

humanitas

Vol. XLV

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS




HUMANITAS

Vol. XLV • MCMXCIII

1.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



FREDERICO LOURENÇO
Universidade de Lisboa

IMAGENS E EXPRESSÕES DE DELEITE ESTÉTICO NA POESIA GREGA:

ELEMENTOS PARA A DEFINIÇÃO DE UMA PROBLEMÁTICA

ὅσα γὰρ δρᾶτο ἡδέως, ταῦτα καὶ
λεγόμενα καλὰ ἔστι.

De elocutione, 173.

«Os maiores deleites provêm da contemplação de obras belas»¹ (*αἱ μεγάλαί τεράφεις ἀπὸ τοῦ θεᾶσθαι τὰ καλὰ τῶν ἔργων γίνονται*). Esta opinião de Demócrito, esse pioneiro, no séc. V a.C., da disciplina a que mais tarde se daria o nome de Estética², foi certamente partilhada pelos cultores gregos da *Kunstprosa* na época imperial romana, como se vê pelas coloridas e variegadas *ἐκφράσεις* («descrições») que constituem um ingrediente quase indispensável na prosa da Segunda Sofística, a ponto de se terem transformado, nalguns casos, em género autónomo (como sucede nas *Imagens* de Filóstrato, por exemplo). As mais célebres — descrição do rapto de Europa por Aquiles Tácio; a *ἐκφρασις* do jardim de Dionisófanos em *Dáfnis e Cloe* de Longo; a requintadíssima visualização da ametista cinzelada em Heliodoro — obedecem claramente a uma intenção decorativa e «esteticizante», proporcionando ao leitor um momento de puro deleite estético³ por

¹ Fr. 194 Diels. Tradução de M. T. Schiappa de Azevedo, *Platão, Hípias Maior*, Coimbra, 21989, p. 41 sq.

² Cf. W. Tarakiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, I, Stuttgart, 1979, pp. 144 sqq. (tradução alemã).

³ Relativamente à descrição da ametista em Heliodoro, M. P. Futre («Essai Littéraire et Stylistique d'Héliodore, *Les Éthiopiennes*, V, 14», *Euphrosyne* 11 [1981-1982], p. 110) observa que as pretensões literárias «não ultrapassam a mera finalidade de constituir um devaneio retórico do autor e um motivo de deleite estético para o leitor».

meio da *evocação de imagens* e da *formulação de enunciados* intrinsecamente *γλαφυροί* («elegantemente cinzelados»), para empregar o termo expressivo de Pseudo-Demétrio.

Ora o tratado *De elocutione* atribuído a Demétrio propõe uma compartimentação bastante operativa dos estilos inerentes a diversos tipos de discurso literário, dando grande relevo ao discurso dito *γλαφυρός*⁴, cuja característica mais saliente é a *χάρις* («graciosidade»). Pseudo-Demétrio explicita que esta qualidade (de certo modo intangível) é conferida ao texto literário quer pela própria temática, quer pela arte com que os elementos caracterizadores do discurso se encontram dispostos. São vários, pois, os *εἶδη* («formas») sob os quais a «graça» pode manifestar-se: em primeiro lugar, como já referimos, o próprio tema do discurso, como «*os jardins das Ninfas, cantos nupciais, assuntos eróticos ou toda a poesia de Safo*» (132); tais temas, continua Demétrio, são *χαρίερα* mesmo nas mãos de um Hipónax, visto que o conteúdo é já aprazível de si. Em seguida, temas a expressão, que pode tornar deleitoso um tema que de si não o é (os *πράγματα ἀτερπῆ* a que o autor alude em 134), percepção que é de novo retomada em 164, onde podemos ler: «*O gracioso advém, para além da ornamentação, do emprego de palavras belas, que criam especialmente a graciosidade, como a ‘terra de grinaldas às miríades refulge de cores variegadas’ ou ‘o esverdeado-acastanhado rouxionol’*».

Compreende-se, então, onde Demétrio quer chegar ao dizer-nos que «*quando Safo canta a beleza, fá-lo com palavras que são belas e suaves, sucedendo o mesmo quando o tema é o amor, a primavera e o alcione; todo o vocabulário da beleza encontra-se entretencido na sua poesia*» (166). Para confirmar esta ideia, o autor cita Teofrasto, que define a palavra intrinsecamente bela da seguinte maneira: «*a beleza de uma palavra consiste naquilo que é agradável ao ouvido e à vista*»,

⁴ Quanto a este termo, não é fácil encontrar um correspondente adequado em português; o próprio dicionário de Liddell-Scott-Jones apresenta vários significados, cuja soma poderá dar uma ideia da relevância deste termo no respeitante ao domínio da estética literária: «polished, finished, subtle, critical, nice, exact». O adjectivo poderá relacionar-se com *γλόφω*, que significa «esculpir», «gravar», «cinzelar», cujo substantivo derivado nos aparece no Idílio I de Teócrito no passo em que se faz a *ἐκφρασις* da taça, que é referida como *ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδοι* (v. 28). Uma vez que F. Cairns provou que a taça simboliza a criação literária concebida segundo os preceitos de Calímaco («Theocritus' First Idyll: The Literary Programme», *WS* 97 (1984), pp. 89-113), é possível que, ao tomarmos em consideração a estética do alexandrinismo e seus antecedentes, possamos ver nessa mesma estética uma chegada para a compreensão de *γλαφυρός*.

o que leva Pseudo-Demétrio a concluir que «*tudo o que é contemplado com prazer é também belo ao ser verbalizado*» (ver epígrafe do presente artigo).

Continuando nesta linha, poderemos agora observar que um dos lugares-comuns que é costume repetir-se a respeito da poesia grega é que o decorativismo «meramente esteticizante» (ou seja, como finalidade artística em si mesma) só começou a manifestar-se no período helenístico, na produção poética dos alexandrinos Calímaco, Teócrito, Apolónio e seus epígonos (de Catulo a Tomás António Gonzaga ...). No entanto, os estudiosos de Eurípides sabem que, mesmo em peças mais antigas como o *Hipólito*, há uma carga apreciável de puro decorativismo nas partes líricas (1.^a estrofe do párodo, 2.^o estásimo, etc.); e que, se nos voltarmos para os dramas euripidianos tardios (sobretudo a partir de *Ifigénia entre os Tauros*), cada vez mais notamos que há da parte do poeta um comprazimento desinibido na evocação sonora e verbal de imagens e expressões cuja única finalidade é o deleite estético do ouvinte/leitor⁵. Poderemos explicar esta circunstância recorrendo apenas à tradição antiga segundo a qual Eurípides teria sido pintor, tema exaustivamente explorado por Maria de Fátima Sousa e Silva num artigo fundamental para a problemática da presente indagação?⁶ Deveremos limitar-nos a recordar as críticas dirigidas por Aristófanes à tragédia euripidiana em *Rãs*, com vista à conclusão de que o poeta de Salamina foi, em muitos aspectos, o precursor da estética helenística, como pretende F. Cairns?⁷ Ou será mais operativo, neste aspecto concreto, voltar a colocar o problema identificado por K. J. Dover na sua caracterização da poesia helenística?: «the least profitable way of attempting to characterize Hellenistic poetry as a whole is to begin with secondhand generalizations about it (or about Greek morals, politics or intellectual developments), find passages in Hellenistic poetry which bear out these generalizations, and omit to ask to what extent archaic and classical poetry bear out the same generalizations»⁸. É que Dover lembra, com efeito, que certas características consideradas típicas da poesia helenística (como o gosto por palavras novas ou palavras já tradicionais utilizadas em novos sentidos, as alusões mitológicas, a falsa «ingenuidade») não são menos típicas da

⁵ Cf. S. A. Barlow, *The Imagery of Euripides*, London, 1971, p. 55 sq.

⁶ «Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides», *Humanitas* 37-38 (1985-1986), pp. 9-86.

⁷ Cf. *Tibullus: A Hellenistic Poet at Rome*, Cambridge, 1979, pp. 8 sqq.

⁸ *Theocritus: Select Poems*, Bristol, 1987, p. LXVII.

poesia grega arcaica e clássica. Neste artigo tentaremos, pois, indagar até que ponto o decorativismo «meramente» esteticizante, por meio do qual o poeta tenta proporcionar ao ouvinte/leitor um momento de puro deleite estético, aparece já nalguns textos poéticos anteriores ao período helenístico, recorrendo, sempre que necessário, ao confronto com textos de épocas posteriores⁹.

Como não poderia deixar de ser, tratando-se de *fons et origo* da literatura europeia (onde temos a impressão de encontrarmos todos os géneros posteriores em forma embrionária), começaremos pelos Poemas Homéricos, dos quais destacaremos apenas dois passos, um da *Iliada* (14. 347-351), outro da *Odisseia* (5. 63-77). O primeiro passo é dos momentos mais célebres do chamado «Dolo de Zeus»¹⁰, onde o aedo homérico nos evoca um quadro repleto de sensualidade, quadro esse que contrasta vivamente com as descrições de combates sangrentos em que o poema abunda:

τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν δια φύν νεοθηλέα ποίην,
 λωτόν θ' ἑρσήεντα ἰδὲ κρόκιον ἠδ' ὑάκινθον
 πικνὸν καὶ μαλακόν, ὅς ἀπὸ χθονὸς ὑψόσ' ἔεργε.
 τῶι ἔνι λεξάσθην, ἐπὶ δὲ νεφέλην ἕσαντο
 καλήν χρυσεύην· στιλπνὰ δ' ἀνέπιπτον ἔερσαι.

*Debaixo deles a terra divina fez crescer relva fresca,
 a flor de lótus orvalhada e açafraão e jacintos
 macios em profusão, que os mantiveram acima do solo.
 Foi neste leito que se deitaram, ocultando-se numa nuvem
 bela e dourada, a qual destilava gotas reluzentes.*

Tal como observou D. Campbell, «the sensuous quality combined with the air of unreality has no parallel till we come to fragments 2 and 96 of Sappho's lyrics [...]. It was imagery of this kind that the lyric poets seized on and extended when they set about describing

⁹ Para não alongar demasiado as considerações que irão seguir-se, optámos por excluir a análise das imagens euripidianas, exaustivamente estudadas nos já citados trabalhos de S. A. Barlow e M. F. Sousa e Silva, e mais recentemente por A. Seisdedos, «Temas, desarrollo y connotaciones del lenguaje metafórico en Eurípides», *Helmantica* 44 (1993), pp. 51-71.

¹⁰ Para uma análise de conjunto deste episódio, leia-se H. Erbse, «Zeus und Here auf dem Idagebirge», *A&A* 16 (1970), pp. 93-112. As sensíveis influências orientais neste passo da *Iliada* foram penetrantemente analisadas por W. Burkert, *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, Heidelberg, 1984, pp. 85-92.

their own emotions»¹¹. Mas se esta primeira ocorrência do tópicus do *locus amoenus* surpreende pelos matizes inconfundivelmente eróticos que a caracterizam, muito mais nos surpreende a descrição da natureza em torno da gruta de Calipso na *Odisseia*, visto que aí o aedo acrescentou o pormenor importante de a visão descrita estar a ser percebida por uma figura através dos olhos da qual o ouvinte/leitor experimenta o momento de deleite estético:

ἄλλη δὲ σπέος ἄμφι πεφύκει τηλεθόωσα,
κλήθηρη τ' αἰγυειός τε καὶ εὐόδης κυπάρισσος.
ἔνθα δὲ τ' ὄρνιθες τανύγλωσσοί τε κορώναι
εἰνάλαια, τῆσιν τε θαλάσσια ἔργα μέμηλεν.
ἢ δ' αὐτοῦ τετάνυστο περὶ σπείους γλαφυροῖο
ἡμερὶς ἠβρώωσα, τεθήλει δὲ σταφυλῆσιν
κρήναι δ' ἐξείης πίσυρες ῥέον ὕδατι λευκῶι,
πλησίαι ἀλλήλων τετραμμένα ἄλλυδις ἄλλη,
ἄμφι δὲ λειμῶνες μαλακοὶ ἴου ἠδὲ σελίνου
θήλεον ἔνθα κ' ἔπειτα καὶ ἀθάνατός περ ἐπελθὼν
θήησατο ἰδὼν καὶ τερφθεῖη φρεσὶν ἦσιν.
ἔνθα στὰς θηεῖτο διάκτορος ἀργειφόντης.
αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα ἔωι θηήσατο θυμῶι,
αὐτίκ' ἄρ' εἰς εὐρὸν σπέος ἦλυθεν

*À volta da caverna crescia uma floresta frondosa,
de álamos, choupos e ciprestes odoríferos.
Aí nidificavam as aves de asas largas,
corujas, milhafres e alcatrazes de grandes línguas,
aves que vivem do mar e nele têm seu labor.
Ao pé da gruta escavada, estendia-se uma vinha
forte: desentranhava-se em cachos.
Havia a seguir quatro fontes, que deitavam
água clara, cerca umas das outras, mas em direcções diversas.
Em volta prados macios, floridos de violetas e aipo.
Ao chegar ali, até mesmo um imortal,
quedaria a contemplá-la, deleitando o seu espírito.
Aí se deteve a olhar o mensageiro Argeifonte.
Mas depois que tudo contemplou em seu ânimo,
entrou na vasta gruta* 12

Um aspecto curioso a salientar nesta descrição é o emprego do termo *γλαφυρός* aplicado à gruta da Ninfa (v. 67), dado o destino

¹¹ *The Golden Lyre: The Themes of the Greek Lyric Poets*, London, 1983, p. 2 sq.

¹² Tradução de M. H. Rocha Pereira, *Hélade: Antologia de Cultura Grega*, Coimbra, 1990, p. 55.

ulterior da palavra no campo da teorização literária, como vimos no caso de Pseudo-Demétrio. Claro que aqui é impossível falarmos de um emprego «programático» do termo, uma vez que o modo de composição dos Poemas Homéricos e a época em que foram compostos não o autoriza. Mais tarde, porém, Longo fará, em *Dáfnis e Cloe*, uma actualização do tópico do *locus amoenus* em que aplica, a um prado (*λειμών*), a qualificação de *γλαφυρός* (I. 4. 3). Aí, o que Longo parece pretender é transpor um termo que serve para qualificar a obra de arte literária paradigmaticamente esteticizante para o domínio das realidades próprias da natureza, das quais o prado em questão é um exemplo. Por outras palavras, não é o prado que é *γλαφυρός*, mas sim o próprio *discurso literário* que, ao qualificá-lo como tal, está reflexivamente a arrogar a si mesmo essa qualidade.

É evidente para qualquer leitor da poesia grega que este passo da *Odisseia* exerceu uma influência óbvia em vários autores, especialmente em Teócrito, que o aproveitou no seu mais belo idílio, *As Talisias*, em dois passos diferentes. O primeiro diz respeito à descrição da fonte de Burina (7, 7-9):

..... τὰ δὲ παρ' αὐτῶν
αἴγειροι πετέλει τε εὐσκίον ἄλσος ὕφαινον
χλωροῖσιν πετάλοισι κατηρεφέες κομόωσαι.

..... e, junto da fonte,
choupos e ulmeiros, luxuriantes de folhagem frondosa,
teceram um bosque de bela sombra.

O segundo, mais desenvolvido, situa-se no final do idílio teocritiano, justamente um dos passos mais célebres da literatura helenística (7. 135-146):

πολλὰ δ' ἄμμιν ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο
αἴγειροι πετέλει τε· τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ
Νυμφῶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.
τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες
τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον· ἃ δ' ὀλολυγῶν
τηλόθεν ἐν πυκναῖσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις·
ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγῶν,
πωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι.
πάντ' ὄσθεν θέρεος μάλα πίονος, ὄσδε δ' ὀπώρας.
ἄχλαι μὲν παρ ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μάλα
δαφιλέως ἀμῖν ἐκυλίνδετο, τοὶ δ' ἐκέχυντο
ὄρπακες βραβίλοισι καταβλίθοντες ἔραζε.

Por cima das nossas cabeças, agitavam-se
choupos e ulmeiros; e mesmo ao lado murmurava a água sagrada

que escorria da gruta das Ninfas.

Nos ramos de bela sombra, as negras cigarras tagarelavam
sem nunca descansar. Ao longe, algures nos densos acantos,
coaxava a voz de uma rã arbórea.

Cantavam as cotovias e os pintassilgos; gemia a rola,
e as abelhas esvoaçavam em torno das fontes.

Por todo o lado se cheirava um verão excepcionalmente abundante;
[cheirava-se a estação dos frutos.

Havia peras aos nossos pés, e maçãs rolavam
mesmo ao nosso lado; os ramos carregados de ameixas
pendiam até ao chão.

A diferença primacial entre a realização poética homérica e a teocritiana neste tópic do *locus amoenus* reside, paradoxalmente, no carácter muito mais *self-conscious* do trecho citado da *Odisseia*, circunstância tanto mais insólita quanto mais nos lembrarmos de que a instância responsável pelo enunciado narrativo no poema homérico é o narrador épico omnisciente que mantém, relativamente à diegese que lhe compete narrar, uma distância «olímpica»¹³, ao passo que temos, no poema de Teócrito, uma *Ich-Erzählung* pessoalíssima que, para todos os efeitos, se assume como a revivescência de uma experiência subjectiva pretérita¹⁴. É que no passo da *Odisseia* explicita-se a *τέροψις* («deleite») que «até mesmo um imortal» seria levado a experimentar, havendo quase que a visualização do deus Hermes parado à entrada da gruta, atrasando involuntariamente o desempenho da função de que tinha sido incumbido por Zeus, maravilhado a contemplar aquele espectáculo de uma belza natural impossível de ignorar. No passo de Teócrito, apesar de se tratar de um poeta helenístico e, conseqüentemente, menos inibido quando se trata de aproveitar oportunidades para dar largas à sua sofisticação «característica», impõe-se, comparativamente, um clima mais «ingénuo», no contexto do qual o poeta resiste à tentação de chamar a atenção do leitor para o *purpureus pannus* decorativo que decidiu incrustar no seu poema.

A técnica utilizada pelo aedo da *Odisseia*, ao criar um momento de deleite estético recorrendo para tal a uma figura cujo deslumbramento perante a cena descrita nos indica a forma como devemos *per-*

¹³ Não podemos deixar, contudo, de dar razão a H. Fränkel, que observou, relativamente à *Odisseia*, que «Die Distanz zwischen dem Erzähler und seinem Gegenstand, die in der Ilias so streng gewahrt wurde, ist hier fühlbar verringert, und die Gewaltigkeit der Stilisierung gemildert», *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, München, ³1969, p. 95.

¹⁴ Cf. J.-H. Kühn, «Die Thalysien Theokrits», *Hermes* 86 (1958), p. 74 sq.

cepcionar a visão proposta pelo poeta (*αἰσθησις*, donde deriva o nosso termo «estética», significa, antes de mais, «percepção»), é igualmente explorada por Baquilides no *XVIIº Ditirambo*, no momento em que Teseu mergulha no mar para recuperar o anel de Minos (vv. 97-116):

φέρων δὲ δελφίνες ἀλι-
 ναιέται μέγαν θεῶς
 Θεσέα πατρὸς ἱππί-
 ου δόμον· ἔμολεν τε θεῶν
 μέγαρον. τόθι κλυτὰς ἰδὼν
 ἔδεισεν Νηρηῆος ὀλ-
 βίου κόρας· ἀπὸ γὰρ ἀγλα-
 ῶν λάμπε γνίων σέλας
 ὄτε πηρὸς, ἀμφὶ χαιταῖς
 δὲ χρυσεόπλοκοι
 δίνηντο ταινία· χορῶι δ' ἔτερ-
 πον κέαρ ὄγροισι ποσσίν.
 εἶδέν τε πατρὸς ἄλοχον φίλαν
 σεμνὰν βοῶπιιν ἐρατοῖ-
 σιν· Ἀμφιτρίταν δόμοις·
 ἃ νιν ἀμφέβαλεν αἴθονα πορφυρέαν,
 κόμαισί τ' ἐπέθηκεν οὖλαις
 ἀμεμφέα πλόκον,
 τὸν ποτέ οἱ ἐν γάμῳ
 δῶκε δόλιος Ἀφροδίτα ῥόδοις ἐρεμνόν.

E os golfinhos que habitam o mar levaram rapidamente Teseu para a casa de seu pai, deus dos cavalos; e chegou à grande sala dos deuses. Foi aí que avistou as filhas gloriosas do bem-aventurado Nereu e ficou estarelecido: pois dos seus membros fulgentes brilhava um esplendor como se fosse de fogo, e estavam entretecidas nos seus cabelos fitas bordadas a ouro; e deleitavam os seus corações ao dançar com límpidos pés. E viu a querida esposa de seu pai, a augusta Amfitrite de olhos grandes, no belo palácio; ela vestiu-o de púrpura e colocou no seu cabelo uma grinalda irrepreensível, a mesma que outrora a enganadora Afrodite lhe oferecera quando do seu casamento, carregada de rosas.

Apesar do carácter prosaico da versão portuguesa, mesmo assim será possível, para o leitor menos familiarizado com o grego de Baquilides, captar um pouco do brilhantismo fulgurante do original. Tal como no passo referido da *Odisseia*, é por intermédio do deslumbramento de Teseu perante todo aquele espectáculo de estonteante beleza sobrenatural que o ouvinte/leitor é levado a deleitar-se com a profusão de palavras e de imagens intrinsecamente belas com que o poeta «decora» o poema. A dupla insistência nos vocábulos que remetem para ideia de «ver» (v. 101, *ἰδὼν*, e v. 109, *εἶδεν*) e todo o acumular de expressões que denotam «brilho» vincam bem o cariz

intensamente visual da cena¹⁵. Por outro lado, a alusão homérica (Anfitriote qualificada de *βοῶπις*) e a remissa para Safo, Teógnis e Simónides (Afrodite *δόλιος*) não deixam de nos lembrar processos poéticos (alusão, remissa, citação) que são considerados típicos dos poetas helenísticos. No entanto, como notou D. Campbell, há rasgos de inspiração que se nos afiguram «new and astonishing», especialmente no respeitante aos pés «líquidos» ou «límpidos» das bailarinas aquáticas deleitando-se (mais uma vez a presença de *τέρψις*, «deleite») com a sua dança: «the 'liquid' feet of the dancing sea-nymphs quaintly suggest supple movement»¹⁶.

Esta qualidade de «supple movement» que Campbell frisa relativamente aos movimentos coreográficos das ninfas surge frequentemente na poesia grega quando se trata de criar imagens e expressões de deleite estético. Entre os vários elementos conducentes à graciosidade na poesia de Safo, o autor de *De elocutione* salienta justamente o alcíone como motivo «decorativo». No caso presente, Baquilides recorre a outro elemento para conferir a um tempo movimento e graciosidade ao poema: o golfinho, cujo modo de se mover evoca de imediato a «alegria rápida», que lhe é adscrita na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen¹⁷, aqui sugerida por Baquilides através do advérbio *θοῶς* (v. 98)¹⁸. Mas no já citado Canto V da *Odisseia*, o aedo homérico antepõe à descrição atrás referida uma outra imagem, igualmente decorativa, cuja capacidade de evocar a ideia de movimento contrastará de modo artisticamente apropriado com o carácter mais estático da descrição da gruta. Trata-se da poderosa visualização do voo de Hermes, que é comparado, precisamente, ao alcíone (vv. 49-54):

..... πέτετο κρατὺς ἀργειφόντης.
 Περὶ γὰρ δ' ἐπιβὰς ἐξ αἰθέρος ἔμπεσε πόντωι
 σέατ' ἔπειτ' ἐπὶ κῆμα λάρωι ὄρνιθι εἰοικώς,
 ὅς τε κατὰ δεινούς κόλπους ἄλδος ἀτρυγέτοιο
 ἰχθῦς ἀγρώσσων πυκνὰ πτερά δέεται ἄλμηι
 ἴωι Ἰκελος πολέεσσιν ὀχρήσατο κῆμασιν Ἑρμῆς.

¹⁵ Cf., a este propósito, o estudo de H. Kriegler, *Untersuchungen zu den optischen und akustischen Daten der bacchylideischen Dichtung*, Wien (Diss.), 1969, especialmente o capítulo intitulado «Glanz, Glut, Licht», pp. 61-118.

¹⁶ *The Golden Lyre*, p. 195.

¹⁷ Cf., e.g., «Crepúsculo dos Deuses» (in *Geografia*); «Em Hydra, Evocando Fernando Pessoa» (in *Dual*): *Obra Poética III*, Lisboa, 1991, p. 70 e 145, respectivamente.

¹⁸ Para um aproveitamento poético semelhante da «alegria rápida» do golfinho, cf. Eurípides, *Electra* (vv. 432 sqq.) e *Helena* (vv. 1451 sqq.).

..... levantou voo o possante Arfeifonte,
 e, descendo pela Pereia, caiu do éter sobre o mar.
 Correu à flor das vagas, semelhante ao alcione,
 que pelos terríveis recessos do mar infecundo,
 à caça de peixes, humedece nas águas as densas asas.
 Assim era levado Hermes pelas ondas sem número.¹⁹

Apesar de o alcione corresponder a uma imagem utilizada por outros poetas gregos²⁰, a beleza sortilêga da imagética homérica só encontrará outra realização ao mesmo nível (mais uma vez) no Idílico 7 de Teócrito, nos versos que abrem o canto de Lícidas (vv. 52-60):

"Ἔσσειται Ἀγεάνακτι καλὸς πλόος ἐς Μιτυλήναν,
 χῶπαν ἔφ' ἔσπεριούς Ἐρίφοις νότος ὕγρα διώκηι
 κύματα, χόριων δ' ἐπ' ὠκεανῶι πόδας ἴσκει,
 αἶ κα τὸν Ἀρκίδαο ὀπτεύμενον ἐξ' Ἀφροδίτας
 ῥύσσηται· θερμὸς γὰρ ἔρωσ ἀπ' αὐτῶ με καταίθει.
 χάλκυνες στορεσεῦντι τὰ κύματα τάν τε θάλασσαν
 τὸν τε νότον τ' εἶρον, ὃς ἔσχατα φνκία κινεῖ,
 ἀλκύνες, γλαυκαῖς Νηρηῖσι ταί τε μάλιστα
 ὀρνίχων ἐφίληθεν, ὅσοις τέ περ ἐξ ἄλδος ἄγρα.

Agéanax terá uma bela viagem para Mitilene
 quando, sob a constelação dos Cabritos no céu
 [crepuscular, o vento Sul perseguir
 as aquosas ondas, e quando Orion pousar os pés no Oceano,
 se livrar Lícidas do fogo de Afrodite,
 pois abrasa-me o amor ardente que sinto por ele.
 E os alciones hão-de serenar as ondas e o mar
 e o vento Sul e o vento Leste, que arrasta as algas
 [mais profundas,
 os alciones, dentre todas as aves as mais amadas pelas
 [esverdeadas Nereidas
 e por todos aqueles cuja presa vem do mar.

A imagem dos alciones, utilizada, como no fr. 26 Page de Alcman, em contexto claramente erótico, confere aos versos iniciais do canto de Lícidas o sortilégio visual do movimento, qualidade essa que é reforçada pelo ritmo musical do hexâmetro, que, nas mãos de um

¹⁹ Tradução de M. H. Rocha Pereira, *Hélade*, p. 55.

²⁰ Entre os casos mais famosos, o fr. 26 Page de Alcman (cuja beleza decorativa é posta em relevo por C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry from Alcman to Semonides*, Oxford, 1961, p. 23 sq.) e os vv. 1089 sqq. da *Ifigénia entre os Tauros* de Eurípides.

artista como Teócrito, sugere pela própria cadência dos vv. 57-58 o voo das aves marinhas «à flor das ondas», acompanhado pelo movimento, debaixo das vagas, das algas arrastadas pelo vento ²¹.

Verificamos, portanto, que a imagem de deleite estético pode corresponder a uma visão em movimento ou a um quadro comparativamente estático. Nesta última categoria, salientaremos ainda outra realização possível, especialmente consentânea com a concepção helénica de beleza na sua manifestação mais perfeita: o corpo humano ²². Os fragmentos que até nós chegaram da lírica grega arcaica oferecem-nos vários testemunhos que documentam um *acto de ver* muito especial: o sujeito apaixonado contemplando, num acto de fruição estética, a beleza do objecto da sua paixão, visão que o impressiona de modo agudo e perturbante. Das várias instâncias deste tópico destacaremos o fr. 30 West de Arquíloco e os frs. 288 e 287 Page de Íbico.

O passo de Arquíloco é composto por apenas dois versos jâmbicos:

ἔχουσα θαλλὸν μυρσίνης ἐτέρπετο
ῥοδῆς τε καλὸν ἄνθος

ela deleitava-se segurando um ramo de mirto
e a bela flor da rosa ...

Apesar de termos apenas um pequeno fragmento e não um poema inteiro, sendo, por conseguinte, impossível adivinhar o contexto em que estes dois versos se enquadram, ressalta, mesmo assim, o jogo requintadíssimo de o sujeito enunciador estar a transferir para o objecto encantador da descrição (a figura feminina a que se refere o participio ἔχουσα) a reacção anímica que a sua visão lhe provoca, projectando na psique da figura contemplada o deleite (ἐτέρπετο) que a contemplação da dita lhe inspira. Note-se que estamos na presença de um nível de sofisticação — num poeta do século VII a.C.! — que é costume associar-se à poética helenística ...

²¹ Para A. S. F. Gow (*Theocritus, edited with a translation and commentary*, vol. II, Cambridge, 1950, *ad. loc.*), este é um dos momentos poéticos mais belos de toda a obra de Teócrito, juízo de valor com o qual todos teremos de concordar.

²² Platão, como se sabe, ao delinear, no *Banquete*, o movimento ascendente em direcção à contemplação da forma da beleza absoluta, toma como dado adquirido o facto de a beleza física de um corpo humano ser aquilo que, no mundo sensível, mais se aproxima da beleza inteligível (cf. K. J. Dover, *Plato, Symposium*, Cambridge, 1980, p. 5.).

No fr. 288 Page de Íbico, a sobrecarga descritiva é muito mais intensa:

*Εὐρύαλε γλανκῶων Χαρίτων θάλος < >
καλλικόμων μελέθημα, σὲ μὲν Κύπρις
ἂ τ' ἀγαροβλέφαρος Πει-
θῶ ῥοδέουσιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν.*

*Eurialo, rebento das Graças de olhos esverdeados,
favorito das <? > de bela cabeleira! Cípris
e a Persuasão de amáveis pálpebras
te nutriram entre flores de rosa.*

Aqui temos de novo um jogo requintado, que assenta, desta vez, num entrecruzar de olhares. O poeta apaixonado confere ao amado o estatuto de objecto de deleite estético, realçando os atractivos físicos que justificam tal tratamento. No entanto, transfere para as entidades sobrenaturais responsáveis pela beleza física de Eurialo os atributos que fazem do jovem um objecto de desejo: os olhos esverdeados (que, conforme podemos subentender, estão, por sua vez, a responder ao olhar do poeta), os belos cabelos, as amáveis (ou «suaves») pálpebras e toda a sensualidade que a fisionomia de Eurialo desprende, discretamente simbolizada pelas rosas em que Cípris (a deusa da sexualidade) e a «Persuasão» o criaram.

O jogo sofisticado dos olhares cruzados é levado por Íbico um passo mais longe no fr. 287 Page, onde é ostensivamente ao objecto que provoca o deleite estético do poeta que é adscrito o acto de ver:

*Ἔρος αὐτὲ με κνανέουσιν ὑπὸ
βλεφάροις τακέῳ ὄμμασι δευρόμενος
κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει-
ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει ...*

*De novo, sob pálpebras azuis,
com seus lânguidos olhos, Eros me contempla,
e, com toda a espécie de encantos,
lança-me para as malhas inelutáveis de Cípris ...*

A sofisticação funciona, aqui, a vários níveis: em primeiro lugar, o jovem contemplado, objecto da admiração do poeta, é identificado com a entidade sobrenatural (Eros) responsável pelas reacções emotivas provocadas pela aparência física do ser amado; depois, a responsabilidade do olhar erótico é transferida para o objecto desejado, de sorte que o poeta sente que são os «lânguidos olhos, sob pálpebras azuis» que o estão a contemplar de modo especialmente intenso

(note-se a escolha do participio *δερκόμενος*, etimologicamente relacionado com *δράκων*, «serpente» ou «dragão», um animal capaz de hipnotizar as suas vítimas pela intensidade do seu olhar). Atente-se ainda na hipálage materializada na construção quiástica, que permite a leitura de que são os olhos do jovem, e não as pálpebras, que são azuis, aplicando-se o adjetivo «lânguido» com mais apropriação às pálpebras, que, no seu estado semi-cerrado, poderão denotar sugestivamente tal «languidez».

Chegados a este ponto, será altura de lembrarmos o *locus classicus* onde, segundo Pseudo-Demétrio, se materializa de modo mais perfeito a *χάρις* («graciosidade») característica do discurso *γλαφυρός*: «toda a poesia de Safo» (132). Claro que abarcar, aqui, «toda a poesia de Safo» seria manifestamente impossível, devido ao problema óbvio de possuímos somente fragmentos da obra poética da grande poetisa eólica. Também não iremos analisar exaustivamente todos os fragmentos postos à nossa disposição na edição de Lobel-Page, tarefa que não caberia nos parâmetros do presente artigo. Seleccionaremos, antes, alguns passos que nos parecem expressivos no âmbito da presente problemática, começando justamente pelos dois versos citados pelo autor de *De elocutione* (164): *ποικίλλεται μὲν γὰρ πολυστέφανος* (fr. 964a Page) e *χλωρῆς ἀηδῶν* (fr. 964b Page). Ora estes versos citados por Pseudo-Demétrio não deverão, possivelmente, ser atribuídos a Safo (como se vê pela circunstância de Page os ter relegado para os *Fragmenta Adespota* da edição dos *Poetae Melici Graeci*); o que nos interessa, no entanto, não é tanto a apropriação da autoria sáfica, mas sim a razão pela qual o autor de *De elocutione* os escolheu para exemplificar a graciosidade típica do discurso *γλαφυρός*. Neste aspecto, impõe-se de imediato a seguinte consideração, que vai ao encontro daquilo que afirma o próprio Pseudo-Demétrio («quando Safo canta a beleza, fá-lo com palavras que são belas e suaves», 166): há palavras que podem ser consideradas *intrinsecamente detentoras de graciosidade*. Quando Catulo, por exemplo, descreve a cor da tapeçaria (*uestis*) onde figuram a história de Ariadné e a chegada de Baco à ilha de Naxos, fá-lo por meio de vocábulos que já conferem, por si, ao texto poético, a requintada graciosidade que está na base do efeito estético procurado pelo autor:

tincta tegit roseo conchyli purpura fuco

(carme 64, v. 49).

Não há dúvida de que a *Wirkung* estética deste verso de Catulo foi alcançada mediante a convergência de dois níveis: o estritamente

lexical e o semântico. Com base no que acabámos de verificar, estamos aptos a proceder a uma destrição entre sequências de sintagmas que são consentâneos com as características do discurso *γλαφυρός* e outros segmentos que, por razões lexicais e semânticas, não o são. O verso 24 do Livro II da *Ars Amatoria* de Ovídio — *semibouemque uirum semiuirumque bouem* — não pode de modo algum ser incluído no discurso *γλαφυρός*. O episódio dos *Persas* de Ésquilo em que o mensageiro narra o desastre de Salamina (vv. 249-514) também não (embora por outras razões, decorrentes da utilização de uma estética em que o lugar de eleição é dado ao *πάθος* e ao *μέγεθος*, naturalmente contrários à *χάρις* no sentido em que Pseudo-Demétrio emprega o termo). Mas a ode em honra de Atenas no *Édipo em Colono* de Sófocles (vv. 668-719) ou os variadíssimos passos no teatro de Eurípidés onde há a intenção de explorar imagens e expressões de deleite estético²³ podem, com segurança, ser incluídos na categoria que Pseudo-Demétrio designa por meio do conceito de discurso *γλαφυρός*.

Voltando aos versos atribuídos a Safo em *De elocutione* (frs. 964a e 964b Page), parece claro que a intenção de Pseudo-Demétrio ao citar «a terra de grinaldas às miríades refulge de cores variegadas» ou «o esverdeado-acastanhado rouxinol» é de salientar a qualidade ornamental que a mera presença de vocábulos que exprimem o matizar e avivar de cores pode conferir ao poema. A isto devemos juntar o próprio rouxinol (*ἀηδών*)²⁴, que, tal como o alcione, o golfinho, o cisne, a andorinha, etc., corresponde já de si a uma imagem susceptível de proporcionar a *τέρψις* que nos propusémos surpreender.

Os fragmentos que até nós chegaram de Safo abundam, como se sabe, em imagens de deleite estético, sendo o mais célebre (e mais extenso) o fr. 2 Lobel-Page, uma actualização deliciosa do tópico do *locus amoenus*, que apresentamos na recriação inspirada de Eugénio de Andrade²⁵:

*Se passares por Creta vem ao templo sagrado,
onde mais grato é o pomar de macieiras,
e do altar sobe um perfume de incenso.*

²³ Uma antologia possível com passos exemplificativos extraídos das peças conservadas de Eurípidés teria de conter, pelo menos: *Alc.* 569-587; *Hipp.* 121-130, 732-751, 1268-1281; *IT* 1089-1105, 1234-1255; *Hel.* 167-190, 1107-1116, 1451-1511; *IA* 178-184, 572-581, 1036-1079, 1284-1299.

²⁴ Cf., também, o fr. 136 Lobel-Page.

²⁵ *Poemas e Fragmentos de Safo*, Porto, 21982, p. 22.

*Aquí, onde a sombra é a das rosas,
no meio dos ramos escorre a água,
e no rumor das folhas vem o sono.*

*Aquí, no prado onde todas as cores
da primavera abrem e os cavalos pastam,
a brisa traz um aroma de mel.*

...

*Vem, Cípris, a fronte cingida, e nas taças
de oiro voluptuosamente entorna
o claro vinho e a alegria.*

Uma das características salientes da imagética que nos oferece a poesia de Safo é a sensibilidade da poetisa para fenómenos «atmosféricos», como a aurora²⁶, o entardecer²⁷, e o céu nocturno²⁸, brilhante de astros, no qual a lua esplende soberana (fr. 34 Lobel-Page):

*ἄστρες μὲν ἀμφὶ κάλων σελάνναν
ἄψ' ἀπυκρόπτοισι φάεννον εἶδος
ὄπποτα πλήθοισα μάλοτα λάμπη
γᾶν []*

*As estrelas, em volta da formosa lua,
de novo ocultam a sua vista esplendente,
quando a lua cheia brilha mais, argêntea,
sobre toda a terra.²⁹*

Um dos passos mais significativos no âmbito do tema que agora nos ocupa é a primeira estrofe do fr. 16 Lobel-Page:

*οἱ μὲν ἱππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὅτ-
τω τις ἔραται.*

Uns dizem que é uma hoste de cavalaria, outros de infantaria; outros ainda dizem que é uma frota a coisa mais bela na terra escura: eu digo que é aquilo que se ama.

²⁶ Frs. 123, 104a Lobel-Page.

²⁷ Frs. 104a, 104b Lobel-Page.

²⁸ Veja-se, para além do fr. 34, os frs. 96 e 154 Lobel-Page.

²⁹ Tradução de M. H. Rocha Pereira, *Hélade*, p. 104.

Aquí, temos claramente a ideia de que «o mais belo» (*κάλλιστον*), ou seja aquilo que é mais conducente à fruição estética de determinada visão, para além de ser subjectivo, depende acima de tudo do «erotismo» no nosso modo de olhar. Estes versos encontram um complemento interessante num poema altamente mutilado e de interpretação difícil, cujos dois últimos versos são reconstituídos na edição de Lobel-Page nos seguintes termos (fr. 58, v. 25 sq.):

[ἔγω δὲ φίλημι ἄβροσύναν] τοῦτο καὶ μοι
τὸ λά [μυρον ἔρος τὸ ἐλίω καὶ τὸ κά] λον λέ [λ] ογχε.

O próprio aspecto gráfico destes versos diz-nos que qualquer interpretação não passa de conjectura; e como se tal não bastasse, o grande especialista Sir Denys Page não se inibiu de declarar «I have no conception of the meaning of the last two lines»³⁰. No entanto, Eugénio de Andrade arriscou uma interpretação cujo alcance significativo — muito embora conjectural e provisório — não deixa de nos parecer sugestivo no contexto da problemática relevada a propósito da primeira estrofe do fr. 16:

*Amo o esplendor. Para mim o desejo
é um sol magnificente e a beleza
coube-me em herança.*³¹

Apesar de o «eu» poético desta versão portuguesa nos lembrar mais Sophia de Mello Breyner Andresen do que Safo, poderá dizer-se, contudo, que a definição do que é ou não *κάλλιστον* com base numa axiologia em que amor, desejo e luz se interpenetram ilumina de modo muito especial a temática que ao longo deste artigo tentámos apresentar, ainda que o foco que tal «iluminação» pressupõe possa estar mais perto da «verdade poética» da versão portuguesa de Eugénio de Andrade do que solidamente ancorado no testemunho inequívoco da poetisa eólica.

Para terminarmos as considerações que temos vindo a tecer relativamente à questão do «deleite estético» na poesia grega (numa abordagem que pretendeu ser mais exemplificativa do que propriamente exaustiva)³², atentemos de novo no *κάλλιστον* («belo» superlativado) do

³⁰ D. Page, *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, 1955, p. 130, n. 1.

³¹ *Poemas e Fragmentos de Safo*, p. 56.

³² Poderá objectar-se, com justiça, que a poesia de Píndaro é uma ausência sensível nesta apresentação das imagens de deleite estético na poesia grega. No

fr. 16 Lobel-Page de Safo, desta vez para o colocarmos em confronto com um dístico famoso do heterónimo de Pessoa, Alberto Caeiro:

*A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe,
que eu dou às coisas em troca do agrado que elas me dão.*

O deleite ou «agrado» (τέλεος) que o belo pode proporcionar é claramente um tema importante da poesia helénica, explorado pelos poetas arcaicos, clássicos e helenísticos com o intuito de «embelezarem» os seus poemas (visto que, como afirma Pseudo-Demétrio, «tudo o que é contemplado com prazer é também belo ao ser verbalizado», 174), conscientes de que, como mais tarde diria o poeta inglês John Keats, «a thing of beauty is a joy for ever». Levar mais longe uma interpretação das causas e das finalidades da atenção minuciosa à multiplicidade do real patenteada pelos poetas que foram aqui convocados será, porventura, arriscado e a conclusão forçada que daí pudesse ser extraída avultaria certamente artificial³³. Ficam os elementos que tentámos destacar e algumas propostas de interpretação relativamente ao tema versado, com a ressalva, no que toca à *explicação* da presença de imagens e expressões de deleite estético na poesia grega, de que em última análise «art never expresses anything but itself»³⁴.

entanto, o modo absolutamente orgânico como todos os elementos se articulam entre si numa ode pindárica exclui a possibilidade de se destacar este ou aquele passo com vista a uma análise divorciada do contexto. Sobre as qualidades tipicamente pindáricas que conferem aos poemas do cantor tebano tal cariz «orgânico», cf. H. Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, p. 516.

³³ Leia-se, a título de exemplo (não necessariamente negativo ...), a explicação ditada pela inspiração poética de John Addington Symonds no que diz respeito aos poetas eólicos: «all the luxuries and elegances of life which that climate and the rich valleys of Lesbos could afford, were at their disposal: exquisite gardens, where the rose and hyacinth spread perfume; [...] olive-groves and fountains, where the cyclamen and violet flowered with feathery maiden-hair; [...] marble cliffs, starred with jonquil and anemone in spring, aromatic with myrtle and lentisk and samphire and wild rosemary through all the months; nightingales that sang in May; temples dim with dusky gold and bright ivory [...]. In such scenes as these the Lesbian poets lived, and thought of Love. When we read their poems, we seem to have the perfumes, colours, sounds, and lights of the luxurious land distilled in verse». *Studies of the Greek Poets*, London, 1920, p. 192 sq.

³⁴ Oscar Wilde, *The Decay of Lying* [1889], in *De Profundis and other Writings*, Harmondsworth, 1977, p. 80.