _____. (ed.). *Anthologia lyrica Graeca – I: poetae elegiaci. Theognis. Carmen Avrevm. Phocylidea. Iamborum scriptores. Poetae melici: monodia*. Leipzig: Teubner, 1936. [1^a ed.: 1925.]
- _____. (ed.). *Anthologia lyrica Graeca – II: poetae melici: chori; Peplus Aristoteles; scolia; carmina popularia; poetae Alexandrini*. Leipzig: Teubner, 1925.
- DIGGLE, J. "Notes on Greek lyric poets". *CR* 20, 1970, pp. 5-6.
- DODDS, E. R. (ed., introd., coment.). *Euripides – Bacchae*. Oxford: Clarendon Press, 1974. [1^a ed. orig.: 1944]
- _____. *Os gregos e o irracional*. Trad. L. S. B. de Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1988. [1^a ed. orig.: 1951]
- DORIA, M. "Le due *Palinodie* di Stesicoro". *PP* 18, 1963, pp. 81-93.
- DOVER, K. J. "The poetry of Archilochus". In: POUILLOUX, J. et alii. *Archiloque. Entretiens sur l'Antiquité classique X*. Genève: Fondation Hardt, 1964, pp. 183-212.
- _____. "Classical Greek attitudes to sexual behaviour". *Arethusa* 6, 1973, pp. 59-71.
- _____. *Greek popular morality in the time of Plato and Aristotle*. Indianapolis: Hackett, 1990.
- _____. *A homossexualidade na Grécia antiga*. Trad. L. S. Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. [1^a ed. orig.: 1978].
- DOYLE, R. E. Jr. *ATH. its use and meaning. A study in the Greek poetic tradition from Homer to Euripides*. New York: Fordham University Press, 1984.

- DRACHMANN, A. B. (ed.). *Scholia vetera in Pindari carmina. Vol. I: scholia in Olympianicas*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1964.
- DUARTE, A. da S. (trad., introd., notas). *Aristófanes. As aves*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- _____. (trad., apresent., notas). *Aristófanes. Duas comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUMONT, J. *Les animaux dans l'Antiquité grecque*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- DUNBABIN, T. J. *The western Greeks. The history of Sicily and south Italy from the foundation of the Greek colonies to 480 BC*. Chicago: Ares, 1979. [1ª ed.: 1948].
- DUNBAR, N. V. "Early Greek monody". [Review of G. M. Kirkwood, *early Greek monody*, 1974]. *CR* 28, 1978, pp. 5-6.
- DUNKEL, G. "Fighting words: Alcman *Partheneion* 63 μάχονται". *JIES* 7, 1977, pp. 249-72.
- DUNN, H. D. *The hunt as an image of love and war in classical literature*. Ph.D. dissertation, University of California, Berkeley, 1980.
- EASTERLING, P. E. "Alcman 58 and Simonides 37". *PCPhS* 20, 1974, pp. 37-43.
- _____. "Books and readers in the Greek world – 2. The Hellenistic and Imperial periods". In: _____; _____. (eds.). *The Cambridge History of classical literature. Volume I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 16-41.
- _____. "Greek poetry and Greek religion". In: _____; MUIR, J. V. (eds.). *Greek religion and society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 34-49.
- EBBOT, M. "The wrath of Helen: self-blame and nemesis in the *Iliad*". In: CARLISLE, M.; LEVANIQUK, O. (eds.). *Nine essays on Homer*. London: Rowman & Littlefield, 1999, pp. 3-20.
- EDMONDS, J. M. (trad.). *Lyra Graeca I*. Cambridge: Harvard University Press, 1934. [1ª ed.: 1922].
- _____. (trad.). *Lyra Graeca II*. Cambridge: Harvard University Press, 1958. [1ª ed.: 1924].
- _____. (trad.). *Greek bucolic poets*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- EDMONSON, C. N. "The Leokoreion in Athens". *Mnemosyne* 17, 1964, pp. 375-8.
- EDWARDS, M. (coment.). *The Iliad: a commentary. Volume V: books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- EGGER, É. *Mémoires d'histoire ancienne et de philologie*. Paris: August Durand, 1863.
- EHRENBERG, V. *From Solon to Socrates. Greek history and civilization during the 6th and 5th centuries BC*. 2ª ed. London: Methuen, 1973.
- EINARSON, B.; DE LACY, P. H. (trad.). *Plutarch. Moralia, volume XIV*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- EITREM, S. "La magie comme motif littéraire chez les grecs et les romains". *SO* 21, 1941, pp. 39-83.

- ELIOT, T. S. "Euripides and Professor Murray (1918)". In: *Selected essays, 1917-1932*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1932, pp. 46-50.
- ELMER, D. F. "Helen *epigrammatopios*". *ClAnt* 24, 2005, pp. 1-39.
- EUSTATHIUS. *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis Comentarii ad Homeri Odysseam, ad fidem exempli Romani editi. Tomus I*. Leipzig: J. A. G. Weigel, 1825.
- EVELYN-WHITE, H. G. (trad.). *Hesiod, Homeric hymns, Epic cycle, HomERICA*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- FALKNER, T. M. *The poetics of old age in Greek epic, lyric, and tragedy*. Norman: University of Oklahoma Press, 1995.
- FARAONE, C. A. "Aphrodite's *Kestos* and apples for Atalanta: aphrodisiacs in early Greek myth and ritual". *Phoenix* 44, 1990, pp. 219-43.
- _____. *Talismans and Trojan horses*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- _____. "Taking the 'Nestor's cup inscription' seriously: erotic magic and conditional curses in the earliest inscribed hexameters". *ClAnt* 15, 1996, pp. 77-112.
- _____. *Ancient Greek love magic*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- FARINA, A. *Studi sul Partenio di Alcmane*. Napoli: Tipografia A. Caldarola, 1950.
- _____. *Studi stesicorei. Parte prima: il mito di Elena*. Napoli: Libreria Scientifica, 1968.
- FARNELL, G. S. (coment.). *Greek lyric poetry*. London: Longmans, Green & Co., 1891.
- FARNELL, L. R. *The cults of the Greek states - II*. Oxford: Clarendon Press, 1896.
- _____. *The cults of the Greek states - III*. Oxford: Clarendon Press, 1907.
- FARRELL, J. "Roman Homer". In: FOWLER, R. (ed.). *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 254-71.
- FASCE, S. *Eros. La figura e il culto*. Genova: Istituto di Filologia Classica e Medievale dell'Università di Genova, 1977.
- FASCIANO, D. "La pomme dans la mythologie greco-romaine". In: CARON, J.-B. *et alii* (eds.). *Mélanges d'études anciennes offerts à Maurice Lebel*. Québec: Les Éditions du Sphinx, 1980, pp. 45-54.
- FELSENTHAL, R. A. *The language of Greek choral lyric. Alcman, Stesichorus, Ibycus and Simonides*. Ph.D. dissertation, University of Wisconsin, Madison, 1980.
- FERRARI, W. "Stesicoro imerese e Stesicoro locrese". *Athenaeum* 15, 1937, pp. 229-51.
- _____. *Studi stesicorei*. Pavia: Regia Università, 1938.
- FILIPPO, A. "'Eros, di nuovo, dolce versando...': Alcmane fr. 59a P.". *QUCC* 25, 1977, pp. 17-22.
- FIALHO, M. do C. Z. (introd., trad. e notas). *Sófocles. As traquínias*. Brasília: Editora da UnB, 1996.

- FINLEY, M. I. *A history of Sicily: ancient Sicily to the Arab conquest*. New York: The Viking Press, 1968.
- _____. "Introduction: The elderly in classical antiquity". In: FALKNER, T. M.; LUCE, J. de (eds.). *Old age in Greek and Latin literature*. Albany: State University of New York Press, 1989, pp. 1-20.
- FISHER, N. R. E. *Hybris. A study in the values of honour and shame in ancient Greece*. Warminster: Aris & Phillips, 1992.
- FONTES, J. B. "Terceira parte: Variações sobre a lírica de Safo". In: *Eros, tecelão de itos. A poesia de Safo de Lesbos*. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2003, pp. 367-525.
- _____. (trad., estudo, notas). *Eurípides, Sêneca, Racine. Hipólito e Fedra: três tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FOSTER, B. O. "Notes on the symbolism of the apple in classical antiquity". *HSCPh* 10, 1899, pp. 39-55.
- FOWLER, B. H. "The archaic aesthetic". *AJPh* 105, 1984, pp. 119-49.
- _____. (trad.). *Archaic Greek poetry: an anthology*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- FOWLER, H. N. (trad.). *Plato – I: Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*. London, Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1960.
- _____. (trad.). *Plato. Cratylus, Parmenides, Greater Hippias, Lesser Hippias*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- FOWLER, R. L. *The nature of early Greek lyric: three preliminary studies*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- _____. "Alkman *PMGF* 1. 45: a reprise". *ZPE* 109, 1995, pp. 1-4.
- FRAENKEL, E. (ed. e coment.). *Aeschylus. Agamemnon. Volume I: prolegomena, text, translation*. Oxford: Clarendon Press, 1982a.
- _____. (ed. e coment.). *Aeschylus. Agamemnon. Volume II: commentary on 1-1055*. Oxford: Clarendon Press, 1982b.
- _____. (ed. e coment.). *Aeschylus. Agamemnon. Volume III: commentary on 1056-1673, appendixes, indexes*. Oxford: Clarendon Press, 1982c.
- FRANCISCATO, C. R. (introd., trad. e notas). *Eurípides. Hércules*. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- FRÄNKEL, H. "Man's 'ephemeros' nature according to Pindar and others". *TAPhA* 77, 1946, pp. 131-45.
- _____. *Early Greek poetry and philosophy*. Trad. M. Hadas e J. Willis. Oxford: Basil Blackwell, 1975. [1ª ed. orig.: 1951].
- FRANKO, G. F. "The Trojan horse at the close of the *Iliad*". *CJ* 101, 2005/6, pp. 121-3.
- FRASER, A. D. "The Greek cart-horse". *CJ* 31, 1936, pp. 445-7.

- FRAZER, J. G. (trad.). *Apollodorus. The library – I*. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann, 1961.
- _____. (trad.). *Apollodorus. The library – II*. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann, 1946.
- FREDRICKSMEYER, H. C. *The many faces of Helen in archaic and classical Greek poetry*. Ph.D. dissertation, University of Texas, Austin, 1996.
- _____. “A diachronic reading of Sappho fr. 16 LP”. *TAPhA* 131, 2001, pp. 75-86.
- FREESE, J. H. (trad.). *Aristotle. Art of rhetoric*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- FRIEDRICH, P. *The meaning of Aphrodite*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- FRONTISI-DUCROUX, F. “Eros, desire, and the gaze”. In: KAMPEN, N. B. (ed.). *Sexuality in ancient art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*. Cambridge: 1996, pp. 81-100.
- FÜHRER, R. “Zu P. Oxy. 2803 (Stesichoros)”. *ZPE* 7, 1971, pp. 265-6.
- GAISFORD, T. (ed.). *Etymologicum Magnum*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1962. [reprint ed. Oxford, 1848].
- GALLAVOTTI, C. *Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI secolo a.C. Alceo di Mitilene*. Bari: Adriatica, 1948a.
- _____. *La lingua dei poeti eolici*. Bari, Napoli: Adriatica, 1948b.
- _____. “Un restauro d’Anacreonte”. *PP* 40, 1955, pp. 47-50.
- _____. *Saffo e Alceo – II. Testimonianze e frammenti*. 2^a ed. revis. e ampl. Napoli: Libreria Scientifica, 1956.
- _____. “Nomi di colori in miceneo”. *PP* 12, 1957, pp. 5-22.
- _____. “La primavera di Ibico”. *BollClass* 2, 1981, pp. 120-35.
- GALINSKY, G. K. *Aeneas, Sicily, and Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- GANTZ, T. *Early Greek myth. A guide to literary and artistic sources*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996. 2 vols.
- GARGIULO, T. “Alcmane, fr. 1, 15 Page: ἀπ]έδιλος ἀλκᾶ”. *QUCC* 34, 1980, pp. 29-36.
- GARLICK, C. “What was the Greek hyacinth?”. *CR* 35, 1921, pp. 146-7.
- GARRISON, D. H. *Sexual culture in ancient Greece*. Norman: The University of Oklahoma Press, 2000.
- GARVIE, A. F. “A note on the deity of Alcman’s *Partheneion*”. *CQ* 15, 1965, pp. 185-7.
- GARZYA, A. (ed., trad., coment.). *Alcmane: i frammenti*. Napoli: Casa Editrice Dr. Silvio Viti, 1954.
- _____. “Sul nuovo Alcmane”. *Maia* 14, 1962, pp. 209-11.

- _____. *Studi sulla lirica greca da Alcmane al Primo Imperio*. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1963.
- GENTILI, B. *La metrica dei greci*. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1952.
- _____. (ed., trad. e estudo). *Anacreonte*. Roma: Ateneo, 1958.
- _____. (trad. e notas). *Lirica greca corale. Pindaro, Bacchilide, Simonide*. Parma: Guanda, 1965.
- _____. "Sul testo del fr. 287 P. di Ibico". *QUCC* 2, 1966, pp. 124-7.
- _____. "Metodi di lettura (su alcune congetture ai poeti lirici)". *QUCC* 4, 1967, pp. 177-81.
- _____. "L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo. Sincronia e diacronia di una cultura orale". *QUCC* 8, 1969, pp. 7-21.
- _____. "1. *Poetae melici Graeci*, D. L. Page, 1962; 2. *Lyra Graeca selecta*, D. L. Page, 1968; 3. *Supplementum lyricis Graecis*, D. L. Page, 1974". *Gnomon* 48, 1976a, pp. 740-51.
- _____. "Il Partenio di Alcmane e l'amore omoerotico femminile nei tiasi spartani". *QUCC* 22, 1976b, pp. 59-67.
- _____. "Poeta-committente-pubblico: Stesicoro e Ibico". In: LIVREA, E.; PRIVITERA, G. A. (eds.). *Studi in onore de Anthos Ardizzioni I*. Roma: Ateneo & Bizzari, 1978, pp. 391-401.
- _____. ; CINGANO, E. "Sul 'nuovo' verso della prima palinodia di Stesicoro". *ZPE* 57, 1984a, pp. 37-40.
- _____. "Eros custode. Ibico, Fr. 286 P. e Meleagro, *Anth. P.* 12, 157". *Eclás* 26, 1984b, pp. 191-7.
- _____. ; CERRI, G. "Appendix – II: On literary genres". In: *History and biography in ancient thought*. Amsterdam: J. C. Gieben, 1988, pp. 97-103.
- _____. *Poetry and its public in ancient Greece. From Homer to the fifth century*. Trad. A. T. Cole. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990a. [1^a ed. orig.: 1985]
- _____. "Lo 'io' nella poesia lirica greca". *AION* 12, 1990b, pp. 9-24.
- _____. "Eros nel simposio". In: VETTA, M. (ed.). *Poesia e simposio nella Grecia arcaica. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, 1995, pp. 83-93.
- GERBER, D. E. (coment.). *Euterpe: an anthology of early Greek lyric, elegiac, and iambic poetry*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1970.
- _____. "Studies in Greek lyric poetry: 1967-1975". *CW* 70, 1976, pp. 65-157.
- _____. "Greek lyric poetry since 1920. Part I: General, Lesbian poets". *Lustrum* 35, 1993, pp. 7-179.
- _____. "Greek lyric poetry since 1920. Part II: from Alcman to *fragmenta adespota*". *Lustrum* 36, 1994, pp. 9-188.
- _____. "General introduction". In: _____ (ed.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997a, pp. 1-10.

- _____. "Elegy". In: _____. (ed.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997b, pp. 89-132.
- _____. (trad.). *Greek iambic poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1999a.
- GIANGRANDE, G. "Symptotic literature and epigram". In: *L'epigramme grecque. Entretiens sur l'Antiquité classique XIV*. Genève: Fondation Hardt, 1968, pp. 93-174.
- _____. "On Alcman's *Partheneion*". *MPhL* 2, 1977, pp. 151-64.
- _____. "A fragment of Ibycus". *MPhL* 6, 1984, pp. 37-40.
- GIANNINI, P. "Eros e primavera nel fr. 286 Davies di Ibcico". In: FERA, M. C.; GRANDOLINI, S. (ed.). *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera - I*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000b, pp. 335-43.
- _____. "Ibcico tra Reggio e Samo". In: GENTILI, B.; PINZONE, A. (eds.). *Messina e Reggio nell'antichità: storia, società, cultura. Atti del Convegno della Società Italiana per lo Studio dell'Antichità Classica, Messina-Reggio Calabria, 24-26 maggio 1999*. Messina: Di. Sc. A. M., 2002, pp. 301-19.
- _____. "Ibcico a Samo". In: CAVALLINI, E. (ed.). *Samo: storia, letteratura, scienza*. Pisa, Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, pp. 51-64.
- GIANOTTI, G. F. "Mito ed encomio: il carme di Ibcico in onore di Policrate". *RFIC* 101, 1973, pp. 401-10.
- _____. "Le Pleiadi di Alcmane (Alcm. fr. 1, 60-63 P.)". *RFIC* 106, 1978, pp. 257-71.
- GILLIES, M. M. (ed. e coment.). *The Argonautica of Apollonius Rhodius. Book III*. Cambridge: Cambridge University Press, 1928.
- GIORGI, M. A. "Ἀγρέτας in Alcmane, fr. 1, 8 P.". *QUCC* 2, 1966, pp. 121-3.
- GODLEY, A. D. (trad.). *Herodotus. The Persian wars I, Books I-II*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- _____. (trad.). *Herodotus. The Persian wars II, Books III-IV*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- GOLDHILL, S. "Praying to Dionysus: re-reading Anacreon fr. 2 (301 Page)". *LCM* 9, 1984, pp. 85-8.
- _____. "The dance of veils: reading five fragments of Anacreon". *Eranos* 85, 1987, pp. 9-18.
- GOMES, P. (trad.). *Platão. Fedro*. 6^a ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.
- GOODWIN, W. W. *A Greek grammar*. Eugene: Wipf and Stock, s/d. [1^aed.: 1892].
- GOSTOLI, A. "Osservazioni metriche sull'encomio a Policrate di Ibcico". *QUCC* 2, 1979, pp. 93-9.
- _____. "L'inno nella citarodia greca arcaica". *AION* 13, 1991, pp. 97-105.
- _____. "Il *nomos* citarodico nella cultura greca arcaica". In: PRETAGOSTINI, R. (ed.). *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili - I*. Rome: Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, pp. 167-78.

- GOULD, J. "On making sense of Greek religion". In: EASTERLING, P. E.; MUIR, J. V. (eds.). *Greek religion and society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 1-33.
- GRAF, F. "Prayer in magical and religious ritual". In: FARAONE, C. A.; OBBINK, D. (eds.). *Magika hiera. Ancient Greek magic and religion*. Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 188-213.
- GRAMACHO, J. (introd. e trad.). *Hinos homéricos*. Brasília: Editora da UnB, 2003.
- GRANSDEN, K. W. "The fall of Troy". *G&R* 32, 1985, pp. 60-72.
- GRAVER, M. "Dog-Helen and Homeric insult". *CIAnt* 14, 1995, pp. 41-61.
- GREEN, P. (trad. e coment.). *The Argonautica, by Apollonius Rhodios*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- GREENE, G. C. (ed.). *Scholia Platonica*. Haverford: Societas Philologica Americana, 1938.
- GREENE, W. C. "The spoken and the written word". *HSCPh* 60, 1951, pp. 23-59.
- GRENFELL, B. P.; HUNT, A. S. (eds.). *The Oxyrhynchus papyri, part X*. London: Egypt Exploration Society, 1914.
- _____; _____. (eds.). *The Oxyrhynchus papyri, part XV*. London: Egypt Exploration Society, 1922.
- GRIFFIN, J. "The epic cycle and the uniqueness of Homer". *JHS* 97, 1977, pp. 39-53.
- GRIFFITH, R. D. "In praise of the bride: Sappho Fr. 105(a) L-P, Voigt". *TAPhA* 119, 1989, pp. 55-61.
- GRIFFITHS, A. "Alcman's *Partheneion*: the morning after the night before". *QUCC* 14, 1972, pp. 7-30.
- GROSS, N. P. *Amatory persuasion in antiquity*. Newark: University of Delaware Press, 1985.
- GROTEN, F. J. Jr. "Homer's Helen". *G&R* 15, 1968, pp. 33-9.
- GRUBE, G. M. A. (trad. e introd.). *Longinus. On great writing (On the sublime)*. Cambridge: Hackett, 1991.
- GUERRERO, G. *Teorías de la lírica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- GULICK, C. B. (ed. e trad.). *Athenaeus, The deipnosophists – I, books I - III. 106e*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- _____. (ed. e trad.). *Athenaeus, The deipnosophists – II, books III. 106e - V*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- _____. (ed. e trad.). *Athenaeus, The deipnosophists – VI, books XIII - XIV. 653b*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. [1ª ed.: 1937]
- GUMPERT, M. *Grafting Helen. The abduction of the classical past*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.
- HAARHOFF, T. J. "Hyacinthus again". *CR* 6, 1956, pp. 200-1.
- HABICHT, C. *Pausanias' Guide to ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 1998.

- HADZSITS, G. D. "Aphrodite and the Dione myth". *AJPh* 30, 1909, pp. 38-53.
- HAINSWORTH, J. B. (coment.). *The Iliad: a commentary. Volume III: books 9-12*. Cambridge: University Press, 2000.
- HALL, J. M. *Ethnic identity in Greek antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HALPORN, J. W. "Agido, Hagesichora, and the chorus. Alcman 1. 37ff. *PMG*". In: HANSLIK, R. *et alii* (eds.). *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus zum 70. Geburtstag*. Viena: Hermann Böhlaus, 1972, pp. 124-38.
- HALPORN, M. *et alii*. *The meters of Greek and Latin poetry*. Revised edition. Indianapolis: Hackett, 1994.
- HAMMER, D. "Ideology, the symposium, and archaic politics". *AJPh* 125, 2004, pp. 479-512.
- HANSEN, O. "Alcman's Louvre-Partheneion: vv. 58-59 again". *Hermes* 121, 1993, pp. 118-9.
- HARRIS, W. V. *Ancient literacy*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- HARRISON, J. E. *Prolegomena to the study of Greek religion*. Princeton University Press, 1991. [1ª ed.: 1903].
- HARVEY, A. E. "The classification of Greek lyric poetry". *CQ* 5, 1955, pp. 157-75.
- _____. "Review of A. Garzya, *Alcmane*, 1954". *Gnomon* 28, 1956, pp. 88-92.
- _____. "Homeric epithets in Greek lyric poetry". *CQ* 7, 1957, pp. 206-23.
- HARVEY, F. D. "Oxyrhynchus papyrus 2390 and early Spartan history". *JHS* 87, 1967, pp. 62-73.
- HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. M. da G. Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. [1ª ed. orig.: 1937].
- HASLAM, M. W. "Stesichorean metre". *QUCC* 17, 1974, pp. 7-57.
- HAVELOCK, E. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Trad. O. J. Serra. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora da Unesp, Paz e Terra, 1996.
- HEATH, M. "Receiving the κῶμος: the context and performance of epinician". *AJPh* 109, 1988, pp. 180-95.
- HEDREEN, G. "Silens, nymphs, and maenads". *JHS* 114, 1994, pp. 47-69.
- _____. "Image, text, and story in the recovery of Helen". *ClAnt* 15, 1996, pp. 152-86.
- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética. Volume IV*. Trad. M. A. Werle e O. Tolle. São Paulo: Edusp, 2004.
- HENDERSON, J. "The Cologne epode and the conventions of early Greek erotic poetry". *Arethusa* 9, 1976, pp. 159-79.
- _____. *The maculate muse. Obscene language in Attic comedy*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- _____. (ed. e coment.). *Aristophanes. Lysistrata*. Oxford: Clarendon Press, 2002.

- HENDERSON, W. J. "Received responses: ancient testimony on Greek lyric imagery". *AClass* 41, 1998, pp. 5-27.
- HENRICH, A. "Myth visualized: Dionysos and his circle in sixth-century Attic vase-painting". In: s/a. *Papers on the Amasis painter and his world. Colloquium sponsored by the Getty Center for the history of art and the humanities and Symposium sponsored by the J. Paul Getty Museum*. Malibu: The J. Paul Getty Museum, 1987, pp. 92-124.
- _____. "He has a god in him': human and divine in the modern perception of Dionysus". In: CARPENTER, T. H.; FARAONE, C. A. (eds.). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press, 1993, pp. 13-43.
- HERINGTON, J. *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HEUBECK, A. *et alii. A commentary on Homer's Odyssey. Volume I: introduction and books I-VIII*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- _____; HOEKSTRA, A. *A commentary on Homer's Odyssey. Volume II: books IX-XVI*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- HICKS, R. D. (trad.). *Diogenes Laertius. Lives of eminent philosophers – I*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- HIGGINS, R. "Review of T. H. Price, *Kourotrophos*, 1978". *JHS* 99, 1979, p. 213.
- HILL, G. *A history of Cyprus – I: to the conquest by Richard Lion Heart*. Cambridge: Cambridge University Press, 1949.
- HILLER, E.; CRUSIUS, O. (eds.). *Anthologia lyrica*. Leipzig: Teubner, 1911. [1^a ed.: 1897].
- HIRATA, F. (trad.). *Longino. Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HOBEIN, H. (ed.). *Maximi Tyrii Philosophumena*. Leipzig: Teubner, 1910.
- HOLMBERG, I. E. "The sign of Μῆτις". *Arethusa* 30, 1997, p. 1-33.
- HOOKER, J. T. *The language and text of the Lesbian poets*. Innsbruck: s.e., 1977.
- _____. "The unity of Alkman's *Partheneion*". *RhM* 122, 1979, pp. 211-21.
- _____. *The ancient Spartans*. London: J M Dent & Sons, 1980.
- HORSFALL, N. "Stesichorus at Bovillae?". *JHS* 99, 1979, pp. 26-48.
- HOUAISS, A. *et alii. Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HOW, W. W.; WELLS, J. *A commentary on Herodotus, in two volumes. Volume I (books I-IV)*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- HUBBARD, T. K. "A medley of Greek verse". In: _____. (ed.). *Greek love reconsidered*. New York: Wallace Hamilton Press, 2000, pp. 52-6.
- _____. "Pindar, Theoxenus, and the homoerotic eye". *Arethusa* 35, 2002, pp. 255-96.

- HUNT, A. S. (ed.). *The Oxyrhynchus papyri, part XVII*. London: Egypt Exploration Society, 1927.
- HUTCHINSON, G. O. (coment.). *Greek lyric poetry. A commentary on selected larger pieces of Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, Pindar, Sophocles, Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- HUXLEY, G. L. *Early Sparta*. London: Faber & Faber, 1962.
- _____. *The early Ionians*. New York: Barnes & Noble, 1972.
- IMHOOF-BLUMER, F.; GARDNER, P. "Numismatic commentary on Pausanias I". *JHS* 6, 1885, pp. 50-101.
- INGALLS, W. B. "Ritual performance as training for daughters in archaic Greece". *Phoenix* 54, 2000, pp. 1-20.
- IRIGOIN, J. "Compte rendu: E. Lobel, *The Oxyrhynchus papyri, part XXXII*, 1967". *REG* 81, 1968, pp. 244-6.
- IRWIN, E. *Colour terms in Greek poetry*. Toronto: Hakkert, 1974.
- _____. "The crocus and the rose: a study of the interrelationship between the natural and the divine world in early Greek poetry". In: GERBER, D. E. (ed.). *Greek poetry and philosophy. Studies in honor of Leonard Woodbury*. Chicago: Scholars Press, 1984, pp. 147-68.
- _____. "Odysseus' 'hyacinthine hair' in *Odyssey* 6. 231". *Phoenix* 44, 1990, pp. 205-18.
- _____. "Roses and bodies of beautiful women in Greek poetry". *EMC* 38, 1994, pp. 1-13.
- _____. "Flowers in the landscape of Greek epic". *EMC/CV* 16, 1997, pp. 375-90.
- IVANTCHIK, A. I. "Un fragment de l'épopée scythe: 'le cheval de Colaxaïs' dans un *partheneion* d'Alcman". *Ktèma* 27, 2002, pp. 257-64.
- JAMESON, M. "The assexuality of Dionysus". In: CARPENTER, T. H.; FARAONE, C. A. (eds.). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press, 1993, pp. 44-64.
- JANKO, R. (coment.). *The Iliad: a commentary. Volume IV: books 13-16*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- JANNI, P. "Alcmane: problemi di cronologia". *StudUrb* 33, 1959, pp. 162-72.
- _____. "Interpretazioni di Alcmane". *RFIC* 90, 1962, pp. 180-5.
- _____. "Agido e Agesichora". *RFIC* 92, 1964, pp. 59-65.
- _____. "Un recente contributo agli studi alcmanei". *Maia* 17, 1965a, pp. 273-7.
- _____. *La cultura di Sparta arcaica. Ricerche I*. Rome: Ateneo, 1965b.
- _____. *La cultura di Sparta arcaica. Ricerche II*. Rome: Ateneo, 1970.
- _____. "Nuovi studi alcmanei". *QUCC* 4, 1967, pp. 188-93.
- JEBB, R. C. (ed., trad., notas). *Sophocles. Oedipus Tyrannus*. London: Bristol, 1993.

- JEFFERY, L. H. *The local scripts of archaic Greece*. Oxford: 1990. [1^a ed.: 1961].
- _____. *Archaic Greece. The city-states c. 700-500 B.C.* London: Methuen, 1978.
- JOHNSON, W. R. *The idea of lyric. Lyric modes in ancient and modern poetry*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- JONES, H. L. (trad.). *The geography of Strabo, in eight volumes – V*. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
- _____. *The geography of Strabo, in eight volumes – VI*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- JONES, W. H. S. (trad.). *Pausanias. Description of Greece I, books I-II*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- _____; ORMEROD, H. A. (trad.). *Pausanias. Description of Greece II, books III-V*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- _____. (trad.). *Pausanias. Description of Greece III, books VI-VIII. 21*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- _____. (trad.). *Pausanias. Description of Greece IV, books VIII. 22-X*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- JOUAN, F. *Euripide et les légendes des Chants cypriens. Des origines de la guerre de Troie à l'Iliade*. Paris: Belles Lettres, 1966.
- KAIBEL, G. (ed.). *Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum – III, libri XI-XV, indices*. Stuttgart: Teubner, 1992. [1^a ed: 1890]
- KARAGEORGHIS, J. *La Grande Déesse de Chypre et son culte à travers l'iconographie, de l'époque néolithique au VI^{ème} s. a.C.* Lyon: Maison de l'Orient, 1977.
- KARAGEORGHIS, V. *Kition. Mycenaean and Phoenician discoveries in Cyprus*. London: Thames and Hudson, 1976.
- _____. *Les anciens chypriotes. Entre Orient et Occident*. Paris: Armand Colin, 1991.
- KAZANSKY, N. N. *Principles of the reconstruction of a fragmentary text (new Stesichorean papyri)*. Saint-Petersburg: Russian Academy of Science, 1997.
- KELLY, J. E. do P. (trad.). *Helena de Eurípides*. Rio de : Agir, 1986.
- KENNER, H. "Words set free". In: *The Pound era*. London: Pimlico, 1991, pp. 121-44.
- KERÉNYI, C. *Dioniso. Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. O. T. Serra. São Paulo: Odysseus, 2002. [1^a ed. orig.: 1976]
- KIDD, D. (ed., trad., coment.). *Aratus. Phaenomena*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- KIRK, G. S. "Old age and maturity in ancient Greece". In: PORTMANN, A.; RITSEMA, R. (eds.). *The stages of life in creative process*. Leiden: Brill, 1973, pp. 123-58.
- _____. (coment.). *The Iliad: a commentary. Volume I: books 1-4*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- _____. (coment.). *The Iliad: a commentary. Volume II: books 5-8*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- KIRKWOOD, G. M. *Early Greek monody. The history of a poetic type*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- KLINCK, A. L. "Male poets and maiden voices: gender and genre in Pindar and Alcman". *Hermes* 129, 2001, pp. 276-9.
- KNIGHT, W. F. J. "The wooden horse". *CPh* 25, 1930, pp. 358-66.
- _____. "Iliupersides". *CQ* 26, 1932, pp. 178-89.
- _____. "The wooden horse at the gate of Troy". *CJ* 28, 1933, pp. 254-62.
- KNOX, B. M. W. "Books and readers in the Greek world – 1. From the beginnings to Alexandria". In: _____; EASTERLING, P. E. (eds.). *The Cambridge History of classical literature. Volume I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 1-16.
- KOVACS, D. (ed. e trad.). *Euripides – II. Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- _____. (ed. e trad.). *Euripides – III. Suppliant women, Electra, Heracles*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- _____. (ed. e trad.). *Euripides – IV. Trojan women, Iphigenia among the Taurians, Ion*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- _____. (ed. e trad.). *Euripides – V. Helen, Phoenician women, Orestes*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- KURKE, L. "The politics of ἀβροσύνη in archaic Greece". *ClAnt* 11, 1992, pp. 91-120.
- _____. "Crises and decorum in sixth-century Lesbos: reading Alkaios otherwise". *QUCC* 47, 1994, pp. 67-92.
- _____. "Inventing the *hetaira*: sex, politics, and discursive conflict in archaic Greece". *ClAnt* 11, 1997, pp. 106-53.
- _____. *Coins, bodies, games, and gold*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- LABARBE, J. "Anacréon contemplateur de Cléobule?". *RBPh* 38, 1960, pp. 45-58.
- _____. "Un décalage de 40 ans dans la chronologie de Polycrate". *AC* 31, 1962, pp. 153-88.
- LAFER, M. de C. N. (introd., trad., notas). *Hesíodo. Os trabalhos e os dias (primeira parte)*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LAMB, W. R. M. (trad.). *Plato. Lysis, Symposium, Gorgias*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- LANATA, G. "Sappho's amatory language". In: GREENE, E. (ed.). *Reading Sappho: contemporary approaches*. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 11-25.

- LARDINOIS, A. "Who sang Sappho's songs?" In: GREENE, E. (ed.). *Reading Sappho: contemporary approaches*. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 150-72.
- LASSERRE, F. *La figure d'Éros dans la poésie grecque*. Lausanne: Imprimiers Réunies, 1946.
- _____. "Ornements érotiques dans la poésie lyrique archaïque". In: HELLER, J. L.; NEWMAN, J. K. (eds.). *Serta Turyniana. Studies in Greek literature and paleography in honor of Alexander Turyn*. Chicago: University of Illinois Press, 1974, pp. 5-33.
- _____. "Les ἑρωτικά d'Anacréon". In: PRETAGOSTINI, R. (ed.). *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili - I*. Rome: Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, pp. 365-75.
- LATACZ, J. *Troy and Homer. Towards a solution of an old mystery*. Trad. K. Windle and R. Ireland. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- LATEINER, D. "Homeric prayer". *Arethusa* 30 (*The Iliad and its context*), 1997, pp. 241-72.
- LATTE, K. (ed.). *Hesychii Alexandrini Lexicon*. Hauniae: Ejnar Munksgaard, 1966.
- LATTIMORE, R. (trad.). *Greek lyrics*. 2^a ed. Chicago: Chicago University Press, 1960. [1^a ed.: 1949]
- LAVAGNINI, B. (coment.). *Aglaia. Nuova antologia della lirica greca da Callino a Bacchilide*. 3^a ed. Torino: G. B. Paravia & C., 1953. [1^a ed.: 1937]
- _____. "Ancora sul nome greco della mela cotogna", *SIFC* 18, 1942, pp. 205-9.
- LAWLER, L. B. "On certain Homeric epithets". *PhQ* 27, 1948, pp. 80-4.
- _____. "The dance of the holy birds". *CJ* 37, 1941/42, pp. 351-61.
- LEFKOWITZ, M. R. "Τῶν καὶ ἐγὼ: the first person in Pindar". *HSCP* 67, 1963, pp. 177-253.
- _____. "Fictions in literary biography: the new poem and the Archilochus legend". *Arethusa* 9, 1976, pp. 181-9.
- _____. "The poet as hero: fifth-century autobiography and subsequent biographical fiction". *CQ* 28, 1978, pp. 459-69.
- _____. "Autobiographical fiction in Pindar". *HSCP* 84, 1980a, pp. 29-49.
- _____. "Review of C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 1977". *AJPh* 101, 1980b, pp. 222-3.
- _____. *The lives of the Greek poets*. London: Duckworth, 1981.
- _____. "Who sang Pindar's victory odes?". *AJPh* 109, 1988, pp. 1-11.
- _____. *Women in Greek myth*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- _____. "The first person in Pindar reconsidered – again". *BICS* 40, 1995, pp. 139-50.
- _____. "'Predatory' goddesses". *Hesperia* 71, 2002, pp. 325-44.
- LENORMANT, F. "Vénus armée sur les monnaies de Corinthe". *RN* 11, 1866, pp. 73-7.

- LENTZ, A. (ed.). *Herodiani Technici reliquiae – I. Grammatici Graeci III*. Leipzig: Teubner, 1868.
- LEONE, P. “La Palinodia di Stesicoro”. *AFLN* 11, 1964/68, pp. 5-28.
- LERZA, P. “Osservazioni e congetture alla *Gerioneide* e alla *Ilioupersis* di Stesicoro”. *Maia* 33, 1981, pp. 19-28.
- _____. *Stesicoro: tre studi. Frammenti con traduzione a fronte*. Genova: Il Melangolo, 1982.
- LESKY, A. “Le etere”. Trad. E. Franchetti. In: CALAME, C. (ed.). *L'amore in Grecia*. Bari: Laterza, 1984, pp. 61-71.
- _____. *História da literatura grega*. Trad. M. Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. [1ª ed. orig.: 1957].
- LEUTSCH, E. L. A. (ed.). *Corpus paroemiographorum Graecorum – II. Diogenianus, Gregorius Cyprius, Macarius Aesopus, Apostolius et Arsenius. Mantissa proverbiorum*. Hildesheim: Georg Olms, 1958.
- LEVEQUE, P.; SECHAN, L. *Les grandes divinités de la Grèce*. Paris: Armand Colin, 1990.
- LEVI, P. (trad. e notas). *Pausanias. Guide to Greece – Volume I: Central Greece*. New York: Penguin Books, 1979a.
- _____. (trad. e notas). *Pausanias. Guide to Greece – Volume II: Southern Greece*. New York: Penguin Books, 1979b.
- LIBERMAN, G. (ed. e trad.). *Alcée. Fragments*. 2ª ed. Paris: Belles Lettres, 2002. 2 vols. [1ª ed.: 1999]
- LIDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, S. *Greek-English lexicon with a revised supplement*. 9ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LISSARRAGUE, F. “Around the *krater*: an aspect of banquet imagery”. In: MURRAY, O. (ed.). *Symptica. A symposium on the symposion*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 196-209.
- LITTLEWOOD, A. R. “The symbolism of the apple in Greek and Roman literature”. *HSCP* 72, 1968, pp. 147-81.
- LLOYD, G. E. R. *Polarity and analogy: two types of argumentation in early Greek thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- LLOYD-JONES, H. *The justice of Zeus*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- _____. “Stesicoro”. In: s/a. *L'epos Greco in Occidente. Atti del Diciannovesimo convegno di studi sulla Magna Grecia – Taranto, 7-12 ottobre 1979*. Taranto: Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 1980, pp. 9-28.
- LOBEL, E. “Documents and records. Nine fragments of Alcaeus (*P. Oxy.* 1233)”. *BQR* 4, 1923, pp. 20-1.
- _____. (ed.). *Ἀλκαίου μέλη. The fragments of the lyrical poems of Alcaeus*. Oxford: Clarendon Press, 1927.
- _____. (ed.). *The Oxyrhynchus papyri, part XXI*. London: Egypt Exploration Society, 1951. _____; ROBERTS, C. H. (eds.). *The Oxyrhynchus papyri, part XXII*. London: Egypt Exploration Society, 1954.

- _____. *et alii* (eds.). *The Oxyrhynchus papyri, part XXIV*. London: Egypt Exploration Society, 1957.
- _____. *et alii* (eds.). *The Oxyrhynchus papyri, part XXXII*. London: Egypt Exploration Society, 1967.
- _____. (ed.). *The Oxyrhynchus papyri, part XXXVII*. London: Egypt Exploration Society, 1971.
- _____. "3538. Melic verse". In: BOWMAN, A. K. *et alii*. (eds.). *The Oxyrhynchus papyri, part L*. London: Egypt Exploration Society, 1983, pp. 67-78.
- _____.; PAGE, D. L. (eds.). *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1997. [1^a ed.: 1955].
- LONIS, R. *Guerre et religion en Grèce à l'époque classique. Recherches sur les rites, les dieux, l'ideologie de la victoire*. Paris: Belles Lettres, 1979.
- LORAUX, N. "Sur la race de femmes et quelques-uns de ses tribus". *Arethusa* 11, 1978, pp. 43-87.
- LOURENÇO, F. (trad.). *Poesia grega de Álcman a Teócrito*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- LUCA, R. "Il lessico d'amore nei poemi omerici". *SIFC* 53, 1981, pp. 170-98.
- LUCCIONI, P. "Un éloge d'Hélène? (Théocrite, *Id.* XVIII, v. 29-31, Gorgias et Stésichore)". *REG* 110, 1997, pp. 622-6.
- LUGINBILL, R. D. "Ibycus 286: the beleaguered heart". *Maia* 47, 1995, pp. 343-7.
- LUKINOVICH, A. "The play of reflections between literary form and the sympotic theme in the *Deipnosophistae* of Athenaeus". In: MURRAY, O. (ed.). *Symptotica. A symposium on the symposion*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 263-71.
- LYONS, D. "Dangerous gifts: ideologies of marriage and exchange in ancient Greece". *ClAnt* 22, 2003, pp. 93-135.
- MAAS, M.; SNYDER, J. M. *Stringed instruments of ancient Greece*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- MACHAIRA, V. *Les groupes statuaire d'Aphrodite et d'Éros. Etude stylistique des types et de la relation entre les deux divinités pendant l'époque hellénistique*. Athènes: s.e., 1993.
- MACLACHLAN, B. "What's crawling in Sappho Fr. 130". *Phoenix* 43, 1989, pp. 95-9.
- _____. *The age of grace. Charis in early Greek poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- _____. "Personal poetry". In: GERBER, D. E. (ed.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997, pp. 133-220.
- _____. "To box or not to box with Eros? Anacreon Fr. 396 Page". *CW* 94, 2001, pp. 123-33.
- MAINGON, A. D. "Form and content in the Lille Stesichorus". *QUCC* 60, 1989, pp. 31-56.
- MAIR, A. W.; MAIR, G. R. (trads.). *Callimachus: hymns and epigrams; Lycophron; Aratus*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

- _____. (trad.). *Oppian, Colluthus, Tryphiodorus*. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann, 1987.
- MANCUSO, U. *La lirica classica greca in Sicilia e nella Magna Grecia. Contributo alla storia della civiltà ellenica in Occidente, parte I*. Piza: F. F. Nistri, 1912.
- MARCHANT, E. C. (ed. e coment.). *Thucydides, book I*. London: Bristol, 2001.
- MARCOVICH, M. "Anacreon, 358 PMG". *AJPh* 104, 1983, pp. 372-83.
- _____. (ed.). *Clementis Alexandrini Protrepticus*. Leiden: Brill, 1995.
- MARIOTTI, I. "Ibico, Omero e la vicenda delle stagioni". In: *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francisco Della Corte I*. Urbino: Università degli Studi di Urbino, 1987, pp. 67-77.
- _____. "Alcmane 1, 93". In: CRISCUOLO, U.; MAISANO, R. (eds.). *Synodia. Studia humanitatis Antonio Grazia septuagenario ab amicis atque discipulis dicata*. Napoli: M. D'Auria, 1997, pp. 635-7.
- MARK, I. S. "The gods on the east frieze of the Parthenon". *Hesperia* 53, 1984, pp. 289-342.
- MARKMAN, S. D. *The horse in Greek art*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1943.
- MARTIN, H. Jr. *Alcaeus*. New York: Twayne, 1972.
- MARZULLO, B. "Afrodite porporina?". *Maia* 3, 1950, pp. 132-6.
- _____. "Il primo Partenio di Alcmane". *Philologus* 108, 1964a, pp. 174-210.
- _____. "Alcman fr. 59 P.". *Helikon* 4, 1964b, pp. 297-302.
- _____. (coment.). *Frammenti della lirica greca*. Firenze: Sansoni, 1965.
- MASSIMILLA, G. "L'Elena di Stesicoro quale premessa ad una ritrattazione". *PP* 45, 1990, pp. 370-81.
- MASSON, O.; HERMARY, A. "Inscriptions d'Amathonte, IV". *BCH* 106, 1982, pp. 235-42.
- MASTRELLI, C. A. *La lingua di Alceo*. Firenze: G. C. Sansoni, 1954.
- MAXWELL-STUART, P. G. *Studies in Greek colour terminology. Volume I, γλαυκός*. Leiden: Brill, 1981. (*Mnemosyne, suppl.* 65).
- MAYER, K. "Helen and the Διός βουλή". *AJPh* 117, 1996, pp. 1-15.
- MAZON, P. (ed. e trad.); BRUNET, P. (introd. e notas). *Éschyle. Les perses*. 2^a ed. Paris: Belles Lettres, 2002a.
- _____. (ed. e trad.); VERNANT, J.-P. (pref.); MONSACRÉ, H. (notas). *Homère. Iliade, chants I à VIII*. 2^a ed. Paris: Belles Lettres, 2002b.
- _____. (ed. e trad.); MONSACRÉ, H. (notas). *Homère. Iliade, chants IX à XVI*. 2^a ed. Paris: Belles Lettres, 2002c.
- _____. (ed. e trad.); _____ (notas). *Homère. Iliade, chants XVII à XXIV*. 2^a ed. Paris: Belles Lettres, 2002d.

- MCCARTNEY, E. S. "How the apple became the token of love". *TAPhA* 56, 1925, pp. 70-81.
- MCCLURE, L. "Subversive laughter: the sayings of courtesans in book 13 of Athenaeus' *Deipnosophistae*". *AJPh* 124, 2003, pp. 259-94.
- MCEVILLEY, T. "Sapphic imagery and fragment 96". *Hermes* 101, 1973, pp. 257-78.
- MERKELBACH, R.; WEST, M. L. (eds.). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Oxford Press, 1999.
- MICHAELIDES, D. "A decorated mirror from Nea Paphos". In: BOLGER, D.; SERWINT, N. (eds.). *Engendering Aphrodite. Women and society in ancient Cyprus*. Boston: American Schools of Oriental Research, 2002, pp. 351-63.
- MICHELL, H. "Oreichalkos". *CR* 5, 1955, pp. 21-2.
- MILLER, A. M. (trad., introd., notas). *Greek lyric: an anthology in translation*. Indianapolis: Hackett, 1996.
- MILLER, F. J. (trad.). *Ovid in six volumes – IV, Metamorphoses in two volumes, II: books IX-XV*. 2^a ed. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann, 1984.
- MILLER, M. E. (ed.). *Mélanges de littérature grecque, contenant un grand nombre de texts inédits*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1965.
- MITCHELL, B. M. "Herodotus and Samos". *JHS* 95, 1975, pp. 75-91.
- MOMIGLIANO, A. "Un aspetto ignoto del mito di Elena". *Aegyptus* 12, 1932, pp. 113-20.
- MOONEY, G. (ed. e coment.). *The Argonautica of Apollonius Rhodius*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1964.
- MOSINO, F. "Lirica corale a Regio". *QUCC* 26, 1977, pp. 117-9.
- _____. (ed. e trad.). *Ibico. Testimonianze e frammenti*. Oppido Mamertina: Barbaro, 1994. [1^a ed.: 1966].
- MOST, G. W. "Sappho fr. 16.6-7 L. P.". *CQ* 31, 1981, pp. 11-7.
- _____. "Greek lyric poets". In: LUCE, T. J. (ed.). *Ancient writers: Greece and Rome*. New York: 1982, pp. 75-98.
- _____. "Alcman's cosmogonic fragment (Fr. 5 Page, 81 Calame)". *CQ* 37, 1987, pp. 1-19.
- _____. (ed. e trad.). *Hesiod – I. Theogony; Works and days; testimonia*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- _____. (ed. e trad.). *Hesiod – II. The shield; Catalogue of women; other fragments*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- MOTTE, A. *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*. Bruxelles: Academie Royale de la Belgique, 1973.
- MUGLER, C. "La lumière et la vision dans la poésie grecque". *REG* 73, 1960, pp. 40-72.

- MÜHLL, P. VON DER. "Il simposio greco". In: VETTA, M. (ed.). *Poesia e simposio nella Grecia arcaica. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, 1995, pp. 3-28.
- MÜLLER, K. O. (ed.). *Fragmenta historicorum Graecorum – II*. Paris: Firmin Didot, 1848.
- MULROY, D. (trad. e coment.). *Early Greek lyric poetry*. 4^a ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- MURGATROYD, P. "Magic imagery applied to love". *EMC/CV* 27, 1983, pp. 68-77.
- MURRAY, O. "Symptotic history". In: _____ (ed.). *Symptotica. A symposium on the symposion*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 3-13.
- _____. *Early Greece*. 2^a ed. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- MURRAY, P. "Review of C. Calame, *Choruses of young women in ancient Greece*, 1997". *CR* 50, 2000, pp. 265-6.
- MYLONAS, G. E. "Priam's Troy and the date of its fall". *Hesperia* 33, 1964, pp. 352-80.
- NAGY, G. "Phaethon, Sappho's Phaon and the White Rock of Leukas". *HSCP* 77, 1973, pp. 137-77.
- _____. *Greek mythology and poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- _____. *Pindar's Homer. The lyric possession of an epic past*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- _____. *The best of the Achaeans. Concepts of the hero in archaic Greek poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. [1^a ed.: 1979].
- NANNINI, S. "Note ad Alcmane". *MCr* 13/14, 1978, pp. 49-80.
- _____. "Lirica greca arcaica e *recusatio augustea*". *QUCC* 10, 1982, pp. 71-8.
- _____. *Simboli e metafore nella poesia simposiale greca*. Roma: Ateneo, 1988.
- NAUGHTON, S. "On Alcman's *Partheneion*". *CL* 2, 1982a, pp. 133-6.
- _____. "On Alcman's *Partheneion*". *MPhL* 6, 1982b, pp. 125-7.
- NESCHKE, A. "L' *Orestie* de Stésichore et la tradition littéraire du mythe des Atrides avant Eschyle". *AC* 55, 1986, pp. 283-301.
- NICASTRI, L. "Riflessioni critiche sul Partenio I di Alcmane". *AFLN* 10, 1962/63, pp. 7-17.
- NICOSIA, S. *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo*. Roma: Ateneo, 1976.
- NILSSON, M. P. *The Mycenaean origin of Greek mythology*. Berkeley: University of California Press, 1972. [1^a ed. orig. alemão: 1932].
- NOCK, A. D. "Eros the child". *CR* 38, 1924, pp. 152-5.
- NORTHROP, M. D. "Where did the *Theogony* end?". *SO* 58, 1983, pp. 7-13.

- NOULET, É. *Le ton poétique: Mallarmé, Verlaine, Corbière, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse*. Paris: J. Corti, 1971.
- NUNES, C. A. (trad.). *Homero. Odisséia*. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- _____. (trad.). *Vergílio. Eneida*. São Paulo: A Montanha, 1971.
- _____. (trad.). *Platão. Diálogos, vol. XII-XIII: Leis e Epínomis*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.
- OLDFATHER, C. H. (trad.). *Diodorus of Sicily, in twelve volumes – II: books II (continued) 35 – IV, 58*. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann, 1967.
- OLIVA, J. A. Neto. (trad., introd. e notas). *Catulo. O Livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- OLIVEIRA, B. S. (trad. e notas). *Hipólito. Eurípides*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1979.
- OLIVEIRA, F. R. (trad. e notas). *Medéia. Eurípides*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- OLSON, S. D. “The stories of Helen and Menelaus (*Odyssey* 4. 240-89) and the return of Odysseus”. *AJPh* 110, 1989a, pp. 387-94.
- _____. “*Odyssey* 8: guile, force and the subversive poetics of desire”. *Arethusa* 22, 1989b, pp. 135-45.
- ONIANS, R. B. *The origins of European thought about the body, the mind, the soul, the world, time, and fate*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. [1ª ed.: 1951].
- OPHUIJSEN, J. M. van. (trad. e coment.). *Hephaestion on metre. A translation and commentary*. Leiden: Brill, 1987. (*Mnemosyne, suppl.* 100).
- OTTO, W. F. *Os deuses da Grécia*. Trad. O. Serra. São Paulo: Odysseus, 2005.
- PACK, R. A. *The Greek and Latin literary texts from Greco-Roman Egypt*. 2ª ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1965.
- PAGE, D. L. “The chorus of Alcman’s *Partheneion*”. *CQ* 31, 1937, pp. 94-101.
- _____. (ed. e coment.). *Euripides. Medea*. Oxford: Clarendon, 1938.
- _____. “Ibycus’ poem in honour of Polycrates”. *Aegyptus* 31, 1951, pp. 158-72.
- _____. “Review of A. Garzya, *Alcmane: i frammenti*, 1954”. *CR* 6, 1956, pp. 68-9.
- _____. “Oxyrhynchus papyri XXIV” [Review of E. Lobel *et alii* (eds.), *The Oxyrhynchus papyri*, 1957]. *CR* 9, 1959a, pp. 15-23.
- _____. “Review of B. Gentili, *Anacreon*, 1958”. *CR* 9, 1959b, pp. 234-7.
- _____. (ed.). *Poetae melici Graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivalia quaeque adespota feruntur*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- _____. (ed.). *The Oxyrhynchus papyri, part XXIX*. London: Egypt Exploration Society, 1963.

- _____. "Archilochus and the oral tradition". In: POUILLOUX, J. *et alii. Archiloque. Entretiens sur l'Antiquité classique X*. Genève: Fondation Hardt, 1964, pp. 119-63.
- _____. "Stesichorus: P. Oxy. 2735 fr. 1, 2618 fr. 1, 2619 fr. 1". *PCPhS* 15, 1969, pp. 69-74.
- _____. "Stesichorus: the 'Sack of Troy' and 'The Wooden Horse' (P. Oxy. 2619 and 2803)". *PCPhS* 19, 1973, pp. 47-65.
- _____. (ed.). *Supplementum lyricis Graecis. Poetarum lyricorum Graecorum fragmenta quae recens innotuerunt*. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- _____. (ed., trad., estudo e coment.). *Alcman, the Partheneion*. Salem: Ayer, 1985. [1^a ed.: 1951].
- _____. *Lyra Graeca selecta*. 9^a ed. Oxford: Clarendon Press, 1992. [1^a ed.: 1968].
- _____. *Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*. Oxford: Clarendon Press, 2001. [1^a ed.: 1955].
- PANTELIA, M. C. "Spinning and weaving: ideas of domestic order in Homer". *AJPh* 114, 1993, pp. 493-501.
- _____. "Helen and the last song for Hector". *TAPhA* 132, 2002, pp. 21-7.
- PARDINI, A. "La ripartizione in libri dell'opera di Alceo. Per un riesame della questione". *RFIC* 119, 1991, pp. 257-84.
- _____. "Osservazioni minime al testo di Stesicoro". *QUCC* 55, 1997, pp. 95-101.
- _____. "Interpretare segni di lettura: in margine a P. Oxy. 1790 (Ibico)". *RCCM* 43, 2001, pp. 39-46.
- PARKER, R. "Spartan religion". In: POWELL, A. (ed.). *Classical Sparta. Techniques behind her success*. Norman: University of Oklahoma Press, 1989, pp. 142-72.
- PARKER, V. "Τύραννος: the semantics of a political concept from Archilochus to Aristotle". *Hermes* 126, 1998, pp. 145-72.
- PARRY, A. "Landscape in Greek poetry". In: *The language of Achilles and other papers*. Oxford: Clarendon Press, 1989, pp. 8-35.
- PARRY, H. *The lyric poems of Greek tragedy*. Toronto: Samuel Stevens, 1978.
- _____. *Thelxis. Magic and imagination in Greek myth and poetry*. Lanham, University Press of America, 1992.
- PARSONS, P. J. "The Lille 'Stesichorus'". *ZPE* 28, 1977, pp. 7-36.
- PAVESE, C. O. "Alcmano, il Partenio del Louvre". *QUCC* 4, 1967, pp. 113-33.
- _____. *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*. Rome: Ateneo, 1972.
- _____. *La lirica corale greca. Alcmane, Simonide, Pindaro, Bacchilide. I – Introduzione, indice dei temi e dei motivi*. Rome: Ateneo & Bizarri, 1979.
- _____. (ed. e coment.). *Il grande Partenio di Alcmane*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1992a.

- _____. "Su Ibyc. Fr. 5, 12 P.: παιδόθεν". *Eikasmos* 3, 1992b, pp. 43-5.
- PATON, W. R. (trad.). *The Greek anthology – I: books I-VI*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- _____. (trad.). *The Greek anthology – III: book IX*. London, Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1958.
- _____. (trad.). *The Greek anthology – IV: books X-XII*. London, Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1956.
- _____. (trad.). *The Greek anthology – V: books XIII-XVI*. London, Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1960.
- PEARSON, A. C. "Phrixus and Demodice. A note on Pindar, *Pyth.* IV. 162f.". *CR* 23, 1909, pp. 255-7
- PELLIZER, E. "Outlines of a morphology of sympotic entertainment". In: MURRAY, O. (ed.). *Symptica. A symposium on the symposion*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 177-84.
- _____. "Della zuffa simpotica". In: VETTA, M. (ed.). *Poesia e simposio nella Grecia arcaica. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, 1995, pp. 31-41.
- PENWILL, J. L. "Alkman's cosmogony". *Apeiron* 8, 1974, pp. 13-39.
- PEPONI, A.-E. "Initiating the viewer: deixis and visual perception in Alcman's lyric drama". *Arethusa* 37, 2004, pp. 295-316.
- PERCY, W. A. *Pederasty and pedagogy in archaic Greece*. Chicago: University of Illinois Press, 1996.
- PEREIRA, M. H. da R. (org. e trad.). *Hélade. Antologia da cultura grega*. 2ª ed. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra-Instituto de Estudos Clássicos, 1963.
- PERON, J. "La poème à Polycrate: une 'Palinodie' d'Ibycus?". *RPh* 56, 1982, pp. 33-56.
- _____. "Demi-chœurs chez Alcman: Parth. I, v. 39-59". *Grazer Beiträge* 14, 1987, pp. 35-53.
- PEROTTI, P. A. "A proposito dell'aggettivo προφύρεος". *Prometheus* 10, 1984, pp. 205-9.
- _____. "Alcune osservazioni ad Anacreonte, 12 P.". *Prometheus* 12, 1986, pp. 14-8.
- PERRIN, B. (trad.). *Plutarch. Lives – I: Theseus and Romulus; Lycurgus and Numa; Solon and Publicola*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- _____. *Plutarch Lives – VII. Demosthenes and Cicero; Alexander and Julius Caesar*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- PERROTTA, G.; GENTILI, B. (coment. e introd.). *Polinnia. Poesia greca arcaica*. Messina, Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1948.
- _____; _____; CATENACCI, C. (coments., introd., trads.). *Polinnia. Poesia greca arcaica*. 3ª edição revisada e ampliada. Messina, Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 2007.
- PETROPOULOS, J. C. B. *Eroticism in ancient and medieval Greek poetry*. London: Duckworth, 2003.

- PFEIFFER, R. *A history of classical scholarship – I. From the beginnings to the end of the Hellenistic age*. Oxford: Clarendon Press, 1998. [1^a ed.: 1968]
- PHILIPPOU, L. “An inscription from Hierokepia, Cyprus”. *JHS* 68, 1948, p. 155.
- PICARD, C. “Où fut à Lesbos, au VII^e siècle, l’asyle temporaire du poète Alcée?”. *RA* 1962, pp. 43-69.
- PIGNATARI, D. (trad.). *31 poetas, 214 poemas. Do Rig-Veda e Safo a Apollinaire. Uma antologia pessoal de poemas traduzidos com notas e comentários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PIRENNE-DELFORGE, V. “Epithètes cultuelles et interprétation philosophique. A propos d’Aphrodite Ourania et Pandémos à Athènes”. *AC* 57, 1988, pp. 142-57.
- _____. “Le culte de la persuasion. Peithô en Grèce ancienne”. *RHR* 208, 1991, pp. 395-413.
- _____. *L’Aphrodite grecque. Contribution à l’étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*. Athènes, Liège: Centre International d’Étude de la Religion Grecque Antique, 1994.
- _____. “Les Charites à Athènes et dans l’île de Cos”. *Kernos* 9, 1996, pp. 195-214.
- _____. “Prairie d’Aphrodite et jardin de Pandore: le ‘féminin’ dans la *Théogonie*”. In: DELRUELLE, É.; _____ (eds.). *Κήποι. De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*. Liège: Centre International d’Étude de la Religion Grecque Antique, 2001, pp. 83-99. (*Kernos*, suppl. 11).
- _____. “Qui est la *Kourotrophos* athénienne?”. In: DASEN, V. (ed.). *Naissance et petite enfance dans l’Antiquité. Actes du Colloque de Fribourg, 28 novembre-1^{er} décembre 2001*. Fribourg: Academic Press, Vandenhoeck & R. Göttingen, 2004, pp. 171-85.
- PODLECKI, A. J. “Three Greek warrior-poets: Archilochus, Alcaeus and Solon”. *CW* 63, 1969, pp. 73-81.
- _____. “Stesichoreia”. *Athenaeum* 49, 1971, pp. 313-27.
- _____. “Festivals and flattery: the early Greek tyrants as patrons of poetry”. *Athenaeum* 68, 1980, pp. 371-95.
- _____. *The early Greek poets and their times*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1984a.
- _____. “Poetry and society in archaic Sparta”. In: HARMATTA, J. (ed.). *Actes du VII^e Congrès de la Fédération Internationale des Associations d’Études Classiques – I*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984b, pp. 175-82.
- POLIAKOFF, M. B. *Combat sports in the ancient world: competition, violence, and culture*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- POLLARD, J. R. T. “Muses and Sirens”. *CR* 2, 1952, pp. 60-3.
- PONTANI, F. M. “Note alcmancee”. *Maia* 3, 1950, pp. 33-53.
- PORRO, A. *Vetera Alcaica. L’esegesi di Alceo dagli Alessandrini all’età imperiale*. Milano: Vita e Pensiero, 1994.

- PORTER, H. N. "Repetition in the *Homeric Hymn to Aphrodite*". *AJPh* 70, 1949, pp. 249-72.
- POWELL, J. U. (ed.). *Collectanea Alexandrina. Reliquiae minores poetarum Graecorum aetatis Ptolemaicae 323-146 a.C.: epicorum, elegicorum, lyricorum, ethicorum*. Oxford: Clarendon Press, 1925.
- PRADO, A. L. A. de A. (trad.). *Tucídides. História da guerra do Peloponeso*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. (trad.). *Platão. A república [ou Sobre a justiça, diálogo político]*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PRATT, L. H. *Lying and poetry from Homer to Pindar. Falsehood and deception in archaic Greek poetics*. Ann Arbor: Michigan. University Press, 1996.
- PRETAGOSTINI, R. "Le metafore di Eros che gioca: da Anacreonte ad Apollonio Rodio e ai poeti dell'*Antologia Palatina*". *AION* 12, 1990, pp. 225-38.
- _____. "Vicende di una allegoria equestre: da Anacreonte (e Teognide) ad Asclepiade". In: _____ (ed.). *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili - III*. Rome: Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, pp. 959-69.
- PRICKARD, A. O. (ed.). *Libellus De sublimitate*. Oxford: Clarendon Press, 1955. [1ª ed.: 1906].
- PRIER, R. A. *Thauma idesthai. The phenomenology of sight and appearance in archaic Greek*. Tallahassee: The Florida State University Press, 1989.
- PRICE, T. H. *Kourotrophos. Cults and representations of Greek nursing deities*. Leiden: Brill, 1978.
- PRIETO, M. H. de T. C. U. et alii. *Do grego e do latim ao português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- PRIVITERA, G. A. *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*. Roma: Ateneo, 1970.
- _____. *La rete di Afrodite: studi su Saffo*. Palermo: Aracne, 1974.
- PULQUÉRIO, M. de O. (trad. e notas). *Ésquilo. Persas*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- _____. (trad. e notas). *Ésquilo. Oresteia. Agamémnon – Coéforas – Euménides*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- QUASIMODO, S. (trad.) *Lirici greci*. Milano: Mondadori, 1996. [1ª ed.: 1944]
- RABAU, S. "Une rivalité narrative: Helene et Menelas au chant IV de l'*Odyssée* (219-289)". *Ktema* 20, 1995, pp. 273-85.
- RACE, W. H. *The classical priamel from Homer to Boethius*. Leiden: Brill, 1982a. (*Mnemosyne, suppl.* 74).
- _____. "Aspects of rhetoric and form in Greek hymns". *GRBS* 23, 1982b, pp. 5-14.
- _____. "Sappho, Fr. 16 L-P and Alkaios, Fr. 42 L-P: romantic and classical strains in Lesbian lyric". *CJ* 85, 1989, pp. 16-33.

- _____. "How Greek poems begin". *YCS* 29, 1992, pp. 13-38.
- _____. (ed. e trad.). *Pindar – I: Olympian odes, Pythian odes*. Cambridge: Harvard University Press, 1997a.
- _____. (ed. e trad.). *Pindar – II: Nemean odes, Isthmian odes, fragments*. Cambridge: Harvard University Press, 1997b.
- RACKHAM, H. (trad). *Aristotle. The Athenian constitution; The Eudemian ethics; On virtues and vices*. Cambridge, London: Harvard University Press, William Heinemann, 1952.
- RAGUSA, G. "Cólera, paixão e morte: a representação de Afrodite no *Hipólito*, de Eurípides". *Clássica* 15/16, 2002/2003, pp. 79-98.
- _____. "Afrodite, éros e feitiçaria no *Idílio 2, As Magas*, de Teócrito". *Calíope* 12, 2004, pp. 18-32.
- _____. "Da castração à formação: a gênese de Afrodite na *Teogonia*". *Letras clássicas* 5, 2005 (2001), pp. 109-30.
- _____. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. (Apoio: Fapesp).
- _____. "Heitor e Andrômaca, da festa de bodas à celebração fúnebre: imagens épicas e líricas do casal na *Iliada* e em Safo (Fr. 44 Voigt)". *Calíope* 15, 2006, pp. 37-64.
- RAMOS, P. E. da S. (trad. e notas). *Poesia grega e latina*. São Paulo: Cultrix, 1964.
- REDFIELD, J. "Notes on the Greek wedding". *Arethusa* 15, 1982, pp. 181-201.
- REINACH, T.; PUECH, A. (ed. e trad.). *Alcée, Sapho*. Paris: Belles Lettres, 1937.
- RENEHAN, R. "The early Greek poets: some interpretations". *HSCP* 87, 1983, pp. 1-29.
- RICHARDSON, N. J. (ed. e coment.). *The Homeric hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- _____. (coment.). *The Iliad: a commentary. Volume VI: books 21-24*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- RINON, Y. "Mise en abyme and tragic signification in the *Odyssey*: the three songs of Demodocus". *Mnemosyne* 59, 2006, pp. 208-25.
- RISSMAN, L. *Love as war. Homeric allusions in the poetry of Sappho*. Könstein: Anton Hain, 1983.
- ROBB, K. *Literacy and paideia in ancient Greece*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1994.
- ROBBINS, E. "Who's dying in Sappho fr. 94?". *Phoenix* 44, 1990, pp. 111-21.
- _____. "Alcman's *Partheneion*: legend and choral ceremony". *CQ* 44, 1994, pp. 7-16.
- _____. "Public poetry". In: GERBER, D. E. (ed.). *A companion to the Greek lyric poets*. Leiden: Brill, 1997, pp. 221-88.
- ROBERT, L. "Recherches épigraphiques V. Inscriptions de Lesbos". *REA* 62, 1960, pp. 285-315.
- ROBERTSON, M. "Ibycus: Polycrates, Troilus, Polyxena". *BICS* 17, 1970, pp. 11-5.

- ROCCHI, M. "Contributi allo studio delle Charites (I)". *StudClas* 18, 1979, pp. 5-16.
- _____. "Contributi allo culto delle Charites (II)". *StudClas* 19, 1980, pp. 19-28.
- ROGERS, B. B. (trad.). *Aristophanes III – The Lysistrata, The Thesmophoriazusae, The Ecclesiazusae, The Plutus*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- ROISMAN, H. M. "Helen in the *Iliad*: *causa belli* and victim of war – from silent weaver to public speaker". *AJPh* 127, 2006, pp. 1-36.
- ROMÈ, A. "L'uso degli epiteti in Saffo e Alceo con riferimento alla tradizione epico-rapsodica". *SCO* 14, 1965, pp. 210-46.
- ROMILLY, J. de. *Précis de littérature grecque*. Paris: Quadriga, Presses Universitaires de France, 2002.
- ROSE, H. J. "The cult of Artemis Orthia". In: DAWKINS, R. M. (ed.). *The sanctuary of Artemis Orthia at Sparta, excavated and described by members of the British School at Athens, 1906-1910*. London: Macmillan, 1929, pp. 399-407.
- _____. *A handbook of Greek mythology*. 5^a ed. London: Methuen, 1953.
- ROSENMEYER, P. A. "Her master's voice: Sappho's dialogue with Homer". *MD* 39, 1997, pp. 123-49.
- _____. "Girls at play in early Greek poetry". *AJPh* 125, 2004, pp. 163-78.
- _____. *The poetics of imitation. Anacreon and the Anacreontic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. [1^a ed.: 1992].
- ROSENMEYER, T. G. "Eros – Erotos". *Phoenix* 5, 1951, pp. 11-22.
- _____. "Alcman's *Partheneion* 1 reconsidered". *GRBS* 7, 1966, pp. 321-59.
- _____. "Elegiacs and elegos". *CSCAH* 1, 1969, 217-31.
- RÖSLER, W. "Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell'io nella lirica greca arcaica". *QUCC* 19, 1985, 131-44.
- _____. "Mnemosyne in the *symposion*". In: MURRAY, O. (ed.). *Symptica. A symposium on the symposion*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 230-7.
- _____. "Due carne simposiale di Alceo". In: VETTA, M. (ed.). *Poesia e simposio nella Grecia arcaica. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, 1995, pp. 65-81.
- ROSSI, L. E. "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle lettere classiche". *BICS* 18, 1971, pp. 69-94.
- _____. "Feste religiose e letteratura: Stesicoro o dell'epica alternativa". *Orpheus* 4, 1983, pp. 5-31.
- ROZOKOKI, A. "Observations on some fragments of Anacreon". *QUCC* 80, 2005, pp. 41-5.
- RUBINO, C. A. "A thousand shapes of death: heroic immortality in the *Iliad*". In: BOWERSOCK, G. W. *et alii* (eds.). *Arktouros. Hellenic studies presented to Bernard M. W. Knox on the occasion of his 65th birthday*. Berlin: Walter de Gruyter, 1979, pp. 12-8.
- RUDD, N. *Horace. Odes and epodes*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

- RUDHARDT J. *Le rôle d'Eros et d'Aphrodite dans les cosmogonies grecques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- RUIJGH, C. J. "Review of P. G. Maxwell-Stuart, *Studies in Greek colour terminology. Volume I, γλαυκός*, 1981". *Mnemosyne* 37, 1984, pp. 155-8.
- RUSSELL, D. A. "On reading Plutarch's *Lives*". *G&R* 13, 1966, pp. 139-54.
- _____; WINTERBOTTOM, M. *Classical literary criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- RUSSO, J. "Reading the Greek lyric poets (monodists)". *Arion* 3, 1974, pp. 707-30.
- _____. *et alii. A commentary on Homer's Odyssey. Volume III: books XVII-XXIV*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- _____. "Stesichorus, Homer, and the forms of early Greek epic". In: KAZAZIS, J. N.; RENGAKOS, A. (eds.). *Euphrosyne. Studies in ancient epic and its legacy in honor of Dimitris N. Maronitis*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999, pp. 339-48.
- RUTHERFORD, I. "Review of F. D'Alfonso, *Stesicoro e la performance*, 1994". *CR* 49, 1999, pp. 555-6.
- RYAN, G. J. "Helen in Homer". *CJ* 61, 1965, pp. 115-7.
- SADURSKA, A. "Deux notes sur une inscription de la *Tabula Capitolina*". *Eos* 53, 1963, pp. 35-7.
- _____. *Les Tables Iliques*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964.
- SAÏD, S. *La faute tragique*. Paris: François Maspero, 1978.
- _____. "L'espace d'Euripide". *Dioniso* 59, 1989, pp. 107-36.
- SALE, W. "Aphrodite in the *Theogony*". *TAPhA* 92, 1961, pp. 508-21.
- SANTINI, C. "Omerismi in Stesicoro". *GIF* 22, 1970, pp. 71-6.
- SARIAN, H. "A escrita alfabética grega: uma invenção da *pólis*? A contribuição da arqueologia". *Clássica* 11/12, 1998/1999, pp. 159-77.
- SCAFOGLIO, G. "Virgilio e Stesicoro. Una ricerca sulla *Tabula Iliaca Capitolina*". *RhM* 148, 2005, pp. 113-27.
- SCHIMITT-PANTEL, P. "Sacrificial meal and symposion: two models of civic institutions in the archaic city?" In: MURRAY, O. (ed.). *Symptica. A symposium on the symposion*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 14-33.
- SCHLESINGER, A. C. "Associated divinities in Greek temples". *AJA* 35, 1931, pp. 161-9.
- SCHMID, W.; STÄHLIN, O. *Geschichte der griechischen Literatur – I. I*. München: C. H. Beck, 1929.
- SCHNEIDER, J. "La chronologie d'Alcman". *REG* 98, 1985, pp. 1-64.
- SCHNEIDEWIN, F. G. (ed.). *Ibyci Rhegini carminum reliquae*. Gottingen: G. Kuebleri, 1833.
- _____. (ed.). *Delectus poesis Graecorum. Elegiacae, iambicae, melicae*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1838.

- SCHOLFIELD, A. F. (trad.). *Aelian. On the characteristics of animals – I, books I-IV*. London, Cambridge: William Heinemann, Harvard University Press, 1958.
- SCHWARTZ, E. (ed.). *Scholia in Euripidem – I: scholia in Hecubam, Orestem, Phoenissas*. Berlin: G. Reimer, 1887, 1891.
- SCOTT, M. “Charis in Homer and the Homeric hymns”. *AClass* 26, 1983, pp. 1-13.
- _____. “Charis from Hesiod to Pindar”. *AClass* 27, 1984, pp. 1-13.
- SEATON, R. C. (trad.). *Apollonius Rhodius. The Argonautica*. Cambridge: Harvard University Press, 1912.
- SEGAL, C. “Andromache’s *anagnorisis*”. *HSCPh* 75, 1971, pp. 33-57.
- _____. “Sirius and the Pleiades in Alcman’s Louvre *Partheneion*”. *Mnemosyne* 36, 1983, pp. 260-75.
- _____. “Archaic choral lyric”. In: EASTERLING, P. E.; KNOX, B.W. (ed.). *The Cambridge History of classical literature - I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990a, pp. 165-201.
- _____. “Choral lyric in the fifth century”. In: EASTERLING, P. E.; KNOX, B.W. (ed.). *The Cambridge History of classical literature - I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990b, pp. 222-44.
- _____. *Singers, heroes, and gods in the Odyssey*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- _____. *Aglaia. The poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides, and Corinna*. New York: Rowman & Littlefield, 1998.
- SERRA, O. (introd., estudo, trad. e notas). *Hino homérico IV, a Hermes*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- SERRAO, G. “L’ode di Erotima: da timida fanciulla a donna publica (Anac. Fr. 346, 1 P. = 60 Gent.)”. *QUCC* 6, 1968, pp. 36-51.
- SERWINT, N. “Aphrodite and her Near Eastern sisters: spheres of influence”. In: BOLGER, D.; _____ (eds.). *Engendering Aphrodite. Women and society in ancient Cyprus*. Boston: American Schools of Oriental Research, 2002, pp. 325-50.
- SHAPIRO, H. A. *Personifications in Greek art. The representation of abstract concepts 600-400 BC*. Zürich: Akanthus, 1993.
- SHEPPARD, J. T. “The *Partheneion* of Alkman”. In: QUIGGIN, E. C. (ed.). *Essays and studies presented to William Ridgeway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1914, pp. 124-35.
- _____. “Helen with Priam (Homer’s *Iliad*, III)”. *G&R* 3, 1933, pp. 31-7.
- SHIPLEY, G. *A history of Samos, 800-188 BC*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- SHOREY, P. (trad.). *Plato - V. The republic, books I-V*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- SIDER, D. “The blinding of Stesichorus”. *Hermes* 117, 1989, pp. 423-31.
- SILK, M. S. *Interaction in poetic imagery*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

- SILVA, A. F. de O e. (trad. e notas). *Orestes. Eurípides*. Brasília: Editora da UnB, 1999.
- SIMONINI, L. “Il fr. 282 P. di Ibico”. *Acme* 32, 1979 pp. 285-98.
- SIRNA, F. G. “Alcmane: εὐρετῆς τῶν ἐρωτικῶν μελῶν”. *Aegyptus* 53, 1973, pp. 28-70.
- SISSA, G. *Greek virginity*. Trad. A. Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- SISTI, F. “Le due palinodie di Stesicoro”. *StudUrb* 39, 1965, pp. 301-13.
- _____. “Ibico e Policrate”. *QUCC* 2, 1966, pp. 91-102.
- _____. “L’ode a Policrate. Un caso di recusatio in Ibico”. *QUCC* 4, 1967, pp. 59-79.
- SKUTSCH, O. “Helen: her name and nature”. *JHS* 107, 1987, pp. 188-93.
- SLINGS, S. R. “Anacreon’s two meadows”. *ZPE* 30, 1978, p. 38.
- _____. “The *I* in personal archaic lyric: an introduction”. In: _____. (ed.). *The poet’s I in archaic Greek lyric*. Amsterdam: VU University Press, 1990, pp. 1-30.
- _____. “Symposion and interpretation: elegy as group-song and the so-called awakening individual”. *AAntHung* 40, 2000, pp. 423-34.
- SMITH, O. “Some observations on the structure of imagery in Aeschylus”. *C&M* 26, 1965, pp. 10-72.
- SMITH, P. “Aineidai as patrons of *Iliad* XX and the Homeric *Hymn to Aphrodite*”. *HSCP* 85, 1981, pp. 17-58.
- SMITH, R. H. “‘Bloom of youth’: a labeled Syro-Palestinian unguent jar”. *JHS* 112, 1992, pp. 163-7.
- SMYTH, H. W. (introd., ed. e coment.). *Greek melic poets*. New York: Biblo and Tannen, 1963. [1ª ed.: 1900].
- _____. *Greek grammar*. Cambridge: Harvard University Press, 1984. [1ª ed.: 1920].
- _____. (trad.). *Aeschylus. Suppliant maidens; Persians; Prometheus; Seven against Thebes*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- SNELL, B. (ed.). *Pindari carmina cum fragmentis*. Leipzig: Teubner, 1953.
- _____. *Poetry and society: the role of poetry in ancient Greece*. Bloomington: Indiana University Press, 1961.
- _____. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad. P. de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001. [1ª ed. orig. alemão: 1955].
- SOKOLOWSKI, F. “Aphrodite as guardian of Greek magistrates”. *HThR* 57, 1964, pp. 1-8.
- SOMOLINOS, H. R. *El léxico de los poetas lesbios*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- SOURVINOU-INWOOD, C. “Persephone and Aphrodite at Locri: a model for personality definitions in Greek religion”. *JHS* 98, 1978, pp. 101-21.

- _____. "A series of erotic pursuits: images and meanings". *JHS* 107, 1987, pp. 131-53.
- SOUSA, E. de. (trad., introd., notas). *Aristóteles. Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.
- SOUSA, J. A. De. (trad. e notas). *Oresteia. Agamémnon, Coéforas, Euménides*. 3ª ed. Braga: Livraria Cruz, 1966.
- SOUTAR, G. *Nature in Greek poetry*. London: Humphrey Milford, 1939.
- SOUZA, J. C. de. "Safo, Sólon, *carmina popularia*, Tirteu, Hino dos Kuretas, Alcmano, Arquíloco". *Remate de Males* 4 ("Território da Tradução"), 1984, pp. 71-92.
- _____. (trad., introd., notas). *Platão. O banquete ou Do amor*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- SPARKES, B. A. "The Trojan horse in classical art". *G&R* 18, 1971, pp. 54-70.
- SPATAFORA, G. "La metafora delle frecce di Eros nella poesia greca antica". *Orpheus* 16, 1995, pp. 366-81.
- STÄHLIN, O. (ed.). *Clemens Alexandrinus – I: Protrepticus und Paedagogus*. Berlin: Akademie, 1972.
- STANFORD, W. B. "Sound, sense, and music in Greek poetry". *G&R* 28, 1981, pp. 127-40.
- STEHLE (STIGERS), E. "Retreat from the male: Catullus 62 and Sappho's erotic flowers". *Ramus* 6, 1977, pp. 83-102.
- _____. *Performance and gender in ancient Greece: nondramatic poetry and its setting*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- STELLA, L. A. "Studi simonidei". *RFIC* 24, 1946, pp. 1-24.
- STEPHENS, S. "Commenting on fragments". In: GIBSON, R. K.; KRAUS, C. S. (eds.). *The classical commentary. Histories, practices, theory*. Leiden: Brill, 2002, pp. 67-88. (*Mnemosyne, suppl.* 232).
- STRACCA, B. M. P. "La preterizione in Alcmane e in Ibico". *BollClass* 2, 1981a, pp. 150-7.
- _____. "Ibico, *PMG* 286: osservazioni metriche". *BollClass* 2, 1981b, pp. 143-9.
- SULLIVAN, S. D. "Love influences *phrenes* in Greek lyric poetry". *SO* 58, 1983, pp. 15-22.
- _____. "The relationship of speech and psychic entities in early Greek poetry". *Prometheus* 21, 1995, pp. 228-40.
- SUTER, A. "Aphrodite/Paris/Helen: a Vedic myth in the *Iliad*". *TAPhA* 117, 1987, pp. 51-8.
- _____. "Paris and Dionysos: *iambos* in the *Iliad*". *Arethusa* 26, 1993, pp. 1-18.
- SUZUKI, M. *Metamorphoses of Helen: authority, difference, and the epic*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- SVENBRO, J. *Phrasikleia. An anthropology of reading in ancient Greece*. Trad. J. Lloyd. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

- TAILLARDT, J. “Une prétendue forme laconienne chez Alcman: *ἰανογλέφαρος (*Parthénéé*, 69)”. *RPh* 27, 1953, pp. 131-4.
- TAMMARO, V. “Note a Ibico”. *MCr* 5/7, 1970/72, pp. 81-2.
- TARDITI, G. “Sul significato originario dell’aggettivo ἀπέδιλος (Aesch. *Prom.* 135; Alcman 1, 15 P. ἀπέδιλος ἄλκᾶ)”. *RFIC* 104, 1976, pp. 21-5.
- TEMPESTA, S. M. “Nota a Saffo, Fr. 16, 12-13 V. (*P. Oxy.* 1231)”. *QUCC* 62, 1999, pp. 7-14.
- TENTORIO, G. “Cassandra glaucopide in Ibico. Fr. 303a: Cassandra profetessa?”. *Acme* 55, 2002, pp. 133-49.
- THOMAS, R. *Oral tradition and written record in classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- _____. *Letramento e oralidade na Grécia antiga*. Trad. R. Fiker. São Paulo: Odysseus, 2005.
- TOO, Y. L. “Alcman’s *Partheneion*: the maidens dance the city”. *QUCC* 56, 1997, pp. 7-29.
- TORTORELLI, W. “A proposed colometry of Ibycus 286”. *CPh* 99, 2004, pp. 370-6.
- TORRANO, J. “Safo de Lesbos – três poemas”. *Remate de Males* 4, 1984, pp. 93-5.
- _____. (estudo e trad.). *Eurípides. Bacas – O mito de Dioniso*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. (estudo e trad.). *Hesíodo. Teogonia – A origem dos deuses*. 5ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. (estudo e trad.). *Ésquilo. Orestéia I – Agamêmnon*. São Paulo: Iluminuras, 2004a.
- _____. (estudo e trad.). *Ésquilo. Orestéia II – Coéforas*. São Paulo: Iluminuras, 2004b.
- _____. (estudo e trad.). *Ésquilo. Orestéia III – Eumênides*. São Paulo: Iluminuras, 2004c.
- TORRES, M. L. “A mágica erótica de Simaeta no *Idílio* 2 de Teócrito”. *Phaos* 2, 2002, pp. 187-203.
- TORRES GUERRA, J. B. “‘Rubia Helena’ (Íbico, S 151 *PMGF*, v. 5)”. *Minerva* 12, 1998, pp. 53-6.
- TREU, M. (ed. e trad.). *Alkaios*. München: Ernst Heimeran, 1952.
- TRUMPF, J. “La funzione del bere nella poesia di Alceo”. In: VETTA, M. (ed.). *Poesia e simposio nella Grecia arcaica. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, 1995, pp. 43-63.
- TSAGARAKIS, O. *Self-expression in early Greek lyric, elegiac and iambic poetry*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1977.
- _____. “Broken hearts and the social circumstances in Sappho’s poetry”. *RhM* 129, 1986, pp. 1-17.
- TSITSIBAKOU-VASALOS, E. *Stesichorus and his poetry*. Ph.D. dissertation, University of Chicago, 1985.
- _____. “Alcman’s *Partheneion* *PMG* 1, 13-15. Αἴσα, Πόρος and ἀπέδιλος ἄλκᾶ: their past and present”. *MD* 30, 1993, pp. 129-51.

- _____. "Aphrodite in Homer and the *Homeric hymns*: poetic etymology". In: NIFADOPOULOS, C. (ed.). *Etymologia: studies in ancient etymology*. Münster: Nodus, 2003, pp. 119-29.
- TURNER, E. G. (ed.). *Greek manuscripts of the ancient world*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- URIOS-APARISI, E. "Anacreon: love and poetry (on 358 *PMG*, 19 Gent.)". *QUCC* 44, 1993, pp. 51-70.
- VALLET, G. *Rhégion et Zancle. Histoire, commerce et civilization des cites chalcidiennes du détroit de Messine*. Paris: Boccard, 1958.
- VAN DAELE, H. (ed. e trad.); MILANEZI, S. (introd. e notas). *Aristophane. Lysistrata*. 2^a ed. Paris: Belles Lettres, 2002.
- VAN GRONINGEN, B. A. "The enigma of Alcman's *Partheneion*". *Mnemosyne* 3, 1935/36, pp. 241-61.
- _____. *La composition littéraire archaïque grecque. Procédés et réalisations*. Amsterdam: N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1958.
- VAN STRATEN, F. T. "Gifts for the gods". In: VERSNEL, H. S. (ed.). *Faith, hope and worship. Aspects of religious mentality in the ancient world*. Leiden: Brill, 1981, pp. 65-151.
- VATTUONE, R. "Eros a Sparta: un'istituzione? Altre riflessioni per una storia dell'erotica greca". *RSA* 34, 2004, pp. 207-29.
- VERMEULE, E. *Aspects of death in early Greek art and poetry*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- VERNANT, J.-P. "A bela morte e o cadáver ultrajado". *Discurso* 9, 1979, pp. 31-62.
- _____. "Um, deux, trois: Éros". In: *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1992, pp. 153-71.
- _____. *As origens do pensamento grego*. Trad. Í. B. B. da Fonseca. 10^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. "O casamento". In: *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Trad. M. Campello. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, pp. 48-70.
- _____. "En ouverture – Retour sur la bouche de la vérité". In: DETIENNE, M. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Pocket, 1995, pp. 5-31.
- _____. "A 'bela morte' de Aquiles". In: *Entre mito e política*. Trad. C. Murachco. São Paulo: Edusp, 2001, pp. 407-14.
- VERSNEL, H. S. "Religious mentality in ancient prayer". In: _____ (ed.). *Faith, hope and worship. Aspects of religious mentality in the ancient world*. Leiden: Brill, 1981, pp. 1-64.
- VETTA, M. "Il P. Oxy. 2506 fr. 77 e la poesia pederotica di Alceo". *QUCC* 10, 1982a, pp. 7-20.
- _____. "Studi recenti sul primo Partenio di Alcmane". *QUCC* 10, 1982b, pp. 127-36.
- _____. "Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica". In: _____ (ed.). *Poesia e simposio nella Grecia arcaica. Guida storica e critica*. Bari: Laterza, 1995, pp. xi-lx.

- _____. “Anacreonte a Samo e l’Artemide dei magneti”. In: FERA, M. C.; GRANDOLINI, S. (ed.). *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera - II*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 671-82.
- VIANSINO, G. “Notes sur Alcman”. *REA* 76, 1974, pp. 223-31.
- VIEIRA, T. (estudo e trad.). *Édipo rei, de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Apoio: Fapesp).
- _____. (trad., introd., notas). *As bacantes de Eurípides*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. (trad., introd., notas). *Agamêmnon de Ésquilo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- VITALE, G. “Ibico torna (nota al POxy. XV 1790)”. *Aegyptus* 3, 1922, pp. 133-9.
- VIVANTE, P. *The epithets in Homer. A study in poetic values*. New Haven: Yale University Press, 1982.
- VOELKE, P. “Beauté d’Hélène et rituels féminins dans l’*Hélène* d’Euripide”. *Kernos* 9, 1996, pp. 281-96.
- VOIGT, E.-M. (ed.). *Sappho et Alcaeus: fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1971.
- VOLK, K. “KLEOS APHITION revisited”. *CPh* 97, 2002, pp. 61-8.
- VOX, O. *Studi anacreontei*. Bari: Levante, 1990.
- WAERN, I. “Flora Sapphica”. *Eranos* 70, 1972, pp. 1-11.
- WAGNER, R. (ed.). *Mytographi Graeci I – Apollodorus Bibliotheca*. Stuttgart: Teubner, 1965.
- WALCOT, P. “The judgment of Paris”. *G&R* 24, 1977, pp. 31-9.
- _____. “The Homeric *Hymn to Aphrodite*: a literary appraisal”. *G&R* 38, 1991, pp. 137-55.
- WALTZ, P.; SOURY, G. (ed. e trad.). *Anthologie grecque. Première partie: Anthologie palatine, tome VII (livre IX, épigr. 1-358)*. Paris: Belles Lettres, 1957.
- WATERS, W. E. “The old age of a horse”. *CPh* 17, 1922, pp. 87-8.
- WATHELET, P. “Dionysos chez Homère ou la folie divine”. *Kernos* 4, 1991, pp. 61-82.
- WATKINS, C. “Observations on the ‘Nestor’s cup’ inscription”. *HSCPh* 80, 1976, pp. 25-40.
- WEBSTER, T. B. L. *The Greek chorus*. London: Methuen, 1970.
- WEISS, M. “*Erotica*: on the prehistory of Greek desire”. *HSCPh* 98, 1998, pp. 31-61.
- WELLEIN, L. T. “Duality in Ibycus 3”. *CB* 36, 1959/60, pp. 40-1.
- WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. L. C. Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WENDEL, C. (ed.). *Scholia in Apollonium Rhodium vetera*. Berlin: Weidmann, 1958.

- WERNER, C. (trad. e introd.). *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas. Eurípides*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- WEST, M. L. "Three presocratic cosmologies". *CQ* 13, 1963, pp. 154-76.
- _____. "Alcmanica". *CQ* 15, 1965, pp. 188-202.
- _____. "Conjectures on 46 Greek poets". *Philologus* 110, 1966, pp. 147-68.
- _____. "Alcman and Pythagoras". *CQ* 17, 1967, pp. 1-15.
- _____. "Stesichorus *redivivus*". *ZPE* 4, 1969, pp. 135-49.
- _____. "Melica". *CQ* 20, 1970, pp. 205-15.
- _____. "Stesichorus". *CQ* 21, 1971a, pp. 302-14.
- _____. "Further light on Stesichorus' *Iliou persis*". *ZPE* 7, 1971b, pp. 262-4.
- _____. "Review of C. Calame, *Etymologicum genuinum*, 1970". *CR* 23, 1973a, pp. 99-100.
- _____. "Greek poetry 2000-700 B.C.". *CQ* 23, 1973b, pp. 179-92.
- _____. *Studies in Greek elegy and iambus*. Berlin: de Gruyter, 1974.
- _____. "Some lyric fragments reconsidered". *CQ* 25, 1975a, pp. 307-9.
- _____. *Immortal Helen*. London: Bedford College (University of London), 1975b.
- _____. "Review of L. L. Clader, *Helen*, 1976". *CR* 28, 1978, p. 145.
- _____. "Sappho and Alcaeus" [Review of E.-M. Voigt, *Sappho et Alcaeus: fragmenta*, 1971]. *CR* 27, 1977, pp. 161-3.
- _____. "Stesichorus' horse". *ZPE* 48, 1982a, p. 86.
- _____. (ed. e coment.). *Hesiod, Works and days*. Oxford: Clarendon Press, 1982b.
- _____. (ed.). *Carmina Anacreontea*. Leipzig: Teubner, 1984a.
- _____. "New fragments of Ibycus' love songs". *ZPE* 57, 1984b, pp. 23-32.
- _____. *The Hesiodic Catalogue of women. Its nature, structure, and origins*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- _____. (ed., trad. e coment.). *Euripides. Orestes*. Warminster: Aris & Phillips, 1987.
- _____. (ed. e coment.). *Hesiod, Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1988a.
- _____. "The rise of the Greek epic". *JHS* 108, 1988b, pp. 151-72.
- _____. (trad.). *Hesiod, Theogony; Works and days*. Oxford: Oxford University Press, 1988c.
- _____. "Notes on Sappho and Alcaeus". *ZPE* 80, 1990, pp. 1-8.

- _____. "Alcman and the Spartan royalty". *ZPE* 91, 1992, pp. 1-7.
- _____. *Ancient Greek music*. Oxford: Clarendon Press, 1994a.
- _____. (trad.). *Greek lyric poetry: the poems and fragments of the Greek iambic, elegiac, and melic poets (excluding Pindar and Bacchylides) down to 450 B.C.* Oxford: Oxford University Press, 1994b.
- _____. *Greek metre*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- _____. *The east face of Helicon. West Asiatic elements in Greek poetry and myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- _____. (ed.). *Iambi et elegi Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1998. vols. 1-2. [1^a ed.: 1971].
- _____. (ed.). *Homerus. Ilias – I, rhapsodiae I-XII*. München: K. G. Saur, 2000a.
- _____. (ed.). *Homerus. Ilias – II, rhapsodiae XIII-XXIV*. München: K. G. Saur, 2000b.
- _____. "The name of Aphrodite". *Glotta* 76, 2000c, pp. 134-8.
- _____. (ed. e trad.). *Homeric hymns, Homeric apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge: Harvard University Press, 2003a.
- _____. (ed. e trad.). *Greek epic fragments, from the seventh to the fifth centuries BC*. Cambridge: Harvard University Press, 2003b.
- WEST, S. "Proteus in Stesichorus' *Palinode*". *ZPE* 47, 1982, pp. 6-10.
- _____. "Nestor's bewitching cup". *ZPE* 101, 1994, pp. 9-15.
- WHITE, H. "Textual and interpretative problems in Greek poetry". *Minerva* 6, 1992, pp. 83-115.
- WHITE, M. "The duration of the Samian tyranny". *JHS* 74, 1954, pp. 36-43.
- WILL, É. "Alcée, Sappho, Anacréon et Hérodote. Note de chronologie littéraire". *RPh* 25, 1951, pp. 178-81.
- WILLIAMSON, M. "Eros the blacksmith: performing masculinity in Anakreon's love lyrics". In: FOXHALL, L.; SALMON, J. (eds.). *Thinking men. Masculinity and its self-representation in the classical tradition*. London: Routledge, 1998, pp. 71-82.
- WILLINK, C. W. (ed., coment.). *Euripides. Orestes*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- WILLIS, W. H. "A census of the literary papyri from Egypt". *GRBS* 9, 1968, pp. 205-41.
- WILSON, W. W. "The *Partheneion* of Alcman (fragment 23 Bergk)". *AJPh* 33, 1912, pp. 57-67.
- WINKLER, J. J. "The constraints of Eros". In: FARAONE, C. A.; OBBINK, D. (eds.). *Magika hiera. Ancient Greek magic and religion*. Oxford: Oxford University Press, 1997, pp. 214-243.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. "Tragedy: 1. The origins of tragedy". In: EASTERLING, P. E.; KNOX, B. W. (ed.). *The Cambridge History of classical literature - I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 258-63.

WOODBURY, L. "Helen and the *Palinode*". *Phoenix* 21, 1967, pp. 157-76.

_____. "Gold hair and grey, or the game of love: Anacreon fr. 13: 358 *PMG*, 13 *Gentili*".
TAPhA 109, 1979, pp. 277-87.

_____. "Ibycus and Polycrates". *Phoenix* 39, 1985, pp. 193-220.

WORMAN, N. "The body as argument: Helen in four Greek texts". *ClAnt* 16, 1997, pp. 151-203.

WYATT, W. F. Jr. "Review of D. D. Boedeker, *Aphrodite's entry into Greek epic*, 1974". *CPh* 73,
1978, pp. 169-71.

_____. "Homeric Ἄττη". *AJPh* 103, 1982, pp. 247-76.

YAGÜE, F. G. "Sobre el fragmento 60 *Gent.* de Anacreonte". *EClás* 10, 1966, pp. 189-90.

ZAGAGI, N. "Helen of Troy: encomium and apology". *WS* 19, 1985, pp. 63-88.

ZIEGLER, K. (ed.). *Plutarchi Vitae Parallelae*. Leipzig: Teubner, 1960.

_____; POHLENZ, M. (eds.). *Plutarchus. Moralia VI, 3*. Leipzig: Teubner, 1966.

ZIELINSKI, T. "Charis and Charites". *CQ* 18, 1924, pp. 158-63.