

humanitas


Vol. LVIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. LVIII • MMVI



A INFLUÊNCIA DE SAFO NA MÚSICA, DO SÉC. XVII AOS NOSSOS DIAS*

LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA

Universidade de Coimbra
luisanazare@hotmail.com

Abstract: This tribute to Professor Sebastião Tavares de Pinho intends to prove the influence of Sappho's legend and work on European and American music, from the 17th Century to 2005. After a brief analysis of ancient sources on Phaon story, under a chronological point of view, we consider the following main areas of influence: opera, another scene' works, and vocal music.

No ano de 2001, o Instituto de Estudos Clássicos e o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos promoveram um congresso dedicado ao papel dos meios audio-visuais no ensino dos Estudos Clássicos. A influência dos temas greco-romanos na música foi um dos assuntos considerados e, como complemento das conferências então proferidas, foi editado um pequeno catálogo¹. Embora esteja longe de ser exaustivo,

* Desenvolvemos neste artigo a comunicação “Les thèmes grecs dans la musique: l'exemple de Sappho”, apresentada no Festival Européen de Latin et de Grec, realizado em Bécherel (Rennes) nos dias 10, 11 e 12 de Março deste ano. A nossa deslocação a França foi apoiada pelo Serviço de Educação e Bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian.

Na identificação dos fragmentos de Safo, seguimos a numeração de Lobel-Page 1963. Os testemunhos são citados a partir da edição de Campbell 1990.

¹ Vide Ana da Piedade Elias Pinheiro, Luís Fernandes e Luísa de Nazaré Ferreira (2001), *Catálogo de filmes e obras musicais de tema clássico. II: Temas greco-romanos em obras musicais*. Edição do Congresso “Som e imagem no ensino dos Estudos Clássicos”. Coimbra, 54-132.

O catálogo continua disponível em <http://www.uc.pt/eclassicos/varia/material.html>.

confirma a influência perene dos mitos de Teseu e Ariadne, Fedra e Hipólito, Dido e Eneias, Helena e Páris, Orfeu e Eurídice, Penélope e Ulisses, ou seja, de histórias que têm como núcleo uma relação amorosa sujeita a provas difíceis de superar ou com um desfecho trágico.

Se o amor tem sido um dos temas mais presentes na criação musical, é legítimo chamarmos a atenção para o papel que desempenha neste domínio a maior poetisa da Antiguidade. Podemos afirmar que nos surpreendeu o conjunto de obras que, no período considerado, foram inspiradas pelos versos ou pela lenda de Safo, e o nosso *corpus* não está seguramente completo.

Safo nasceu na ilha de Lesbos, no último quartel do séc. VII a.C., e a sua influência não se restringe ao domínio da poesia lírica, como tem sido mostrado ao longo dos séculos. Na Antiguidade foi retratada nas pinturas de vasos e nas moedas de Mitilene, foi imortalizada pela escultura e despertou a admiração dos autores romanos². A imagem da poetisa de Lesbos continua viva na alma dos artistas da nossa era e no séc. XX tornou-se um ícone dos movimentos feministas. O que se preserva da sua obra pode hoje ser apreciado nas rigorosas versões para língua portuguesa de Maria Helena da Rocha Pereira e de Frederico Lourenço, e nas elaborações poéticas de Almeida Garrett, Albano Martins e, em especial, de Eugénio de Andrade³.

² E.g. Catul. 35.16-17 = test. 56; Hor. *Carm.* 4.9.9-12 = test. 51, *Ep.* 1.19.28 = test. 34; Apul. *Apol.* 9 = test. 48. Sobre a recepção de Safo na época romana, vide Williamson 1995: 21-24. Para uma apreciação das representações plásticas da poetisa, em especial na Antiguidade, vide D.M. Robinson 1963: 101-118; G.M.A. Richter (1984), *The Portraits of the Greeks*. Abridged and revised by R.R.R. Smith. Oxford, 194-196; J.M. Snyder (1997), “Sappho in Attic Vase Painting”, in A.O. Koloski-Ostrow and C.L. Lyons (eds.), *Naked Truths. Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology*. London-New York, 108-119.

³ Cf. M.H. Rocha Pereira 2005: 131-132; F. Lourenço 2006: 33-43; Albano Martins (1986), *O essencial de Safo e Alceu*. Lisboa; Eugénio de Andrade (1982), *Poemas e fragmentos de Safo*. Porto. A mais recente descoberta papiroológica de Safo foi comentada e traduzida por Carlos de Jesus (Dez. 2005), “Sempre uma nova luz sobre os dons das Musas. Um novo poema de Safo e outras relíquias papiroológicas trazidas a público”, *Boletim de Estudos Clássicos* 44 11-19. Para uma resenha das traduções de poesias apócrifas (“Canção de Safo a Phaon”, “Salto de Lêucade”), e das versões mais antigas dos fragmentos de Safo, vide M.H. Ureña Prieto (2001), *Dicionário de literatura grega*. Lisboa, 380-382.

No entanto, a poesia de Safo tem também sido alvo de equívocos e de leituras perniciosas, que terão começado a partir do séc. IV a.C. Podemos afirmar que a própria autora se tornou numa personagem e estamos longe de saber como era a mulher real e, principalmente, como se relacionava com as jovens que evoca nos seus poemas⁴. Cantou de modo intenso, ao mesmo tempo simples e pleno de ternura, as emoções e os sentimentos mais íntimos, o que perturbou alguns autores antigos que inventaram todo o género de histórias sobre o seu carácter e a sua conduta⁵. Afirmou-se que havia sido amante de Alceu e, sem pudores cronológicos, também de Anacreonte e de muitos outros poetas⁶. A história mais célebre, porém, que despertará a atenção dos compositores de óperas, associa o nome de Safo a um célebre rochedo de uma ilha situada na costa ocidental da Grécia (a “ilha branca”, hoje Lefkada).

O fr. 31 Page de Anacreonte⁷ testemunha que era antiga a crença de que o salto do rochedo de Lêucade proporcionava a libertação de um

⁴ Cremos que o estudo mais completo sobre a construção da personagem “Safo”, desde a Antiguidade, é *The Sappho Companion*, de Margaret Reynolds (2001). Como sublinham G.W. Most 1996: 13 e F. Lourenço 2006: 33, o forte sentimento homoerótico dos versos de Safo e as referências constantes ao grupo de companheiras, ou a algumas donzelas em particular, continuam a dividir a comunidade científica. Para uma síntese da questão, vide G.O. Hutchinson (2001), *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford, 144-148, bem como as referências bibliográficas indicadas por Most (p. 13 n. 7).

⁵ Cf. *Ov. Ep.* 15.15-20, 201-202 = test. 19; *Sen. Ep.* 88.37 = test. 22; *P. Oxy.* 1800 fr. 1 = test. 1; *Suda* 4.322-323 Adler = test. 2. Segundo os autores antigos, o amor foi o assunto preferido de Safo. Cf. Dioscórides xviii Gow-Page (*AP* 7. 407) = test. 58; *Ov. Tr.* 2. 363-365 = test. 49.

⁶ Cf. *Ath.* 13.598b-c, 599c-d = test. 8. Note-se que os estudiosos põem hoje em causa a atribuição a Alceu do fr. 384 L-P (“tranças escuras, pura, sorriso doce: Safo”), que seria um testemunho significativo da convivência amigável do poeta com Safo. As fontes sobre uma relação amorosa entre os dois líricos são de carácter anedótico, mas têm inspirado a imaginação dos escritores, como Erica Jong, que em 2003 publicou *Sappho's Leap: A Novel*, editada no ano seguinte em Portugal pela Quetzal Editores com o título *Os Amores de Safo*. Cf. <http://www.ericajong.com/Sapphosleap.htm>.

⁷ “Da rocha de Lêucade,/ de novo me lanço sobre o mar cinzento, ébrio de amor.” (trad. M.H. Rocha Pereira 2005: 145). O fragmento de Anacreonte sugere que o salto não significava, pelo menos para o poeta, um desfecho fatal. Cf. *Eur. Cyc.* 166-167.

amor não correspondido. A origem da lenda remonta, talvez, aos ritos primitivos realizados em honra de Apolo naquela ilha iónica. Segundo Estrabão, na celebração anual consagrada ao deus, os Leucádios cumpriam o costume de precipitar do rochedo um criminoso, num ritual de carácter apotropaico. Tentavam evitar, porém, que morresse, pelo que eram tomadas algumas medidas no sentido de minorar os efeitos da queda, como a utilização de asas e de aves. No fundo do precipício, em pequenos barquinhos de pesca dispostos em círculo, muitas pessoas vigiavam o salto, a fim de salvar o homem deste sacrifício expiatório (10.2.9 = test. 23).

Neste mesmo passo, Estrabão começa por mencionar aquela crença e cita, como testemunho, alguns versos de uma comédia de Menandro (fr. 258 Koerte-Thierfelder):

onde Safo, a primeira, como se diz,
perseguido o presunçoso Fáon,
se lançou, louca de paixão,
do rochedo imponente (...)

Ainda hoje o rochedo de Lêucade é conhecido por “Salto de Safo” (Campbell 1990: 23), mas o geógrafo grego precisa que os especialistas em tradições antigas contestavam as palavras do mais ilustre poeta da Comédia Nova. Sabemos também que Menandro (c. 342-293 a.C.), não foi o primeiro a levar à cena as atribuições amorosas de Safo, que desde o final do séc. V a.C. se tornara num tema popular da comédia ateniense⁸. Os poucos fragmentos que se preservam, transmitidos principalmente por Ateneu, não permitem confirmar se o nome de Safo surgia já associado ao de Fáon, que é uma figura da mitologia de Lesbos.

Segundo um relato atribuído a um mitógrafo dos fins do séc. IV a.C., o velho levava uma vida simples como barqueiro e apenas aceitava dinheiro dos ricos. Quando Afrodite tomou a forma de uma mulher de

⁸ Preservam-se testemunhos e fragmentos de seis comédias intituladas *Safo*, da autoria de Amípsias (séc. V-IV), Ânfis, Antífanos, Efipo (séc. IV), Tímocles (fins do séc. IV) e Dífilo (séc. IV-III). Dois dos fragmentos mais extensos de Platão Cómico pertencem a *Fáon*, na qual pode ter sido tratada a paixão da poetisa. Antífanos apresentou uma peça com o mesmo título, mas não é certo que se trate do jovem da lenda de Safo (Kassel-Austin 1991: 437). Além destas obras, houve ainda várias *Leukadia*, levadas à cena por Ânfis, Antífanos (ou *Leukadion?*), Aléxis (c. 375-275), Dífilo e, como já vimos, Menandro.

idade e lhe pediu que a transportasse, Fáon não lhe cobrou nada no fim da travessia. Para recompensar a sua amabilidade, a deusa devolveu-lhe a juventude e a beleza (Ps. Palaeph. *de incred.* 48 = Sapph. fr. 211 (a)).

Na comédia intitulada *Fáon*, levada à cena em 391 a.C. por Platão Cómico, um unguento oferecido pela deusa e aplicado diariamente despertava a paixão de todas as mulheres de Lesbos⁹. A beleza de *Phaon*, “o que resplandece como o sol”, é portanto um tema central do seu mito, como ilustram as pinturas de vasos gregos¹⁰, bem como um passo de Eliano, segundo o qual “Fáon, o mais belo dos mortais, foi escondido entre as alfices por Afrodite” (VH 12.18 = Sapph. fr. 211 (b) (i)).

Paléfato, o suposto autor do relato acima citado, observa que Safo cantara com frequência a sua paixão pelo barqueiro de Lesbos, o que o *corpus* actual da poetisa não confirma. Preservam-se, porém, numerosas referências de carácter mitológico e um dos fragmentos contém a menção mais antiga ao culto de Adónis na Ásia Menor (fr. 140 (a), cf. fr. 168, 211 (b)), o jovem que os deuses disputaram pela sua beleza e que por isso viria a perder a vida. Dado que um passo de Ateneu sugere que era habitual a identificação ou confusão de Adónis com Fáon (Ath. 2.69 c-d = Sapph. fr. 211 (b) (ii)), é plausível que a história da paixão de Safo tenha sido inventada pelos comediógrafos ou por algum comentador da sua obra, que teria cometido o erro de interpretar como autobiográficos os poemas dedicados àquela(s) figura(s) mitológica(s)¹¹.

Mas o tema do suicídio, motivado pela rejeição de Fáon, tornou-se particularmente conhecido graças a Ovídio. Nas *Heróides* (*Epistulae Heroïdum*), uma obra que reúne epístolas fictícias endereçadas por heroínas

⁹ A data de apresentação da comédia é atestada por um escólio de Aristófanes (ad *Pluto* 179). O enredo é comentado por R.M. Rosen (1995), “Plato Comicus and the Evolution of Greek Comedy”, in G.W. Dobrov (ed.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*. Atlanta, 132-136.

¹⁰ Sobre a representação de Fáon nas pinturas de vasos, cf. D.M. Robinson 1963: 40, 107-108; G. Berger-Doer (1994), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC). Vol. VII, s.v. Phaon. Zürich-München.

¹¹ Cf. U. Wilamowitz-Moellendorff (1913), *Sappho und Simonides*. Berlin, 25 sqq.; C.M. Bowra (1961), *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*. Oxford, 177, 213; D.M. Robinson 1963: 37-43; M.R. Lefkowitz (1981), *The Lives of the Greek Poets*. London, 37; M. Williamson 1995: 8-12, 128.

célebres aos seus apaixonados, por quem foram abandonadas ou traídas, o XVº poema é da autoria de Safo, a única figura histórica do conjunto¹².

Baseado nos seus versos, nos comediógrafos atenienses acima referidos e na tradição pseudo-biográfica, o poeta latino compôs um poema em dísticos elegíacos (*elegia flebile carmen*: “a elegia é o canto das lágrimas”, dirá Safo explicando assim o abandono do metro lírico, v. 7), que nos retrata uma mulher na atitude de *erastes* (*Non ut ames, oro, uerum ut amare sinas*: “Não te peço que ames, mas que deixes amar”, v. 96), completamente dominada pela paixão (v. 12). Esta paixão é de natureza puramente física, motivada pela excessiva beleza do jovem Fáon, que o torna atraente aos olhos dos homens e das mulheres (vv. 21, 85-95). O erotismo é, por isso, um elemento fundamental no poema (cf. vv. 45-50, 123-134).

Safo, porém, não é bela (v. 31), já tem uma filha (vv. 69-70), e pode ser censurada pelo afecto que dedica às mulheres (vv. 15-20, 201). Abandonada pelo jovem (vv. 41-56), resta-lhe agora evocar os sonhos e visitar os lugares em que se entregaram ao amor (vv. 123 sqq.). Junto de uma fonte, ouve o conselho de uma Náíade: *Pete protinus altam/ Leucada, nec saxo desiluisse time* (“Dirige-te sem demora ao promontório/ de Lêucade, e não tenhas medo de saltar do rochedo”, vv. 171-172). Mas a poetisa, a quem a dor roubou o dom das Musas (vv. 13-14, 28-30, 195-206), hesita ao pensar em Fáon e, pelo menos por instantes, acredita no seu regresso (vv. 185-192).

Muito deve ter contribuído para a difusão da imagem de uma mulher completamente dominada pelo desejoso amoroso a publicação integral da epístola fictícia de Ovídio, como apêndice à segunda edição moderna dos poemas de Safo, realizada em 1566 por Henri Estienne (M. Williamson 1995: 46).

1. Composições operáticas inspiradas pelo tema de Safo

Como já dissemos, a lenda de Safo e de Fáon está principalmente representada na música operática. As obras de Giovanni Pacini, Charles Gounod e Jules Massenet são seguramente as mais conhecidas, mas não podemos deixar de mencionar, ainda que brevemente, *The Passion of Sappho*, do compositor inglês Thomas Clayton (1673-1725/30), que

¹² A autenticidade do poema foi posta em causa, ao que parece sem fundamento. Cf. H. Jacobson 1974: 277 e n. 2; M. Williamson 1995: 24.

se baseia num texto de William Harrison. Publicada em Londres em 1711, não é certo que alguma vez tenha sido encenada (cf. <http://www.operone.de/komponist/clayton.html>). No fim do séc. XVIII, o compositor alemão Simon Mayr (1763-1845) conheceu o sucesso com *Saffo o sia I riti d' Apollo Leucadio*, a sua primeira obra operática, um *dramma per musica* em dois actos com um libreto de Antonio Simone Sografi, representado em Veneza durante o Carnaval de 1794. Pouco sabemos sobre *Sappho*, que Anton Reicha (1770-1836), compositor de origem checa naturalizado francês, escreveu em 1822. Alguns anos mais tarde, em 1834, o holandês Johannes Bernardus Van Bree (1801-1857) compôs a ópera *Saffo*, a partir do libreto de Jacob van Lennep.

Na época do Romantismo, a tragédia lírica *Saffo* tornou-se a obra mais popular do compositor italiano Giovanni Pacini (1796-1867). Representada no Teatro San Carlo de Nápoles, em 29 de Novembro de 1840, levava à cena um libreto de Salvatore Cammarano (1801-1852), que se baseou na tragédia *Saffo* de Pietro Beltrame (1838).

A acção principia com a entrada em cena do sacerdote principal de Apolo, *Alcandro*, ressentido com *Saffo*, que em Olímpia lamentara, num canto elegíaco, os sacrifícios sangrentos praticados no rochedo de Lêucade. Motivado pela vingança, *Alcandro* convence *Faone* de que a poetisa tem um amante e oferece-lhe a mão de sua filha (*Climene*). Depois de ter procurado o amado por toda a Grécia, *Saffo* chega à ilha iónica e no Templo de Apolo conhece a filha de *Alcandro*. Convidada para cantar na cerimónia de casamento de *Climene*, descobre que o noivo é o seu Fáon. Safo fica desesperada e destrói o altar num gesto repentino de loucura. Arrependida do acto blasfemo, oferece-se em sacrifício a Apolo, mas no derradeiro momento, depois de já ter prestado um juramento que não se pode quebrar, descobre que é *Aspasia*, a filha de *Alcandro* perdida durante uma tempestade. Mas é tarde demais e *Saffo* precipita-se do rochedo de Lêucade. Citamos as suas últimas palavras:

L'ama ognor qual io l'amai...
 Più, volendo, nol potresti...
 Quelle gioie amor vi appresti,
 Che il destino a me vietò!
 Io morrò... svanisce omai
 Ogni speme in questo seno...
 Io morrò, chè un Dio nemmeno
 La mia fiamma estinguer può.

Motivado talvez pelo enorme êxito de Pacini, dez anos mais tarde o francês Charles Gounod (1818-1893) retoma o tema do suicídio de Safo quando, graças à intervenção do mezzo-soprano Pauline Viardot (1821-1910), foi convidado a compor para a Ópera de Paris. Baseada num libreto de Émile Augier (1820-1889) e representada a 16 de Abril de 1851, esta primeira ópera em três actos era mais extensa do que havia sido estabelecido e não alcançou o sucesso esperado. No entanto, os críticos da época apreciaram a sobriedade visual da encenação (que não agradou a um público habituado a cenários e figurinos exuberantes) e o *pathos* do terceiro acto, no qual a heroína exprime a sua dor num último canto, antes de se suicidar. Para nós, no entanto, um dos momentos mais comoventes da ópera ocorre logo no início do acto primeiro, quando Safo entra em cena pela primeira vez e os coros de homens do povo e de raparigas entoam o seu elogio (“Voilà Sapho!... Sapho!... Sapho qui vient!... Regarde!”, “Salut, ô rivale d'Alcée!”).

Émile Augier criou o seu libreto a partir das fontes antigas¹³, mas introduziu a personagem da rival (*Glycère*) e situou a história num momento de perturbação política: as lutas contra o tirano Pítaco, nas quais Alceu participou efectivamente. A acção começa no monte Olimpo, um pouco antes de ter início um concurso de recitação poética. O amor de *Sapho* e *Phaon*, como dissemos, é nesta versão posto à prova por *Glycère*, que deseja *Phaon* e é amada por *Pythéas*. De regresso à ilha de Lesbos, *Alcée*, *Phaon* e *Pythéas* projectam derrubar o tirano Pítaco. *Glycère* descobre o golpe através de *Pythéas* e ameaça *Phaon* de tudo revelar se ele não abandonar *Sapho*. A conspiração falha e a poetisa aconselha o amado a exilar-se, mas decide não o acompanhar. Ao saber que *Glycère* ocupou o seu lugar nesta viagem fica desesperada e lança-se ao mar.

Paul Landormy, na monografia que dedica a Gounod, enumera as falhas principais deste libreto: “Un style froidement académique ne relève guère l'intérêt de ces inventions d'une élaboration très artificielle.

¹³ Segundo P. Landormy 1942: 56, Émile Augier baseou-se principalmente em Eliano (*VH* 12.19 = test. 4) e nas notícias da *Suda* (4. 322-323 Adler = test. 2 e 3), que davam conta da existência de duas mulheres chamadas Safo, a famosa poetisa e uma outra, cortesã ou tocadora de lira, que se havia apaixonado por Fáon e se havia suicidado, lançando-se do rochedo de Lêucade quando o amado a rejeitara. Sobre esta duplicação da *persona* de Safo pelos autores antigos, cf. M. Williamson 1995: 32-33; G.W. Most 1996: 15-18.

On ne s'étonne point que Gounod n'ait pas toujours été merveilleusement inspiré par un si pitoyable texte. Mais on admire comment il a pu parfois y trouver le point de départ de quelques-unes des plus belles pages qu'il ait jamais écrites. La partition de Sapho n'est point d'un bout à l'autre à dédaigner, tant s'en faut. Partout le compositeur y fait preuve de la plus remarquable habilité." (pp. 56-57).

Gounod acreditou sempre que a sua ópera era digna de mais atenção e modificou-a por duas vezes. Em 1858 reduziu-a a dois actos, como estava previsto inicialmente. Em 1884 conferiu a Pítaco um papel importante e dirigiu ele próprio a apresentação em Paris, numa versão em quatro actos que foi muito aplaudida e nunca publicada. Refira-se, a título de curiosidade, que para esta última remodelação o pintor Gustave Moreau executou numerosos estudos de figurinos, que não chegaram a ser realizados, mas que impressionam pela sua exuberância¹⁴.

Não obstante os esforços de Charles Gounod, somente o canto final de Safo integra o repertório clássico:

O ma lyre immortelle,
 Qui dans les tristes jours,
 A tous mes maux fidèle,
 Les consolais toujours.
 En vain ton doux murmure
 Veut m'aider à souffrir.
 Non tu ne peux guérir
 Ma dernière blessure,
 Ma blessure est au coeur.
 Seul le trépas peut finir ma douleur.

Adieu! flambeau du monde.
 Descends au sein des flots.
 Moi je descends sous l'onde

¹⁴ Vide Pierre-Louis Mathieu (1994), *Gustave Moreau*. Paris, 176, 178. Gustave Moreau foi profundamente influenciado pela cultura clássica e conhecia bem Ovídio. Dedicou várias obras ao tema do suicídio de Safo (e.g. *Sapho au bord du rocher*, 1846; *Sapho sur le rocher*, 1872; *Sapho au sommet de la roche de Leucade*, c. 1872-1876; *Sapho tombant dans le gouffre*, 1867 – vide P.-L. Mathieu, *op. cit.*, pp. 21, 98, 99), sem o relacionar com a lenda da paixão por Fáon. Era a figura única e excepcional da poetisa grega, abandonada nos derradeiros momentos de vida, que o cativava.

Dans l'Eternel repos.
 Le jour qui doit éclore,
 Phaon, luira pour toi,
 Mais sans penser à moi
 Tu reverras l'aurore.
 Ouvre-toi, gouffre amer.
 Je vais dormir pour toujours dans la mer.

Antes do findar do séc. XIX, Paris pôde ainda assistir à adaptação cénica do romance *Sapho: mœurs parisiennes*, de Alphonse Daudet (1840-1897), escrito em 1884. A peça lírica em cinco actos de Jules Massenet (1842-1912), a partir de um libreto de Henri Cain e Arthur Bernède, foi apresentada a 27 de Novembro de 1897 na Opéra Comique e alcançou um grande sucesso¹⁵. Não obstante o título, o compositor francês não levou à cena uma lenda grega, mas uma história realista. A acção decorre em Paris e centra-se no meio boémio dos artistas e dos seus modelos. “Sapho” é apenas a alcunha, pouco edificante, da protagonista (Fanny Legrand). No entanto, as duas personagens partilham um destino comum — o sofrimento e o sacrifício por amor, como ilustra bem o início do último acto:

Demain, je partirai,
 puisqu'il le faut.
 Allons, mon coeur, ne meurs pas à la tâche...
 Je pleure
 vraiment comme je suis lâche!
 Pauvre Sapho!
 A jamais j'ai perdu ma vie, toute espérance m'est ravie...
 Tant bonheur a fui, désormais je disparaîs du monde.
 Je m'exile.
 Je ne dois rien espérer maintenant.
 Oublier sera
 difficile.
 Je t'aimais tant!
 Je l'aimais tant!

¹⁵ Cf. A. Coquis (1965), *Jules Massenet*. Paris, 129-131. Sobre a génese do romance de A. Daudet e a adaptação à cena operática, vide M. Reynolds 2001: 233-234.

2. Outros espectáculos cénicos

A figura lendária de Safo não atraiu apenas os compositores de óperas. A 6 de Abril de 1797 foi exibido em Londres *Sapho et Phaon*, um “grand ballet érotique en quatre actes” da autoria do coreógrafo e bailarino sueco de ascendência francesa Charles-Louis Didelot (1767-1837). A música foi criada por Joseph Mazzinghi (1765-1844). Segundo as notas do programa, era a primeira vez que a lenda de Safo tomava a forma de bailado. As principais linhas do espectáculo foram assim resumidas (in M. Reynolds 2001: 202):

The celebrated Sappho left nothing to her posterity but a few pieces of poetry carefully collected. These enable us to judge of her taste, of her genius, and lead us to regret that she left no more.

We only learn that she loved Phaon, that he was ungrateful; left her for one of her pupils; returned to her more through pride than love, and abandoned her once more – that she followed him even to Sicily, and that, unable to gain his heart, she threw herself into the deep from the rock of Leucate. We learn also, that she was beloved and most cruelly treated by three famous men of that time, who could never obtain any return.

Sappho, in one of her charming pieces of poetry, says that Venus came oftentimes to her palace – in another, she relates that Venus gave beauty to Phaon, who took her in his boat, when under a mortal form she hid herself from the God's looks.

It is upon that basis that I have framed this Ballet – I have chosen the *Erotic* style as the fittest to Sappho's character and a Ballet – the different Episodes of Venus and Adonis, Phaon's Education, the Cause of his Inconstancy, the Temple of Revenge, Damophile and Sappho's ugliness, and the *Dénouement*, are entirely the children of my fancy; but have of themselves a moral allegorical sense, which shows that virtue and ingratitude meet with their reward.

Já no séc. XIX, em 1812, foi apresentado em Viena um outro bailado, *Sappho von Mitilene* (Op. 68), com música do compositor austríaco Johann Nepomuk Hummel (1778-1837). Seis anos mais tarde, alcançou grande sucesso a tragédia *Sappho* de Franz Grillparzer (1791-1872), para a qual

Carl Maria von Weber (1786-1826) fez a música de cena (*Heil dir, Sappho!*, Op. J240).

No capítulo que dedica à influência de Safo neste domínio, D.M. Robinson 1963: 235-236 destaca a partitura que Albert A. Stanley, Professor da Universidade de Michigan, escreveu para a tragédia *Sappho and Phaon* de Percy Mackaye, levada à cena em 1907 por Harrison Grey Fiske. A estrutura melódica e rítmica da música criada por Albert Stanley procurava seguir os modelos gregos, o que parece ter sido conseguido, a avaliar pelas palavras elogiosas de Robinson: “a real touch of the old Greek flavor”¹⁶.

Precisamos de chegar a meados do século XX para falarmos de uma obra que o próprio autor considerou um *concerto scenico*. Em 1950-51, o músico e pedagogo alemão Carl Orff (1895-1982) compõe o *Triunfo de Afrodite* a partir de poemas de Catulo, diversos fragmentos de Safo e um coro extraído do *Hipólito* de Eurípides. O *Triunfo de Afrodite* foi apresentado pela primeira vez no Scala de Milão em 1953 e constitui a terceira e última parte da trilogia *Trionfi*, depois das *cantiones profanae Carmina Burana* (de 1937) e dos *ludi scaenici Catulli Carmina* (de 1943). Com este concerto cénico, Carl Orff concluía a sua indagação sobre o amor na Antiguidade.

Ao contrário da maior parte das obras que referimos até agora, o *Triunfo de Afrodite* não se centra na lenda de Safo. Dividido em sete secções, descreve os ritos do casamento na Grécia antiga, com os coros de rapazes e de raparigas, a procissão nupcial, a invocação do deus Hime-neu e, no fim, o cântico do epitalâmio. O cortejo nupcial e o diálogo dos noivos, que constituem a segunda e a terceira secções, são cantados em grego antigo e combinam diversos fragmentos da poetisa de Lesbos, provenientes provavelmente dos seus célebres epitalâmios¹⁷. Diga-se apenas que esta parte se inicia com o fr. 111 L-P, que foi citado num tratado de

¹⁶ A partitura de *Sappho and Phaon* foi publicada em 1924 e reimpressa recentemente pela editora Kessinger Publishing (in Albert A. Stanley, *Greek Themes in Modern Musical Settings*. Part I, pp. 1-67).

¹⁷ Embora não se tenha preservado a recolha alexandrina das odes compostas para cerimónias de casamento, sabe-se que ocupavam um dos nove livros em que foi reunida toda a sua obra. Pertencem provavelmente a epitalâmios os frs. 27, 30, talvez 44, 103-117B L-P.

métrica do séc. II A.D. para exemplificar o chamado “refrão central” da ode nupcial¹⁸:

Erguei bem alto o tecto!
Himeneu!
Erguei, carpiteiros!
Himeneu!
O noivo vem a chegar e iguala Ares,
muito mais alto que um homem alto!

Música coral, alegria, palavras doces e sedutoras, emoção e sensualidade. Carl Orff conseguiu assim recriar o ambiente festivo que caracteriza a festa de casamento e que também sentimos nos versos da nossa poetisa, em especial nos que formam o fr. 44 L-P, no qual se evocam as bodas de Heitor e de Andrómaca.

3. Música vocal

É no género vocal que a influência de Safo se revela mais importante, sobretudo na música contemporânea, o que não deixa de ser surpreendente. As composições mais antigas do nosso *corpus* são as cantatas *Sappho to the Goddess of Love* e *Sappho to the Goddess of Beauty*, do compositor inglês John Blow (1649-1708), que se baseou na tradução livre dos frs. 1 e 31 L-P de Safo, respectivamente.

Antes de avançarmos não podemos deixar de notar um paradoxo. É que se a poetisa de Lesbos é hoje sobretudo reconhecida por nos ter deixado composições belíssimas de carácter homoerótico, dirigidas a jovens donzelas em idade de casar, parece ter havido em determinadas épocas a preocupação de abafar este aspecto singular da sua poesia, dando-se relevo a uma lenda que é fruto certamente da tradição pseudo-biográfica. A primeira cantata de John Blow acima referida (*Sappho to the Goddess of Love*) ilustra bem esta atitude. Embora a tradução inglesa acompanhe de perto a estrutura da célebre “Ode a Afrodite”, um dos poucos poemas completos da lírica grega arcaica, o carácter homoerótico

¹⁸ O breve fragmento, que contém uma lacuna no quinto verso, foi citado pelo metricista Heféstion, *Poem.* 7. 1.

da composição original foi ignorado e, no último verso, surge mesmo o nome de Fáon:

'Tis love, 'tis love, I rage, the fatal dart
 Sticks in my side; how can I bear the smart?
 What youth, what raging lover shall I gain?
 Where is the captive that should wear my chain?
 Alas, poor Sappho, who is this ingrate?
 Who wrongs thy love, repays with scorn or hate?
 Does he now fly thee? He shall soon return,
 Shall follow thee, and with like ardour burn.

Will he no present at thy hands receive?
 He shall repent it, and more largely give:
 The force of love no longer shall withstand;
 He shall be fond, be all at thy command:
 When wilt thou work this change? Now, Venus, free,
 Now ease my mind of all this misery;
 Forsake me not; my powerful helper be,
 Let Phaon love; but let him love like me.

Creemos que pode ter havido uma alteração deliberada do texto de Safo, uma vez que a “Ode a Afrodite”, que Dionísio de Halicarnasso citou na íntegra no tratado *De Compositione Verborum* (§ 23), conheceu a primeira edição moderna em 1508, em Veneza, por iniciativa de Aldus Manutius. A primeira edição em verso surge bem mais tarde, em 1554, quando Henri Estienne acrescenta o poema de Safo a uma edição de Anacreonte (M. Williamson 1995: 44). No entanto, embora o fr. 1 L-P tenha sido o primeiro poema de Safo a ser publicado, convém lembrar que a orientação homoerótica depende no essencial do v. 24, o único passo que permite saber se o sujeito amado é um homem ou uma mulher, numa composição em que o narrador se identifica com a própria poetisa, nomeada por Afrodite no v. 20. A existência de variantes na tradição manuscrita para o v. 24 suscitou leituras diversas durante séculos, apoiando, portanto, uma adaptação como a que J. Blow seguiu, mas em 1835 Theodor Bergk propôs a emenda, mantida nas edições mais recentes, que inscreve definitivamente a “Ode a Afrodite” na poesia homoerótica (cf. M. Williamson 1995: 50-52; G.W. Most 1996: 33 e n. 79).

No séc. XIX, é ainda o tema da paixão de Safo por Fáon que inspira a Francesco Morlacchi (1784-1841) a cantata lírica *Saffo in Leucade*, publicada em 1809. E antes de Pacini levar à cena a sua ópera, Gaetano Donizetti (1797-1848) havia também composto uma cantata sobre a poetisa de Lesbos (*Saffo*, 1828).

Abrimos aqui um parêntese para evocarmos brevemente uma célebre peça vocal de Johannes Brahms (1833-1897). Publicado em 1884, o quarto dos 5 *Lieder* para voz e piano (Op. 94) recebeu o título (*Sapphische Ode*, 1880) e a letra do poeta Hans Schmidt (1856-1923):

Rosen brach ich nachts mir am dunklen Hage.
Süßer hauchten Duft sie, als je am Tage;
Doch verstreuten reich die bewegten Äste
Tau, der mich näßte.

Auch der Küsse Duft mich wie nie berückte,
Die ich nachts von Strauch deiner Lippen pflückte;
Doch auch dir bewegt im Gemüt gleich jenen,
Tauten die Tränen.

A fragrância encantadora da rosa, associada ao despertar da paixão amorosa, evoca de imediato alguns dos versos mais comoventes de Safo, que concedeu à natureza, em especial à flora, um lugar de relevo na sua obra, tal como fizeram outros poetas gregos. A rosa, porém, pertence em primeiro lugar a Afrodite, é o símbolo da beleza (que pode ser a poesia: “as rosas da Piéria” do fr. 55.2 L-P) e, por isso, um elemento fundamental do universo feminino retratado na obra da poetisa de Lesbos¹⁹. A composição de Brahms, a mais gravada deste ciclo, em concreto preserva apenas o nome e a forma da estrofe inventada por Safo, constituída por três hendecassílabos e um pentassílabo (adónio). Cremos que será também o caso de *Chant Saphique in D major*, para violoncelo e piano (Op. 91), de Camille Saint-Saëns (1835-1921), publicado em 1892, de *Sapphische Strophe* (de *Der Sanger*, Op. 57), do compositor suíço Othmar

¹⁹ Cf. fr. 2.6, 74a4, 94.13, 96.8 e 96.13 L-P. Sobre o tema da rosa em Safo, vide E. Irwin (1984), “The crocus and the rose: a study of the interrelationship between the natural and the divine world in early greek poetry”, in D.E. Gerber (ed.), *Greek Poetry and Philosophy*. Chico, California, 161-168.

Schoeck (1886-1957), e também de *Sapphische Strophen*, que o alemão Karl Michael Komma (1913-) compôs em 1981.

Do início do séc. XX aos nossos dias muitos foram os artistas que criaram peças vocais sobre os versos de Safo, quer a partir dos fragmentos originais quer da sua tradução ou adaptação em língua moderna.

Logo no começo do século, em 1906, Sir Granville Bantock (1868-1946) publicou *Sappho – Prelude and Nine Fragments for mezzo soprano and orchestra*, cujas letras foram adaptadas pela esposa, Helen Bantock, a partir da tradução inglesa de Henry Thornton Wharton, publicada em 1885.

A obra abre com os sons da harpa, aos quais se seguem nove composições vocais que formam o canto de uma mulher apaixonada. À exceção da primeira (“Hymn to Aphrodite”) e da sexta (“Peer of gods he seems”), que correspondem aos frr. 1 e 31 L-P, as restantes resultam da combinação de versos pertencentes a diferentes poemas de Safo, aos quais Helen Bantock acrescentou algumas linhas da sua autoria. Este tipo de arranjo, que se explica talvez pelo estado fragmentário do material poético, será praticado por outros compositores. A obra reflecte o gosto do casal Bantock pelos temas exóticos, mas raramente foi executada na íntegra. Está hoje disponível numa edição da Hyperion Records, juntamente com o *Sapphic Poem for cello and orchestra*, composto nos anos de 1908-1909.

A primeira metade do séc. XX conheceu outras obras vocais inspiradas por Safo, algumas muito breves, como a peça “VIII. Sappho” de *Spleens et Détresses*, para voz e piano (Op. 38), que Louis Vierne (1870-1937) criou em 1916 a partir dos poemas de Paul Verlaine. As *Fünf antike Oden nach Gedichten von Sappho*, para voz feminina, viola e piano (Op. 57), do compositor alemão Hermann Reutter (1900-1985), foram publicadas em 1940. Dois anos mais tarde, Luigi Dallapiccola (1904-1975) apresenta *Cinque Frammenti di Saffo*, para voz e quinze instrumentos. *Four Madrigals on Texts of Sappho*, para quarteto vocal, do americano Ned Rorem (1923-), datam de 1947.

A obra *Cinque Frammenti di Saffo* constitui a primeira parte do ciclo de canções *Liriche Greche (Sex Carmina Alcaei, 1943; Due Liriche di Anacreonte, 1944-1945)*, criadas a partir da tradução do poeta Salvatore Quasimodo (1901-1968), Prémio Nobel em 1959. Na opinião dos especialistas, aquela peça vocal ilustra na perfeição o estilo musical em

que distinguiu Luigi Dallapiccola, o dodecafonismo, que introduziu em Itália.

A partir dos anos 50, os fragmentos da poetisa de Lesbos continuaram a seduzir artistas de nacionalidades diversas. Alguns dedicaram-lhe vários trabalhos ao longo de anos, como Sir Harrison Birtwistle (1934-), que entre 1962 e 1979 publicou, pelo menos, *Entr'actes and Sappho Fragments*, para voz a solo, flauta, oboé, harpa e percussão (1962-1964), *Cantata*, sobre inscrições fúnebres, Safo e epigramas da *Antologia Grega* (1969), e *...agm...*, para dezasseis vozes e três grupos instrumentais (1979), uma composição cujo enigmático título pode conter uma alusão ao termo “fragmento”. A música de Harrison Birtwistle tem sido considerada fortemente poética, distinguindo-se por basear a composição em repetidos fragmentos temáticos, características que sobressaem no seu interesse pela obra de Safo.

Merece também destaque um conjunto de peças vocais que o grego Dimitri Terzakis (1938-) publicou entre 1976 e 1985: *Notturmi* (1976), *Liturgia profana* (1976/1977), *Sappho-Fragmente* (1977), *Vier Monologe* (1982), *Sechs Monologe* (1985). Enquanto a primeira e a terceira se baseiam apenas nos fragmentos de Safo, as duas últimas reúnem textos de Platão, Dante, Giorgos Papaefthathiou e Andreas Kalvos. A “Ode a Afrodite” (fr. 1 L-P) constitui a segunda peça de *Liturgia profana*.

Este mesmo poema forneceu ao compositor inglês John Tavener (1944-), habitualmente associado à música religiosa, o tema de base da obra *Sappho: Lyrical Fragments*, publicada em 1981. Criada para dois sopranos e orquestra de cordas, reúne vários fragmentos para serem cantados em grego moderno: os que mencionam Afrodite, a amada Átis e Cleis, a filha de Safo. As cinco peças “evocam a Morte, o Amor e a Eternidade”, nas palavras do compositor. Conforme explica na nota que acompanha o registo em CD da editora Harmonia Mundi, as vozes têm de ser femininas, pois são essas que nos aproximam de uma forma única do mundo em que viveu a poetisa de Lesbos. Outros compositores devem ter pensado do mesmo modo, pois há um número razoável de obras criadas especificamente para voz feminina, em particular para soprano.

No mesmo ano de 1981, a compositora americana Elizabeth Vercoe (1941-), a única mulher registada no nosso catálogo, publicou uma peça para voz e piano de carácter satírico, o que não deixa de ser singular. Com o título sugestivo de *Irreveries from Sappho*, reúne três canções

inspiradas nos versos de Safo traduzidos por Mary Barnard – “Andromeda Rag” (fr. 57 L-P), “Older woman blues” (fr. 121 L-P) e “Boogie for Leda” (fr. 166 L-P)²⁰.

Se destacámos algumas das composições vocais que nos chamaram mais a atenção, convém mencionar as que ficaram de fora: *Fragments from Sappho*, para soprano, flauta, clarinete e piano, de David Ward-Steinman (1936-), foi apresentada pela primeira vez a 29 de Abril de 1966; *Sappho, trois poèmes d’amour*, para voz, flauta e guitarra, de Michel-Georges Bregent (1948-1993), surge em 1979; *Sappho Fragments*, de Steven Stucky (1949-), e *Sappho-Gesänge*, para voz e orquestra de câmara, de Hans Jürgen von Bose (1953-), datam de 1982; *Mellichomeide for Soprano and Eleven Instruments Op. 44 on Poems by Sappho and Dedication to Sappho by Alcaeus*, de Yorgo Sicilianos (1920-), é publicada em 1988.

Nos começos dos anos 90, duas grandes vozes da música grega – Angélique Ionatos e Nena Venetsanou – uniram-se para cantar os textos originais de Safo e os poemas adaptados em grego moderno pelo poeta Odysseus Elytis, Prémio Nobel em 1979. A versão cénica foi apresentada em 1991 no Théâtre de la Ville de Paris. *Angélique Ionatos et Nena Venetsanou chantent Sappho de Mytilène* reúne dezoito canções e é uma das obras mais singulares desta compilação, pela vivacidade dos temas musicais, da autoria de Angélique Ionatos, pela qualidade das vozes e dos poemas, pela beleza do conjunto.

Radica neste projecto a génese da obra *Three Songs on Poems by Sappho*, para voz masculina, sublinhe-se, de Christos Hatzis (1953-), que integrou o espectáculo *Erotikos Logos: An Evening with Christos Hatzis*, apresentado em Toronto a 29 de Outubro de 1995. As três canções representam, nas palavras do compositor, três diferentes aspectos da personalidade criativa de Safo: *Invocation to Aphrodite* (fr. 1 L-P) “is a calling on goddess Aphrodite for her help in attracting a lover”; *The Marriage of Hector and Andromache* (fr. 44 L-P) “is an outpouring of joy and panache with little regard for musical sophistication or overall structure... just like a Greek wedding party after its first hour or so”; *Anaktoria* (fr. 16 L-P) “is the most reflective of the three. (...) *Anaktoria* is about opting for

²⁰ Cf. <http://www.elizabethvercoe.com/pub.html>. A partir da segunda metade do séc. XX, a tradução de Mary Barnard, *Sappho – A Translation* (University of California Press, 1958) será uma das mais apreciadas pelos compositores anglo-americanos.

the simple things in life – love being one of them – rather than the larger than life heroic acts that bring people and countries to their ruin.” (cf. <http://www.chass.utoronto.ca/~chatzis/Sappho.htm>).

Ainda no ano de 1995, Ira-Paul Schwarz (1922-) publicou *Sappho-Fragments and Variations*, para soprano e piano, a partir de catorze fragmentos de Safo traduzidos por Mary Barnard. Dois anos mais tarde, Wilfried Hiller (1941-), discípulo de Carl Orff e com grande experiência na área da música para teatro, apresentou *Sappho, fragments for women's chorus, flute & cello*.

Data de 1999 a obra *Five Images after Sappho*, do compositor finlandês Esa-Pekka Salonen (1958-). As cinco canções aqui reunidas, baseadas em versões inglesas dos frs. 47, 102, 104(b), 106, 111 e 160 L-P, entre outros, foram escritas para o soprano Dawn Upshaw e catorze instrumentos. Tendo nascido, explica o compositor, da intenção de apreender, através das palavras de Safo, os segredos da alma feminina, este ciclo pretende traçar o retrato de uma jovem, desde o momento em que se apaixona até à consumação do casamento. A última canção (*Wedding*), bem maior que as restantes, é um epitalâmio cujo refrão retoma o célebre fr. 111 L-P acima traduzido e testemunha que Esa-Pekka Salonen soube tirar proveito dos texto antigos:

Raise up the rafters high,
 Hurrah for the wedding!
 Carpenters: higher and higher,
 Hurrah for the wedding!
 The bridegroom is equal to Ares,
 Hurrah for the wedding!
 Much taller than any tall man is,
 Hurrah for the wedding!

Sappho's Harp, song for female voice & harp (2002), de Gerald Brennan (1953-), *Sappho-Lieder*, para voz e piano (2002), de Andrea Lorenzo Scartazzini (1971-), e *Sappho Songs for two female voices and cello* (Op. 87, 2004), de Daron Aric Hagen (1964-), são algumas das mais recentes obras vocais inspiradas pelas palavras de Safo. O disco *Melpomen*, gravado em 2005 pelo Ensemble Melpomen da Schola Cantorum Basiliensis, sob a direcção de Conrad Steinmann, inclui-se noutra género de trabalho: a reconstituição da música grega antiga.

Não se trata, como sabemos, de uma novidade, uma vez que a pesquisa das últimas décadas do séc. XX sobre os instrumentos da Grécia antiga e os poucos documentos com notação musical se concretizou em registos discográficos, dos quais se salientam *Musique de la Grèce Antique*, pelo Atrium Musicae de Madrid, dirigido por Gregorio Paniagua (Harmonia Mundi), *Musique de l'Antiquité Grecque*, por Petros Tabouris (FM Records) e *De la pierre au son. Musiques de l'Antiquité Grecque*, pelo Ensemble Kérylos, dirigido por Annie Bélis (Productions K617).

O projecto *Melpomen*, fruto da pesquisa sobre a língua e as tradições musicais da Grécia antiga, pretende oferecer uma reconstituição rigorosa da música de um simpósio ateniense de c. 450 a.C. Entre os textos que serviram de base de trabalho, incluem-se quatro fragmentos de Safo²¹.

Procurámos ao longo deste percurso cronológico estabelecer as principais linhas de influência de um tema grego em vários géneros musicais. Embora não tenham sido consideradas todas as obras, principalmente por falta de informação fidedigna, é justo afirmar que a poetisa de Lesbos é uma referência notável para os compositores europeus e americanos, sobre os quais incide a nossa pesquisa.

Nos séculos XVIII e XIX, a história trágica da paixão de Safo por Fáon teve o seu momento de esplendor graças também à música operática. Paradoxalmente, enquanto foi célebre no espaço cénico, como tema de ópera, de bailado ou de teatro, o seu talento poético foi francamente ignorado. Com a música vocal, que dará uma nova vida as suas palavras, Safo renasce como cultora das Musas.

Mas esta descoberta não pode ser dissociada da evolução da filologia clássica. Quando em 1681 Anne Dacier publicou em Paris alguns fragmentos de Safo, embora tivesse a intenção de redimir a poetisa, considerou genuína a história da paixão por Fáon (M. Giebel 1985: 135). Só a partir do séc. XVIII se começa a questionar a autenticidade de uma lenda que continuou a inspirar poetas, pintores e músicos durante, pelo menos, mais um século. Nos últimos anos do séc. XIX, as explorações arqueológicas no Egipto, iniciadas por Bernard Grenfell e Arthur Hunt, começam a dar frutos. Os primeiros papiros com fragmentos de Safo são

²¹ Demos notícia deste projecto musical no *Boletim de Estudos Clássicos* 45 (Jun. 2006) 242.

publicados a partir de 1898 e a divulgação da sua obra beneficiará em especial da dedicação dos filólogos alemães.

Não nos surpreende, portanto, que os fr. 1 e 31 L-P se destaquem entre os mais influentes na música vocal. Além do seu valor inegável, foram durante séculos os mais conhecidos. O fr. 1 L-P, como vimos, foi o primeiro a integrar uma edição moderna. O fr. 31 L-P (o célebre poema em que se descrevem os efeitos fisiológicos causados pelo ciúme) terá sido o segundo, pois a primeira edição do tratado *Do Sublime*, que o transmitiu, foi publicada em 1554 (M. Williamson 1995: 44).

No entanto, os textos mais fragmentados não foram esquecidos, os que provêm, provavelmente, de odes nupciais (e.g. 111 L-P), os que falam da natureza, dos diferentes momentos do dia (e.g. fr. 34 e 104 L-P). Por serem muito breves e profundamente evocativos despertam a sensibilidade dos artistas e prestam-se em especial ao género do *lied*. É o que se depreende, por exemplo, do ciclo de canções do mais jovem artista do nosso catálogo, o suíço Andrea Lorenzo Scartazzini, que em pouco mais de dez minutos interpreta seis breves fragmentos para celebrar o decurso de um dia, desde a manhã até ao cair da noite.

Um dos aspectos que mais nos surpreendeu nesta pesquisa foi o apreço dos compositores contemporâneos pela obra de Safo, constituindo assim a parte maior do nosso catálogo. Cremos que se deve ao valor atemporal e universal do legado de Safo, que se revela apesar de todas as mutilações sofridas ao longo dos séculos: a profundidade dos sentimentos, a simplicidade da linguagem, a melodia doce, sedutora, a ternura das suas palavras constituem um sortilégio perene que, decerto, continuará a encantar os criadores do nosso tempo.

Edições e traduções

H. Bornecque, M. Prévost (1928), *Ovide. Héroïdes*. Paris.

A.D. Campbell (1990), *Greek Lyric I: Sappho and Alceus*. Cambridge, Mass.

R. Kassel et C. Austin (1991), *Poetae Comici Graeci (PCG)*. Vol. II. Berolini.

A. Koerte et Andreas Thierfelder (1959), *Menandri quae supersunt*. Lipsiae.

E. Lobel et D.L. Page (1963), *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford.

- F. Lourenço (2006), *Poesia Grega de Alcman a Teócrito*. Lisboa.
 D. L. Page (1962), *Poetae Melici Graeci*. Oxford.
 M.H. Rocha Pereira (2005), *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. Porto.

Estudos

- D. Arnold (1983), *The New Oxford Companion to Music*. Oxford (trad. fr.: *Dictionnaire Encyclopédique de la Musique*, Paris, 1988).
 L.N. Ferreira (2002), "Notícias discográficas: *Five Images after Sappho, The Frogs, Le Chant de Virgile*", *BEC* 38 177-180.
 M. Giebel (1980), *Sappho*. Hamburg (citamos a partir da trad. port.: *Safo*, Lisboa, 1985).
 E. Greene (1996), *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley-Los Angeles.
 H. Jacobson (1974), *Ovid's Heroides*. Princeton, New Jersey.
 P. Landormy (1942), *Gounod*. Paris.
 G.W. Most (1996), "Reflecting Sappho", in E. Greene 1996: 11-35.
 A.C. Ramalho (1966), "Versões garrettianas de Safo", *Sep. Humanitas* 17-18 3-13.
 M. Reynolds (2001), *The Sappho Companion*. New York.
 D.M. Robinson (1963), *Sappho and her Influence*. New York.
 M.H. Rocha Pereira (1977), "Poesia de Safo em Eugénio de Andrade", *Biblos* 53 365-373.
 M. Williamson (1995), *Sappho's Immortal Daughters*. Cambridge, Mass.

Sites mais consultados

- <http://operetta.stanford.edu/>
<http://www.allmusic.com/>
<http://www.charles-gounod.com/>
<http://www.operatoday.com/>
<http://www.operone.de/>
<http://www.recmusic.org/lieder/>