

Boletim de Estudos Clássicos

Associação Portuguesa de Estudos Clássicos
Instituto de Estudos Clássicos



Coimbra
Dezembro de 2008

O MELHOR DOS PINTORES A POÉTICA DA *EKPHRISIS* NOS *ANACREONTEA*: ALGUNS EXEMPLOS

Não foi sem justiça que o conjunto das sessenta composições que constituem os *Anacreontea*¹ foram, ao longo dos tempos, alvo de juízos pouco favoráveis, insistindo todos eles em levar a cabo uma comparação no mínimo injusta para uma das partes em cheque. De facto, não poderia um conjunto de composições assumidamente imitações do estilo de um grande poeta conter a força, a vivacidade – numa palavra, o engenho – do seu modelo, Anacreonte, esse poeta, natural de Teos, na Ásia Menor, que terá nascido na primeira metade do séc. VI a.C. (c. 570 a.C.) e morrido quando o século V ia já avançado, talvez em 485 a.C.

Parece ter razão Cícero ao afirmar que “toda a poesia de Anacreonte é amatória” (*Tusculanas* 4. 71), com isso demonstrando parcialmente a imagem do poeta na época romana. Juízo mais completo, no entanto, nos dá Ovídio (*Tristia* 2. 263), quando dele diz que *multo Venerem confundere uino*, conciliando num mesmo sintagma os dois temas aos quais o tempo havia de reduzir a poética de Anacreonte, os mesmos que os autores dos *Anacreontea*, quase em exclusivo, se preocupariam em tratar: o amor e o vinho. Ateneu (*Sábios à Mesa* 3. 323) transmite-nos no entanto um epigrama de Crítias (= Anacr., frg. 500 *PMG*), político e poeta do século V a.C., que resume já os tópicos poéticos que seriam tratados pelos imitadores de Anacreonte: ele é dito “a excitação dos banquetes”, “o que engana as mulheres”, “o amante da lira” e “o médico da dor”; também o vinho está presente, pela alusão às corridas dos criados que trazem esse líquido aos convivas, uma imagem comum tanto nos fragmentos autênticos do poeta como nos *Anacreontea*². Uma poesia inspirada no amor e no vinho, cultivada por um poeta que a tradição pseudobiográfica cedo caracterizou como velho, contudo amável e doce, como se na doçura do amor todo ele tivesse sido banhado.

¹ Entendemos por *Anacreontea* o corpus fixado por M. L. West 1984.

² Semelhante cenário simposíaco, frequente também na pintura de vasos, encontramos, por exemplo, em Arquíloco (frg. 4 West).

Como Arquíloco³ ficaria associado à poesia invectiva, Safo com a erótica ou Píndaro com a epinícia, Anacreonte passou a significar, por autonomásia, a poesia de banquete. E também as artes plásticas parecem cedo ter associado Anacreonte e a sua poesia aos temas do amor e do vinho, transformando-o no mais famoso e no mais frequente poeta nos banquetes. Uma série de vasos gregos de figuras vermelhas representam o poeta caracterizado como um *komastes*, o líder volvido em ménade de um cortejo de celebrantes de Díónisos. Ora, esta cerâmica, pintada alguma dela pouco depois da morte de Anacreonte, circularia ao que tudo indica pelos banquetes mais importantes do mundo grego, os mesmos contextos onde a sua poesia era repetida até à exaustão. Conservamos pelo menos dois fragmentos de um *kalix krater* de figuras vermelhas, do Pintor de Cleófrades, datado dos finais do século VI a.C. (Copenhague NM 13365), onde se vê parte da figura de um *komastes*, com a cabeça voltada para trás, a cantar, usando um lenço na cabeça e envergando uma sombrinha, além de um braço de uma lira; inscrito a vermelho está o nome de Anacreonte. Esta é, de resto, a caracterização mais comum das cenas dionisíacas, na pintura de vasos, em que se julga ver a presença (ou pelo menos alusão) ao poeta⁴, que encontramos num outro vaso, uma ânfora de figuras vermelhas atribuída ao Pintor do Anjo Alado e datada dos inícios do século V a.C. (Louvre G220), peça sem o nome de Anacreonte inscrito mas que tem sido sucessivamente identificada como alusiva ao poeta.

No que à estatuária diz respeito, além da única peça que, no sópé, tem inscrito o nome do poeta⁵, Pausânias descreve, entre as muitas estátuas que viu na Acrópole de Atenas, uma de Anacreonte, “o primeiro poeta depois de Safo de Lesbos a compor sobretudo canções de amor.” Mais diz que “a sua

³ Poeta natural de Paros, terá exercido o grosso da sua actividade poética durante a primeira metade do século VII a.C. Ficaria, já na Antiguidade, associado à poesia invectiva e aos virulentos ataques que dirigiu a Licambas e às suas filhas, acusando-as de devassidão. Nós próprios publicámos recentemente a tradução completa dos seus fragmentos: Arquíloco, *Fragmentos Poéticos*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (Lisboa 2008).

⁴ Uma simples pesquisa online na base de dados de arte clássica, que recebeu o nome a partir de Beazley, o maior estudioso de vasos gregos (<http://www.beazley.ox.ac.uk/>) resultou em 61 registos de vasos com o que já recebeu a designação de “figuras anacreônicas”.

⁵ Cópia romana em mármore de um original grego de meados do séc. V a.C., guardada no Museu Novo do Conservatório de Roma (inv. 838).

postura é semelhante à de um homem que canta, embriagado” (Paus. 1.25.1). Na *Antologia Palatina* (16. 306), num epigrama atribuído a Leónidas de Tarento, encontramos a descrição – ecrástica também ela – de outra estátua do poeta, referindo o vinho, a sua idade avançada, a lira, Bátilo e Megisto e Díónisos e Baco⁶. Mudando de registo artístico, não menos curiosa é a ilustração de um mosaico recentemente encontrado em Autun (França), o conhecido “Mosaico dos autores gregos”, datado já do século II da nossa era, no qual um dos contemplados é Anacreonte, representado a tocar lira, sentado, de cabelos longos. Inscritos estão dois fragmentos tidos como autênticos (= frgs. 396, 429 *PMG*), dois textos que terão funcionado como intertexto fundamental para os poetas de *Anacreontea*. De resto, é muito provável que este mosaico adornasse uma sala de banquetes.

Pelo que ficou dito, percebemos facilmente como literatura e arte pictórica contribuíram ambas, num contínuo diálogo intersemiótico, para a construção de um novo modelo de poesia “à maneira de Anacreonte”, assente sobretudo nos temas do amor e do vinho. Um segundo modelo, diferente do original, que seria imitado pelos poetas da colectânea e, por meio destes, por um sem número de autores, por toda a Europa, pelo menos até ao século XIX⁷.

A poética ecrástica nos *Anacreontea*

A conciliação entre poesia e artes pictóricas marca presença clara nos poemas desta colectânea, nos trilhos de um esforço poético a que fica bem a designação mais clássica de *ekphrasis*, ou seja, de descrição poético-narrativa de um objecto artístico com existência material real, ou pelo menos verosímil. Para o último caso, J. Hollander 1988 cristalizou a definição de écfrase imaginária (“notional ekphrasis”). Assenta no diálogo intersemiótico de dois registos artísticos, como sejam – e para o que nos importa neste

⁶ Também Teócrito (*Antologia Palatina* 9. 599) alude a uma estátua de Anacreonte, referindo apenas a pretensa homossexualidade do poeta.

⁷ Entre nós, imitaram Anacreonte, por intermédio desses outros poetas que o haviam já imitado, nomes tão conhecidos como os de António Ferreira – o introdutor dessa verdadeira moda em Portugal –, Bocage (*Cançonetas Anacreonticas* e *Odes Anacreonticas*), Marquesa de Alorna, José Agostinho Macedo (*Lyra Anacreontica*, 1819), Elpino Duriense ou Almeida Garrett. Sobre a recepção da colectânea em Portugal, vide M. H. Rocha Pereira 1959-1960: 80-111 (= Lisboa, 1972: 37-76) e J. Ribeiro Ferreira 2003: 353-367.

estudo –, a literatura e a pintura ou a literatura e a escultura. Transpondo a barreira da simples representação, o artifício retórico da *écfrase* ganha dimensões criativas evidentes, porquanto a *reprodução* de uma obra de arte num outro código semiótico é, em si mesma, uma nova manifestação artística ou, se quisermos ser rigorosos, para-artística.

A esse processo parece já aludir Plutarco quando recupera, a propósito da dança, um dos mais famosos apotegmas antigos atribuídos a Simónides de Ceos (séc. VI a.C.), segundo o qual teria sido esse poeta o primeiro a desenvolver a comparação entre poesia e pintura. Nestes termos nos transmite Plutarco (*Moralia* 346F) este pormenor da tradição⁸:

Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. ἄς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινομένας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγούνται καὶ συγγράφουσι.

Ora Simónides defende que a pintura é poesia silenciosa e a poesia pintura falante. É que as acções que os pintores representam ao tempo em que acontecem, descrevem-nas em pormenor as palavras depois de terem acontecido.

Presente na reflexão plutarquiana está uma importante noção temporal, teorizando-se dois níveis distintos de representação: um primeiro, do objecto de arte pelo artista plástico, e um segundo (a *écfrase* poética), em que o objecto representado já não é a obra de arte em si mas uma sua *representação* primeira. Outras questões à parte, o registo ecfástico assenta no propósito de presentificação, de reprodução no *hic et nunc* do texto desse objecto de arte que lhe serve de mote⁹.

É na posse destes pressupostos teóricos que podemos, finalmente, analisar os principais momentos ecfásticos dos *Anacreontea*, antologia em

⁸ À mesma tradição alude o filósofo de Queroneia em *Moralia* 17F e 58B.

⁹ Não é no entanto forçoso entender que este processo ocorra num sentido diacrónico directo (do passado para o presente); com efeito, pode esse esforço de presentificação resultar na antecipação de um objecto que não tem ainda existência material ou ficcional, que existe apenas, dito de outro modo, na imaginação do artista da palavra. É isso que encontraremos, com uma frequência notável, nos versos dos *Anacreontea*.

que esse é um expediente prenhe de significado e bastante recorrente. Uma das particularidades da écfrase nesta colectânea é que ela se assume, em rigor, como a representação de uma obra de arte *en cours*; de outro modo, parece que é superada a barreira temporal entre o objecto material e a sua representação poética, porquanto esta se apresenta em jeito de encomenda do primeiro. Ambos os trabalhos de forja, o do artista plástico e esse outro do poeta, ocorrem assim em simultâneo, construindo-se ambos, artefacto representado e poema que representa, ao ritmo do artista que escreve. Os dois longos exemplos de écfrase de pintura que podemos ler nos poemas 16 e 17 obedecem a este princípio. Muito semelhantes na estrutura e no estilo, separa-os o facto de o primeiro ser de temática heterossexual ao passo que o segundo vive do homoerotismo da descrição de Bátilo. Não podendo, por questões de espaço, apresentar o texto e a tradução de ambos, ficamo-nos pelo poema 16:

” Ἄγε, ζωγράφων ἄριστε,
 {γράφε, ζωγράφων ἄριστε,}
 Ῥοδίας κοίρανε τέχνης,
 ἀπεοῦσαν, ὡς ἂν εἶπω,
 γράφε τὴν ἐμὴν ἑταίρην.
 γράφε μοι τρίχας τὸ πρῶτον
 ἀπαλὰς τε καὶ μελαίνας·
 ὁ δὲ κηρὸς ἂν δύνηται.
 γράφε καὶ μύρου πνεούσας.
 γράφε δ' ἐξ ὅλης παρειῆς
 ὑπὸ πορφυραῖσιν χαίταις
 ἐλεφάντινον μέτωπον.
 τὸ μεσόφρυον δὲ μὴ μοι
 διάκοπτε μήτε μίσγε,
 ἐχέτω δ', ὅπως ἐκείνη,
 τὸ λεληθότως σύνοφρυον
 βλεφάρων ἴτυν χελαινὴν.
 τὸ δὲ βλέμμα νῦν ἀληθῶς
 ἀπὸ τοῦ πυρὸς ποιήσον,
 ἅμα γλαυκὸν ὡς Ἀθήνης,
 ἅμα δ' ὕγρον ὡς Κυθήρης.
 γράφε ῥίνα καὶ παρειάς
 ῥόδα τῶι γάλακτι μίξας·

γράφει χεῖλος οἶα Πειθοῦς,
 προκαλούμενον φίλημα.
 τρυφεροῦ δ' ἔσω γενείου
 περὶ λυγδίνωι τραχήλωι
 Χάριτες πέτοιντο πάσαι.
 στόλισον τὸ λοιπὸν αὐτήν
 ὑποπορφύροισι πέπλοις,
 διαφαινέτω δὲ σαρκῶν
 ὀλίγον, τὸ σῶμ' ἀλέγχον.
 ἀπέχει· βλέπω γὰρ αὐτήν·
 τάχα κηρὲ καὶ λαλήσεις.

Vamos, melhor dos pintores!
 {Pinta-me, melhor dos pintores,}
 tu que da arte de Rodes és senhor,
 essa que está ausente, como te digo,
 pinta lá a minha amada!
 Pinta-me o seu cabelo, primeiro,
 sedoso e negro.
 E se tal consentir a cera,
 pinta-o cheirando a perfume.
 Pinta, da sua face inteira,
 sob as inflamadas melenas,
 a sua testa de marfim.
 As suas sobranceiras, não as
 cortes ao meio nem as unhas,
 mas conserva, tal qual ela é,
 imperceptível o encontro
 das negras molduras das pálpebras.
 Os seus olhos, como são,
 de fogo debes fazê-los,
 ambos brilhantes como os de Atena,
 ambos molhados como os de Citereia.
 Pinta o nariz e as maçãs do rosto,
 onde rosas e leite se misturam.
 Pinta-lhe os lábios como os de Persuasão,
 um beijo provocante.
 Sob o queixo delicado,

à volta de um pescoço de mármore,
esvoacem todas as Graças.
Veste enfim o resto dela
com peplos tingidos de púrpura,
que se mostre da sua pele
uma nesga, amostra do seu corpo.
Basta! Já a vislumbro!
Em breve, cera, hás-de até falar.

Porque perfeita se quer a obra de arte encomendada, não se poupa o poeta em descrever, gradualmente e ao pormenor, todas as partes do corpo da mulher amada. Avançando em sentido descendente, refere-se à testa de marfim, às sobrancelhas, aos olhos de fogo, ao nariz, às maçãs do rosto, aos lábios, ao queixo e ao pescoço. A adjectivação é rica e torna o poema repleto de sensações sinestésicas de cor, aromas e tacto. Porque perfeita se quer a obra de arte, de novo dizemos, anseia o poeta pela pintura do que não pode artista algum representar pela tinta sobre a cera¹⁰; o aroma dos cabelos (v. 9) e a persuasão dos lábios (v. 24). A perfeição da obra de arte pintada deve ser tanta, a obedecer aos preceitos de quem a ordena, que o próprio poeta sente, extasiado, que esse retrato ganha vida e fala, o que de novo nos traz à memória a máxima atribuída a Simónides acima citada, para quem a pintura, poesia silenciosa, ganharia voz por efeito da poesia.

Mas nem só na pintura assenta a poética ecrástica dos *Anacreontea*. A escultura, na modalidade específica da forja de artefactos em metal, é de resto o caso mais frequente na antologia, com três exemplos extensos – os poemas número 4, 5 e 57. Assim se recupera, quem sabe propositadamente, a mais antiga variante ocidental de éfrase poética que conservamos, a descrição do escudo de Aquiles trabalhado por Hefestos, na *Iliada* (18. 478-608). Do quarto texto da edição teubneriana de M. L. West conservam-se três variantes, a primeira transmitida por Aulo Gélio (19.9.6), a segunda por três códices do séc. XIII e a última por um códice de finais do séc. X, o que terá sido copiado para a *editio princeps* da antologia. Nesta, principia o poeta por recusar a realização de uma armadura, exemplo da negação dos temas

¹⁰ O último verso do poema confirma que a arte de Rodes referida a início (v. 3) é a pintura de tabuinhas de cera, uma modalidade comum na Antiguidade. Certamente devido à pouca resistência desse suporte aos efeitos do tempo, não conservamos qualquer exemplar antigo.

guerreiros numa poesia que vive do e para o amor. É de resto pela negativa que, a início, o artefacto pretendido é descrito. Falamos de uma taça, ela própria a sinédoque de uma poética que vive também do vinho e dos efeitos deste sobre o indivíduo. Deve o deus, ao decorá-la, lapidar motivos báquicos, Cupidos, Vénus e Diónisos, numa fusão de elementos que encerra a duplicidade temática mais presente nos poemas da antologia: o vinho e o amor. Ainda que de modo implícito – porquanto os adjectivos que o conseguiriam não estão, com efeito, presentes no texto –, o poema vive da mistura de cores e tonalidades, como sejam o vermelho escuro das uvas, o verde das videiras e o ouro das divindades nele cinzeladas. Da arte de lapidar os metais fala também o poema número 5 da antologia, onde a *representação* de novo assume a forma de uma encomenda ao artista plástico. Devem uma vez mais constar Baco, Cípris e os Cupidos, a que se acrescentam as Graças e, uma vez mais, “uma vinha frondosa / adornada de muitos cachos” (vv. 16-17). Apenas da presença de uma divindade tem dúvidas o poeta, pelo que a deixa ao critério do artesão – Febo Apolo (v. 19) –, que não deve constar caso se opte pela inclusão de “uns rapazes bonitões” (v. 18).

Terminamos com um último poema (nº 57), famoso pelo motivo mitológico que desenvolve – o nascimento de Afrodite. Contrariamente aos poemas que anteriormente referimos, o caso presente assume-se de facto como a descrição à vista de um artefacto, uma vez mais um objecto de prata (v. 22), desta feita um disco (v. 3). Ele representa, talvez por isso, o mais completo e directo exemplo de écfrase dos *Anacreontea*, sendo também valioso pelo episódio mitológico que descreve, um dos mais imitados pela arte moderna e contemporânea. Olhemos pois para o texto e a sua tradução:

Ἴρα τίς τόρευσε πόντον;
 ἄρα τίς μανείσα τέχνα
 ἀνέχευσε κύμα δίσκῳ;
 ἐπὶ νῶτα τῆς θαλάττης
 ἄρα τίς ὑπερθε λευκάν
 ἀπαλὸν χάραξε Κύπριν
 νόος ἐς θεοὺς ἀρθεῖς,
 μακάρων φύσιος ἀρχάν;
 ὁ δέ νιν ἔδειξε γυμνάν,
 ὅσα μὴ θέμις δ' ὀρᾶσθαι
 μόνα κύμασιν καλύπτει.
 ἀλαλημένα δ' ἐπ' αὐτά

βρούον ὡς, ὕπερθε λευκᾶς
 ἀπαλόχροον γαλήνας
 δέμας εἰς πλόον φέρουσα,
 ῥόθιον πάροιθεν ἔλκει·
 ῥοδέων δ' ὕπερθε μαζῶν,
 ἀπαλῆς ἔνερθε δειρῆς,
 μέγα κῦμα πρῶτα τέμνει
 μέσον αὐλακος δὲ Κύπρις
 κρίνον ὡς ἴοις ἐλιχθέν
 διαφαίνεται γαλήνας.
 ὑπερ ἀργύρωι δ' ὀχοῦνται
 ἐπὶ δελφίσι χορευταῖς
 δολερὸν νόον μετοίσιων
 Ἔρος Ἰμερος γελῶν τε,
 χορὸς ἰχθύων τε κυρτός
 ἐπὶ κυμάτων κυβιστᾶι
 Παφίης τε σῶμα παίζει
 ἵνα νήχεται γελῶσα.

Quem foi que cinzelou o mar?
 Que arte inspirada
 fez transbordar a espuma no disco?
 Nas costas do mar,
 quem gravou, ao cimo, a nívea
 e imaculada Cípris,
 o seu espírito elevando aos deuses,
 ela, origem da natureza dos bem-aventurados?
 Esse homem mostrou-a nua,
 e apenas o que não é digno revelar
 com as ondas ocultou.
 Vagueando, sobre as ondas,
 como musgo, pela brancura do mar calmo
 transportando o seu corpo de suave pele,
 à sua frente rebentam as ondas.
 Acima dos seus róseos seios,
 mas abaixo do seu puro pescoço,
 uma grande onda primeiro a divide
 e Cípris, no meio do sulco,

qual açucena entre violetas misturada,
resplandece pelo mar calmo.
Em cima, a dançar, cavalgam
Golfinhos, Eros,
que sempre muda o seu astuto pensar,
e o folgazão Desejo,
e um coro de peixes, em círculo,
precipita-se sobre as ondas
e brinca com o corpo da Páfia deusa,
onde ela nada sorridente.

Todo o poema pinta um quadro de brancura e imaculada pureza, transferida da deusa para o cenário marinho que a rodeia: a espuma das ondas (v. 3), a tez pálida do seu corpo (vv. 5-6), o mar calmo (v. 13).

Nesse quadro ressaltam notações de rosa e violeta, quais pinceladas de mais alto relevo (vv. 16, 20), cores fortes que simbolizam a paixão de que Afrodite é patrona, num quadro pictórico próximo do que viria a desenvolver Botticelli nos finais do séc. XV (fig. 1). De notar é também a preocupação do pintor italiano em ocultar, no caso com os longos cabelos da deusa, “apenas o que não é digno revelar” (v. 10).

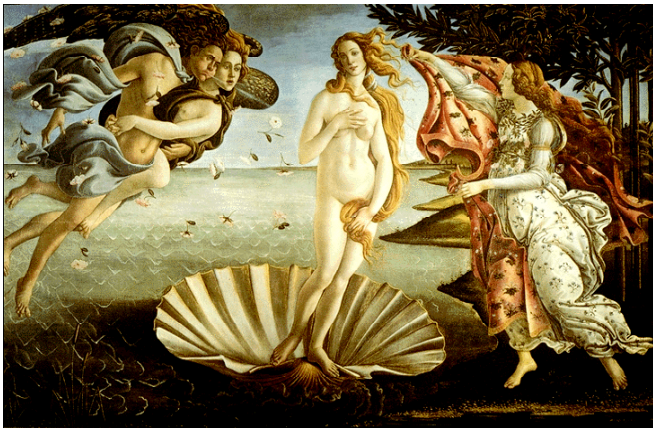


Fig. 1 – *Nascimento de Vénus*, por Sandro Botticelli (c. 1482-1486).
Têmpera sobre tela, 172.5 × 278.5 cm. Galleria degli Uffizi, Florença (Itália).
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/La_naissance_de_V%C3%A9nus.jpg

Já no séc. XIX, Eugène Emmanuel Amaury-Duval (1808-1885) pintou Vénus a surgir directamente das ondas, sem qualquer concha, como surge no poema dos *Anacreontea* (fig. 2). A franca nudez da figura protagonista, que a aproxima mais da humanidade do que da natureza divina, a branca espuma das ondas que rebatem na areia, aos pés de Afrodite, eis as marcas de uma pintura plena, em simultâneo, de pureza e erotismo.



Fig. 2 – *Nascimento de Vénus*, por Eugène Emmanuel Amaury-Duval (1862).
Óleo sobre tela, 196.85 x 108.90 cm. Musée des Beaux-Arts, Lille (França).
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Duval_La_Naissance_de_Venus.jpg

Finalmente – dos muitos exemplos que podiam ser estudados – também William Bouguereau (1825-1905), um conhecido apaixonado pelos temas da mitologia clássica, pintou um quadro sobre o mesmo episódio. Aos pés da deusa brinca um Cupido com um golfinho (fig. 3), seres que marcam presença no alto relevo poeticamente descrito no texto que acima comentávamos.

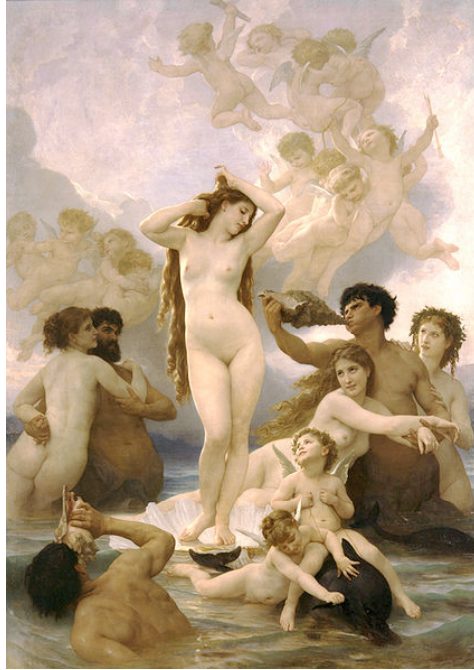


Fig. 3 – *Nascimento de Vénus* de William Bouguereau (1879).
Óleo sobre tela, 229.7 x 217.8 cm. Musée d’Orsay, Paris. (França).
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/William-Adolphe_Bouguereau_%281825-1905%29_-_The_Birth_of_Venus_%281879%29.jpg

Indicações bibliográficas

Edições e traduções

- Th. Bergk (ed.), *Anacreontis carminum reliquiae* (Leipzig 1834).
- M. Brioso Sánchez (trad.), *Anacreónticas: texto revisado y traducido* (Madrid 1981).
- A. F. Castilho (trad.), *A Lyrica de Anacreonte* (Paris 1866).
- D. A. Campbell, *Greek Lyric II* (Cambridge, Massachusetts 1988).
- J. M. Edmonds, *Elegy and Iambus ... with the Anacreontea*, vol. II (London, New York 1931).
- A. S. F. Gow, D. L. Page, *The Greek Anthology: Hellenistic epigrams*. 2 vols. (Cambridge 1965).
- F. Lourenço, *Poesia Grega de Álcman a Teócrito* (Lisboa 2006).
- D. L. Page (ed.), *Poetae Melici Graeci* (Oxford 1962). [PMG]
- M. H. Rocha Pereira, *Hélade. Antologia da Cultura Grega* (Coimbra ⁹2005).
- M. L. West (ed.), *Carmina Anacreontea* (Leipzig 1984).
- _____, *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati* (Oxford 1992, repr. 1998).

Estudos

- M. Brioso Sánchez, *Anacreontea. Un ensayo para su datacion* (Salamanca 1970).
- A. Dihle, “The poem on the cicada”, *HSCP* 71 (1966) 107-113.
- J. Elsner, “The genres of ekphrasis”, *Ramus* 31 (2002) 1-18.
- D. P. Fowler, “Narrate and describe: the problem of ekphrasis”, *JRS* 81 (1991) 25-35.
- J. Hollander, “The poetics of ekphrasis”, *Word & Image* 4 (1988) 209-219.
- J. Ribeiro Ferreira, “As imitações e versões garrettianas de *Anacreontea*”, *Almeida Garrett, um romântico, um moderno I* (Lisboa 2003) 353-367.
- M. H. Rocha Pereira, *Sobre a autenticidade do fragmento 44 Diehl de Anacreonte* (Coimbra 1951).
- _____, “Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira”, *Humanitas* 11-12 (1969-1960) 80-111.
- _____, *Temas clássicos na poesia portuguesa* (Lisboa 1972).
- _____, *Estudos de História da Cultura Clássica. I - Cultura Grega* (Lisboa ¹⁰2006).

- P. A. Rosenmeyer, *The Poetics of Imitation. Anacreon and the anacreontic tradition* (Cambridge 1992).
- R. Webb, "Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre", *Word & Image* 15 (1999) 7-18.
- M. L. West, "Problems in the *Anacreontea*", *Classical Quarterly* 34 (1984) 206-221.
- _____, "The *Anacreontea*", in O. Murray (ed.), *Symptica* (Oxford 1990) 272-276.

CARLOS A. MARTINS DE JESUS