

***Homenaje a la Profesora
María Luisa Picklesimer***
(In memoriam)

M.a Nieves Muñoz Martín, José A. Sánchez Marín (eds.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



DE REGRESSO À LESBOS DE SAFO *ATARDECER EN MITILENE* DE A. POCIÑA

MARIA FÁTIMA DE SOUSA E SILVA
Universidade de Coimbra

O círculo de Safo numa versão contemporânea

O esboço da escola de Safo, em *Atardecer en Mitilene*, exige a definição de um cenário, espacial e humano. Na ficção, o círculo de Lesbos obedece, como sua fonte inspiradora, a uma tradição e às diferentes leituras a que, ao longo dos séculos, foi sujeita. Colaboram nessa imagem elementos prévios à acção – a lista das personagens e uma extensa rubrica de cena inicial –, estabelecendo a moldura conveniente aos episódios seguintes, em que o mesmo desenho se aprofunda.

O mundo essencialmente feminino da escola revela, em primeiro lugar, uma hierarquia, onde a mestra, de idade madura ('entre cuarenta y cincuenta años', 2)¹, se destaca das 'chicas jóvenes' que vivem em sua casa. É certo que essas donzelas, tal como as companheiras de Safo referidas nos poemas, têm individualidade, nomes precisos – Telesipa, Mégara, Gôngila, Irana, Girina, Filénis² – e uma personalidade que a peça se encarregará de revelar, por autonomia ou contraste. Mas, neste momento de apresentação inicial, o autor sublinha, a par do ascendente que separa mestra e discípulas, um conjunto de traços que as harmonizam como grupo, ou diríamos, em consideração ao contexto dramático, como coro. Os traços referidos são concretos e visuais, de acordo com as exigências de cena, mas também referenciais do universo feminino. Com incidência maior evidenciam-se os trajos, túnicas leves e de cores claras, branca a de Safo, e, por contraste, coloridas as restantes, rosa, verde, azul; depois os penteados, cabelo preso o da mestra, cingido por uma simples fita, soltos os das jovens, mas enfeitados, com maior exuberância, de fitas, grinaldas e flores³. Não é tanto a beleza, um factor individual, que se valoriza, a distinguir cada uma destas mulheres; o tom que se acentua é colectivo e respira elegância, jovialidade e festa. A harmonia dos coloridos pastel, em torno do branco que ilumina Safo, prepara-nos para uma coreografia, onde à mestra cabe o papel de corifeia⁴.

Antes, porém, de imprimir ao grupo feminino movimento, importa atentar numa última personagem, o Porteiro, o único elemento anónimo e dissonante do conjunto, porque masculino, figura secundária e muda, em oposição à actividade e à alegria feminina e contagiante que o cerca. O seu papel, confinado à cena final e a uma obediência aparentemente passiva e tácita às ordens que recebe da senhora da casa, é ambíguo. É que, discretamente, ele

traz, num gesto dissimulado⁵, a permeabilidade indesejada entre dois mundos. Quando, já no êxodo, todas as mulheres se vão aos poucos retirando, uma cumplicidade se esboça com Filénis, que fica para trás, dissidente do grupo que se afasta (24): ‘La última es Filenis: cuando va llegando a la puerta aparece el Portero, que le hace una señal disimulada, como para verse después’. Para a jovem, a promessa de um encontro culmina uma ânsia afirmada em todos os momentos, numa infracção às regras da casa; mas o Porteiro mascara, sob uma obediência muda, a invasão de um reduto das Musas pelo impulso lascivo e pedestre de um homem. Cabe-lhe por isso representar a fronteira entre o masculino e o feminino, ou mais ainda, entre o universo de Safo e aquele outro para além do seu mundo. É o que afirmam as últimas palavras da peça, que lhe são dirigidas pela senhora (24): ‘por la mañana tendré que decirte algo. Hay unas reglas que no pueden romperse de ninguna manera en la casa de Safo de Mitilene’.

Repetindo uma estratégia já usada em *Medea en Camariñas*⁶, A. Pociña produz uma fusão de tradições (antes Cólquida e Galiza, agora Mitilene e Córdoba), aproximando espaços distintos – Lesbos e Andaluzia –, que no entanto partilham um sentimento de comunidade cultural em torno de uma bacia mediterrânica aglutinadora. O traço chave da sobreposição é o pátio, o coração social da casa e um espaço aberto à luz do sul, em Mitilene ‘semejante a los de Córdoba’. Definido o rectângulo essencial que a palavra sugere, o cenário enche-se de cor; caiadas de fresco as paredes de uma brancura imaculada, o quadro recebe pinceladas de verde que marcam as múltiplas floreiras, repletas do tom agressivo dos gerânios. Neste pintar activo de que as discípulas se encarregam – ‘Telesipa, subida en un banco, está dándole una pasada a la cal (...); otra, Gongila, en un escaño bajo, pinta de verde uno de los soportamacetas’,² – vai contida uma sobreposição feliz entre o primeiro movimento de cena e a criação material de um cenário. Na perspectiva humana, o movimento inicial é de discordância, expressa nas relações e actividades dissonantes das discípulas. Cabe a Safo a iniciativa de promover aproximação e harmonia; com o progressivo abandono das diversas tarefas, todas se acomodam em torno do pólo aglutinador que é a mestra, para as jovens o paradigma. Embora finalmente imóveis, porque sentadas em bancos baixos em redor de uma Safo que se destaca num assento mais alto, as jovens são também, para o enquadramento da cena, um contributo sugestivo; constituem a imagem humana da casa, dentro de uma hierarquia, que continua dominante, entre mestra e discípulas⁷.

G. Lanata⁸ especula sobre a natureza e sentido da experiência poética de que Safo é catalisadora⁹, aplicando ao círculo que a rodeia as designações vinculativas de *thíasos* e *hetaireia*¹⁰ (cf. Safo frs. 126, 142). É como a *hetairai*, a ‘companheiras’, que Safo (fr. 160; cf. *Suda* S 107) se dirige ao destinatário e ouvintes dos seus poemas¹¹. E Lanata recorda ainda que *moisopólos* (fr. 150),

qualificativo que se aplica à ‘casa’ onde Safo vive e compõe, se não limita ao sentido de ‘casa das poetas’, mas parece sugerir um grupo dedicado ao culto das Musas. Mais do que as Piérides, no entanto, é Afrodite a divindade com maior proeminência na poesia de Safo, deusa detentora do título de *hetaira*, encarnação do amor que, como nenhum outro motivo, caracteriza a sua criação. Regressando à prática grega das fórmulas de juramento, sintoma de coloquialismo, não é por acaso que, em Pociña, Telesipa, cansada da tarefa de cair, se lastima (2): ‘no puedo más, por Afrodita’; ou que Safo, a recusar o desejo das discípulas de ouvir um dos seus poemas, afirma peremptória (4): ‘No, por las Musas todas’. Estes brados, que brotam com espontaneidade de simples gestos do quotidiano, ganham em certos momentos de *Atardecer en Mitilene* maior consistência, obrigando a pensar que ao autor não é estranho o sentido cultural que Afrodite e as Musas poderão ter em Safo¹².

Particularmente sugestivo é o fr. 2¹³, uma invocação de Afrodite que pretende promover a epifania da deusa e um contacto directo com Safo¹⁴. Da distância de Creta, que a deusa venha ao recinto que lhe é sacro em Mitilene, onde maçãs e rosas, o aroma dos incensos e a suavidade das brisas que agitam ao de leve as ramarias dão ao lugar uma tonalidade cultural. Esse é o reduto doce e tranquilo que propicia o amor, dádiva da deusa¹⁵. Fica-nos a sensação de que, ao criar o cenário da sua peça – o pátio onde mestra e discípulas se reúnem e a que não falta luz e o colorido das flores –, Pociña como que dessacraliza o ambiente que Safo construiu, adiando a recordação da deusa em cena para um outro enquadramento.

Em *Atardecer en Mitilene*, Afrodite é projectada não tanto como deusa misteriosa que comparece numa moldura sacra, mas como divindade inspiradora da arte e seu objecto de preferência. A par da poesia, Pociña introduz a pintura como uma arte privilegiada no círculo de Safo. Com uma fluidez sugestiva, permite até um progresso a partir de uma pintura elementar – a que restaura paredes, articulada também com a criação do cenário – até uma verdadeira *techné*, que isola Gôngila como a discípula apta para a arte de ‘pintar, pero de verdad’ (3). Como motivo, a discípula toma um tema que sabe preferido na escola (5): ‘Voy a pintar un nacimiento de Afrodita, la diosa que tanto amas, surgiendo de las olas del mar de Chipre’. Numa cena feliz, que suspende este acto criador, Pociña, como Aristóteles, harmoniza as duas artes, pintura e poesia. Gôngila sabe qual o enquadramento que pretende: o azul do mar e o branco da espuma que nasce do golpe das águas contra as rochas. Ao seu projecto falta, porém, a alma, a que a imagem da deusa trará ao quadro, imagem indefinida que o seu talento não alcança. Nem se trata de pormenores superficiais, como saber se Afrodite será representada nua ou vestida; a dificuldade está em dar forma plástica a um espírito, que a poesia é mais apta a configurar; por isso a jovem se propõe enfrentar os materiais, tábua e tintas, com os versos que Safo

dedicou a Afrodite nos lábios (fr. 1, o único que se conserva completo). É este o pretexto que introduz a recitação de alguns versos (1-4, 25-28) do famoso poema¹⁶. Afrodite é retratada não tanto em tom de respeito sacro, quanto como símbolo da agitação e instabilidade emotiva próprias da paixão, sempre forte e imprevisível; trata-se, portanto, de converter em mito uma emoção. Os dois epítetos que caracterizam a deusa no apelo que lhe é dirigido – *poikilóthron*, ‘de trono policromo’, e *dolóplokos*, ‘tecedeira de intrigas’, 1-2 – ambos hápax de Safo, são disso mesmo a prova. A policromia encarna a insegurança, ao mesmo tempo que a competência de tramar intrigas pode sugerir o sorriso irónico de uma deusa soberana (fr. 2. 14). A Safo de Pociña recorda do poema a parte final, de satisfação e apaziguamento, de uma divindade que, se favorável, tem para os corações atormentados a dádiva superior da tranquilidade (6)¹⁷. Assim abertura e fecho do poema conciliam características à partida incompatíveis, reunidas numa mesma Afrodite: força e debilidade, persistência e inconstância, angústia e prazer, ou seja, as contradições próprias do amor.

No plano humano, o das relações interpessoais entre mestra e discípulas, é incontornável, na versão espanhola, a noção de homo-erotismo de que a poetisa de Lesbos ficou como eterno símbolo¹⁸. Importa, no entanto, sublinhar a visão, compartilhada pela cultura arcaica e clássica na Grécia, de que o processo de crescimento e aprendizagem resulta do acompanhamento de um *erastês*, ‘um amante’, mais velho e experiente, junto de um *erómenos*, ‘o amado’, mais jovem e imaturo; à relação, que tem muito de idealizado e muito de objectivo, também não é estranha uma componente física¹⁹. Assiste a Safo o mérito de ter produzido a primeira configuração literária de um erotismo feminino.

Este lado pedagógico²⁰ e cultural do homo-erotismo tem, no texto de Pociña, um papel fundamental. Trata-se de um acto voluntário, assumido conscientemente pelo *oikos*, o de delegar na escola de Safo a formação das suas pupilas; consciente das responsabilidades que lhe estão incumbidas, Safo pode dizer, em tom reprovador (5): ‘No es para eso para lo que os han enviado a mi casa vuestras familias’. Esse objectivo é adiante enunciado em pormenor e feito para promover um claro avanço social, sem rupturas declaradas nem hostilidade quanto à convenção do comportamento feminino; bem pelo contrário, trata-se da aquisição de uma competência que apetreche a mulher para o bom exercício da sua função tradicional (7): ‘hacer de ti una mujer como dicen que es debido, culta, elegante, sobre todo dueña ejemplar de su casa. Y además, a ser posible, amante ideal y fiel a su marido’²¹. É claro, no entanto, que o círculo de Safo, com o seu programa dirigido ao espírito, promove a qualidade de vida feminina e a quebra de uma subserviência que a amesquinhava. Girina, uma das discípulas, encarna os resultados deste outro percurso pedagógico (7). Sobre ela impende o compromisso de um casamento tradicional, com um noivo desejado pela família, aplaudido pelo pai e aceite por si mesma com uma passividade cega²².

Em Lesbos, Girina viveu a experiência única de abrir os olhos do espírito, de perceber quanto era vazio o padrão de vida que antes faria a sua felicidade. Ao entusiasmo pelo que parecia um projecto de realização feminina, sucedeu-se o desencanto penoso perante o que passou a ser o retrato da frustração que espera a mulher (11): ‘Yo regreso a mi casa, para casarme con mi Eucarión, para encerrarme en otra casa, que dirán que es la mía de verdad, y cuidarla, y reñirla todo el día a las esclavas perezosas, y criar uno, o dos, o três niños, hasta que se me deforme la tripa y me cuelguen las tetas hasta las rodillas’. É verdade que o mundo real prossegue fora das paredes do reduto que Safo construiu para si e para as companheiras. Mas a frustração espera-as no regresso a casa. Nada voltará, mesmo assim, a ser simplesmente o que era dantes. Uma memória, ainda que fugaz, há-de ficar desse contacto com os dons das Musas. Assim o reconhece Girina (13): ‘Me acordaré de todas vosotras cuando me la canten el día de mi boda. Y después la aprenderé yo misma, y la cantaré pensando en ti, Irana, cuando esté en mi casa, tejiendo en las tardes interminables de la primavera’.

Que metodologia seguia este círculo de Safo para levar a cabo essa missão pedagógica? Pociña integra no seu plano dramático algumas estratégias. A primeira parece ser uma saudável emulação, um espírito competitivo entre as discípulas, que incentiva a *arete* de cada uma²³. Nas simples tarefas do quotidiano, como retocar a pintura da casa, por exemplo, é estimulado o empenho e o esmero. Mégara é desse princípio um modelo, tal como o acentua Gôngila (3): ‘Lo tuyo ya se sabe, siempre la primera, siempre la niña ejemplar’. Ao mesmo tempo, do mesmo modo que à *arete* masculina, no campo de batalha, com todo o seu sentido competitivo, é associada, como factor de moderação, a *philia*, a solidariedade, igual factor pode imprimir às relações femininas um carácter de sintonia, que vai buscar ao par harmonioso de Heitor e Andrómaca²⁴ o seu paradigma mitológico: ‘Que nadie le toque un pelo a Telesipa. Que ella se pone a pintar, tú a pintar; que le da por cantar, tú segunda voz; que ella se queja de algo, tú que pobrecilla ...’.

Mas a emulação pode criar o ciúme e as dissidências entre os talentos ‘do exército’ de Mitilene, como em Tróia Aquiles confrontou Agamémnon. Associado à capacidade de cada uma está o desejo de agradar à mestra, o que faz do círculo um campo de luta cultural, em nome de uma *time* que se quer ver reconhecida (6): ‘Porque dije antes que la voy a pintar en honor a ti es por lo que se enfurece. Son celos, nada más que celos. Te querría toda para ella, sólo para ella’.

Pela mestra as discípulas nutrem uma admiração entusiástica e devota - ‘Es admiración, es admiración, es reverencia. Es amor a tus poesias’, 4 -, que tem no seu génio poético a razão principal. Algo divino transparece desta mulher, tocada pelo além, no surgir diário da intimidade do quarto, qual ‘Aurora de

dedos rosados'. É portanto o culto das Musas o que sobretudo as une, e a admiração gerada não se espera que seja apenas contemplativa, mas pró-ativa; mais do que elogios, Safo deseja das discípulas que lhe sigam o exemplo e a imitem no talento²⁵. Este objectivo tem por trás um princípio de imitação, do mesmo modo que, mais tarde, os sofistas o praticaram; o processo é indutivo, provém da consideração das criações da mestra como de um modelo a seguir. Por solicitação das companheiras, Safo repete os seus poemas, sobretudo aqueles por todas reconhecidos como rasgos de génio; é o caso de 'Se parece a un dios', repetido entre elas 'en mil ocasiones', até à saturação (4). Girina resume o processo de aprendizagem de forma expressiva (7): 'Cuando llegué aquí, a Mitilene, estaba todo claro, porque en realidad no tenía claro nada. Aquí descubrí lo que se oculta en tu corazón, Safo, y en los de todas vosotras; y aprendí tus versos, y los de Irana, y sus hermosas canciones al son de la lira. Escuché vuestros relatos de amor, los de todas, los reales y los inventados'. Do convívio com esses poemas, repetidos e imitados, as jovens assimilam uma cultura e interiorizam, em conformidade, padrões de comportamento.

Como exercício alternativo, Safo propõe, como mote, o seu poema de criação recente, quatro versos apenas de introdução, que as discípulas devem completar: 'Yo os digo una nadería cortita que pensé ayer por la noche, y vosotras buscáis una continuación'. O processo é oral, uma récita espontânea e improvisada, que pede uma sequência no mesmo tom, uma espécie de *skolion* no feminino. No seu entusiasmo pelo paradigma, Mégara apressa-se a responder ao desafio, mas fá-lo de modo passivo, limitando-se a colar nos versos propostos como 'de esta noche', outros de Safo, que tem no ouvido. O resultado falseia a coerência, não é coeso na estrutura, embora o tema – a descrição dos astros – convide à associação. Ao mesmo tempo que ficciona a metodologia praticada na escola 'ao vivo', Pociña sugere o processo que pôde criar intervenções espúrias sobre os versos genuínos de Safo, que o tempo e a distância se encarregaram de multiplicar. Irana responde ao mesmo desafio com maior criatividade²⁶; Safo reconhece-se na beleza dos versos que a jovem propõe para completar o seu mote; pode até usar-lhe as palavras, pessoais sem dúvida ainda que com uma marca de escola, para uma autocrítica: o reconhecimento de alguma falta de criatividade inovadora na tendência, talvez excessiva, para o modelo convencional do epitalâmio (5): 'Le estamos dando demasiada entrada a hombres hermosos en nuestros versos'.

Além de um relacionamento cultural e artístico, o convívio entre mulheres aprofunda emoções ou sentimentos; surge o homo-erotismo de que tradicionalmente Lesbos é referência. Esse é um relacionamento aceite por Pociña como natural na escola (14): 'Dónde está escrito que no puede querer, amar, gozar, una mujer con una mujer, o un hombre con un hombre?' Este enunciado serve de introdução ao episódio de amor entre Safo e uma

das discípulas, Átis, que a personagem de Pociña reconhece como um dos tópicos de vários dos seus poemas. Como primeira qualidade, a amada respirava elegância e encanto, como boa discípula do círculo. Por isso vê-la se tornou uma fonte de inspiração para amor e poesia, apenas duas fases de um só processo. A tradição deste episódio é sujeita por Pociña, na presença dramática de Safo, a um esclarecimento cabal²⁷. O episódio de Átis (cf. Safo fr. 131)²⁸ enquadra-se, em *Atardecer en Mitilene* (15), como uma história dentro da história, que Safo narra a pedido das suas ouvintes. Marca-a, desde o início, a mão incerta do destino - ‘Átis llegó a mi casa por verdadera casualidad’, 15 - e o capricho de Eros. Na ficção como na realidade, Safo assume-se como a primeira poeta capaz de analisar as suas próprias emoções, centradas sobretudo no amor e no ódio. O interesse peculiar da sua poesia reforça-se pelo ambiente feminino que se instala, de onde os homens são excluídos. Depois de diluídos os antecedentes que enquadravam Átis - uma mãe pobre, abandonada, frágil, que desapareceu sem deixar rasto -, a jovem surge como mulher e objecto de paixão. Incorporando a arte de Safo, Pociña sintoniza amor com poesia. Uma primeira impressão, ainda difusa, ficou gravada num fragmento (49): ‘Pequeña me parecías y desgarbada’. Pouco a pouco, um conjunto que não exprimia um ideal de beleza foi-se desmembrando em múltiplos atractivos: ‘ojos inensos, lábios finos e bien dibujados, dientes blancos, manos finas, pechos pequeños y redonditos’ (16). À tomada de consciência, seguiu-se um crescendo de amor - ‘cada día que pasaba iba descubriendo en ella algo admirable’ - e de intimidade - ‘cuanto me hicieron gozar aquellas manos!’.

Só o ciúme, porém, foi capaz de dar a um fascínio crescente um impulso final. Vê-la com outra mulher, Andrómeda²⁹, uma rival, transformou um vago interesse em fogo da paixão. É deste misto de amor e ciúme - o mesmo que anima o famoso carne 31, o que celebrou Safo no círculo como o retrata Pociña - que nasce o clímax da experiência amorosa da mestra, que é também o clímax da versão espanhola da história (16): ‘Sólo soñaba con ir al atardecer a tumbarme con ella en la suave arena a la orilla del mar, lejos de todas vosotras’ (cf. Safo fr. 126). A poesia, que servira como voz da paixão e do ciúme, serve também como grito de ódio e despedida (fr. 55): ‘Y muerta yacerás, y no habrá un día ni un recuerdo de ti ni nunca en el futuro: porque no participas de las rosas de Pieria’³⁰. É a condenação de uma jovem dotada que, seduzida por argumentos fúteis e rasteiros, abandona escola, amor, poesia e perde, com esse passo, direito à excelência do convívio com as Musas. Um silêncio eterno, o do apagamento total, há-de rematar-lhe a vida. Dentro da agitação social que abalou Mitilene em finais do séc. VII a. C., fazem sentido as marcas de invectiva que não são raras na poesia de Safo.

O afastamento e a ruptura são, de resto, o desfecho esperado para todas as paixões que o convívio espiritual no círculo de Safo fomenta. Um dia virá

em que a família recebe de volta a sua filha, discípula dilecta da mestra, para a confiar a um noivo e rentabilizar, na vida, a formação obtida na escola. Foi o caso de Anactória (17). A partida é dolorosa, a saudade amarga, mas algum refrigério resulta de um quadro de felicidade (17; cf. 19-20): 'La causa es hermosa. La marcha de Atis, en cambio, es quizá la historia más triste de toda mi existencia'³¹.

O círculo de Andrómeda representa, no texto de Pociña, a escola entre todas rival da de Safo. Do mesmo modo que esta centraliza o espírito do seu grupo, outro tanto se passa com Andrómeda, de forma que a competição se torna também um confronto pessoal. A adoração que as discípulas nutrem por Safo contrasta com o desprezo que lhes merece Andrómeda, 'la bruja' (14). Uma natural concorrência entre escolas leva a denegrir a falta de talento da adversária (17): 'En el círculo de Andrómeda no se cultivan los versos y las canciones, porque la pobre es negasa para la poesía y la música'. No concreto, esta falta de aptidão para os dons do espírito reflecte-se num sentido do que seja amor, a verdadeira alavanca da criatividade poética. O círculo de Andrómeda converte-se num prostíbulo, onde, em vez dos arroubos de sentimento, domina um erotismo brutal (18): 'Su mayor defecto reside en su terrible ignorancia, en su carencia absoluta de cualquier tipo de educación'. Em redor da fortaleza feminina que lhe circunda a escola, rondam os homens, noite alta, numa denúncia de que o verdadeiro sentido do grupo foi adulterado (19). Por todas estas características, o círculo de Andrómeda não merece a confiança das famílias para a suprema missão de educar as suas filhas, para a principal missão que as espera, o matrimónio. A rivalidade entre os dois grupos concretiza-se com a transferência de Átis, discípula dilecta de Safo, para a escola rival. É o contraste entre o projecto dos dois círculos tem em Átis uma imagem palpável. Jovem, fresca, natural no círculo de Safo, tornou-se, por intervenção de Andrómeda, numa boneca artificial, falsa, grotesca (16): 'Llevaba los labios tiznados de manteca encarnada, y los ojos encarbonados y, no sé como, los pechos inflados como las antiguas mujeres minoicas'. Esta imagem de decadência, própria de um universo onde a espiritualidade cedeu ao mais elementar artificialismo, ditou a Safo um poema (fr. 57) de insulto e condenação. À falsidade da beleza sucedeu-se, em cadeia inevitável, a falsificação do sentimento. O que Andrómeda sentiu por Átis foi capricho ('se encaprichó de Atis', 17), talvez até o desejo torpe de atingir a rival, Safo. As suas armas foram o suborno, presentes, promessas, uma retórica falsa de sedução. E, por natural consequência, adveio a quebra da inspiração e o divórcio das Musas, situadas num universo bem distinto e inacessível à vileza de sentimentos e propósitos. Assim Andrómeda, que a tradição identificava com detentora de outra escola feminina em Lesbos, ganha um perfil concreto na ficção de Pociña.

Em conclusão: *Atardecer en Mitilene* promove harmonia entre duas perspectivas na leitura do círculo de Safo: a que faz dela a guia de um grupo de intelectuais em formação, ao mesmo tempo que, sob essa mesma escola, deixa entrever uma teia de relações que põem em evidência o tradicional homoerotismo de Lesbos.

A criação poética no círculo de Safo

Num reduto onde Afrodite e as Musas têm um lugar de eleição e em que a actividade literária não parece alheia a um objectivo de culto, não surpreende que a arte seja vista como fruto de uma inspiração concedida pelos deuses aos seus eleitos³². Com rigor, os versos de Safo ‘salen divinos a la primera’ (3), perfeitos e irrepreensíveis para quem os escuta, concebidos ‘por milagre’, no que Pociña designa por ‘éxtasis artístico’. À poeta, na versão moderna, não falta a consciência de uma técnica, que é preciso apurar. Antecipando o que viria a ser a norma horaciana, Safo recomenda um distanciamento crítico, que só o tempo pode trazer – ‘nunca debe una poeta lanzar nada al viento sin antes haberlo revisado como es debido’, 3 -, e um trabalho minucioso de polimento, como o que exige ao escultor a brutalidade genuína do mármore. Seduzida por essa arte única de Safo, a sua primeira audiência – as discípulas que a rodeiam – consciencializa-se do que constitui os seus méritos essenciais. Entre todos destaca-se o laconismo, aquele dom inimitável de dizer ‘sólo en dos versos lo que nosotras no conseguiríamos con doscientos’ (4), e a extraordinária eufonia da linguagem.

Se à inspiração que bafeja Safo não falta o toque divino, é também certo que a natureza, os impulsos genuínos, os sentimentos têm, no produto final, um contributo decisivo; porque antes de exercitar as discípulas na composição poética, a mestra alerta-as para a expressão genuína das paixões, como uma espécie de diagnóstico de um estado de espírito. Conhecer-lhe os poemas de amor é ser capaz de identificar o mesmo amor quando ele surja. Por isso a poesia de Safo tendeu a ser lida como uma representação biográfica, e a capacidade de usar a própria vida como inspiradora dos seus poemas a sua mais relevante inovação³³. É certo que algum desse labor foi posto ao serviço do círculo e das aspirações das discípulas, destinadas, após a aprendizagem, ao casamento e à constituição de família. O epitalâmio, como canto de celebração nupcial entoado pelas amigas da noiva, tornou-se uma convenção poética capaz de celebrar esse ritual de passagem, do tempo de formação feminina para a plenitude da sua condição (cf., e. g., frs. 27, 30, 105, 107, 113, 114, 194). Dentro da cultura grega, o epitalâmio passou a alegrar as bodas e a homenagear noivas e famílias de todo o Egeu, sobretudo as que viam distinguidas ‘con un poema de la más grande de las poetas’ (12). Mas mesmo a mais distinta das criadoras não era imune ao desgaste de modelos, ainda que capaz de dar-lhes

o seu toque especial (por exemplo, adaptar a descrição do noivo, um elemento incontornável do género, a cada caso concreto). Com o seu talento, a poeta pode derramar beleza sobre a mediocridade do concreto. Assim, embora Eucarião, o noivo de Girina, seja ‘moreno, moreníssimo! Como la pez negra!’ (14) – de resto entendido como um atributo da masculinidade –, Safo pode beneficiar-lhe os traços: ‘Deja lo más alto que un hombre alto. Así, en la oscuridad de la alcoba, podré imaginarlo distinto, tal como lo habéis concebido vosotras dos’.

No entanto, não é esse tipo de criação programada o que constitui a excelência da escola. A essa tendência natural, a Safo de Pociña opõe uma crítica (5): ‘Últimamente nos estamos pasando con tantos epitalamios. (...) Le estamos dando demasiada entrada a hombres hermosos en nuestros versos. Quizá también en nuestras existências. Es preciso retornar de nuevo a nosotras mismas’. Dignas e desejáveis são as composições genuínas, que surgem espontaneamente a compasso com o próprio explodir dos sentimentos, como sua verbalização rigorosa³⁴. Paixão, ciúme, ódio são tão poderosos quanto os próprios deuses na promoção do êxtase artístico. A poesia configura-se então como a sua análise e descrição minuciosa. Mas faz parte do talento colorir ou transformar a realidade com os recursos inesgotáveis da poesia³⁵.

É típico da produção de Safo recorrer à simbologia, e os astros são manifestamente um recurso da sua preferência. A noite, por exemplo, com o seu silêncio e sombras, é uma moldura bela para o desenho da solidão e do abandono amoroso (4; cf. fr. 168B Voigt): ‘Ya se ha puesto la luna y las Pléyades; mediada es la noche, pasando ya la hora, y yo me estoy durmiendo sola’. Mas não é menos próprio, dentro de uma linha tradicional, recorrer ao mito; Fáon pode ser deste motivo o paradigma por excelência. ‘Brilhante’ de seu nome, o belo barqueiro de Afrodite tinha por dom ‘volver locas de amor a todas las mujeres que lo veían’ (10). Tornou-se, por isso, símbolo de uma paixão irresistível, a quem nem mesmo Safo (fr. 211) fora capaz de resistir, tanto quanto o afirmam os seus versos³⁶. Não se trata de mais do que de um arroubo poético (11): ‘Pues ya véis, aquí la tenemos, sana y entera, sentada con nosotras y tan feliz: al final no se ha lanzado desde las peñas, y menos todavía desdeñada por el gran estúpido’. Ao mesmo tempo que desfaz o mito do suicídio de Safo, Pociña, através da voz de Filénis, desfaz uma ilusão que envolve Fáon, o apaixonado, por trás de um brilho aparente simplesmente ‘un individuo blandengue, mantecoso, engreído, fátuo’. O poema a Fáon é portanto o produto da arte, daqueles que transforma uma realidade mesquinha num quadro ofuscante de luz e de beleza.

Filénis tem, na peça, o papel de contraponto do amor poético, subtil e virtual que se cria e se exprime em verso no círculo de Safo. Auxilia assim na sua caracterização, por flagrante contraste. Esta é uma visão do amor obediente às Musas e faz sentido dentro de um convencionalismo artístico. Em vez

da natureza, espontânea ou até brutal, o mundo de Safo ‘se reduce a chicas educadas, bien peinadas, bien vestidas, bien habladas, de andar modoso, que bordan, pintan, recitan, cantan ...’ (10). Inadaptada a este universo de artifício, Filénis respira outro mundo, aquele em que ‘existen esos seres que son los hombres’. Pela sua sensibilidade áspera, concreta, Filénis faz-se ouvir como uma voz dissidente (pelas companheiras, as suas palavras são sentidas como impertinências (7) ou insolências (10)). O amor com que sonha centra-se num homem, forte, vigoroso, másculo. E tem a objectividade de um projecto claro: anseio por um herói viril, do tipo de Páris, que foi capaz de levar Helena a trair todos os seus – marido, filha e pais amados – e a provocar a guerra de Tróia (8)³⁷. É na imagem épica da *Iliada* que Filénis busca o paradigma; reconhece nos guerreiros aqueus os verdadeiros *kaloí kai agathoi*, ‘hermosos, fuertes y valientes’ (10), ainda que os sinta presas de um universo de guerra e de carnificina que já não é aquele em que se move. Não é a honra conquistada no campo de batalha o que lhe suscita apreço, mas a capacidade de um homem belo para se tornar, no acto de amor, herói vitorioso. E apesar de toda a divergência com Safo, há entre as duas uma assonância que se impõe: aquela que a mestra reconhece no poema 16, de que a beleza de uma parada militar, ou a pujança da cavalaria ou de uma armada, empalidece perante o fulgor irresistível da paixão³⁸. O poema é, portanto, a celebração de um sentimento profundo, detentor de uma enorme beleza e superior aos valores masculinos cantados na épica; mas, ao tomar Helena como paradigma de alguém que abandonou casa e família em nome do amor, parece ser também a defesa de uma nova forma de entender a condição feminina, colocando o prazer da satisfação emocional acima da estrita fidelidade conjugal que a tradição recomendava, mau grado os conflitos inerentes. Nesse sentido, está em perfeita consonância com a imagem que Pociña estabelece do círculo de Safo e dos critérios que o regulam, onde o choque entre a moral social e as novas aspirações que a educação do espírito suscita é evidente.

O desfasamento entre as duas expressões do amor – amor ideal *versus* amor real – tem o seu clímax, na versão de Pociña, num momento central: aquele em que, por insistência das discípulas, é repetido o famoso carme 31 sobre os sintomas do amor e do ciúme. Este tem sido reconhecido como uma primeira e exímia descrição de um sentimento pessoal. A felicidade sublime vê-a uma Safo ciumenta naquele mortal que agora cativa a paixão de uma sua favorita. Esse prazer reservado aos deuses – ‘Igual a los dioses me parece el hombre’ – é de natureza contemplativa – ‘se sienta, te escucha’ (9); a vida dentro do quadro está na jovem – que ‘dulcemente habla’ e ‘ríe seductora’ –, que finalmente ambos contemplam com sentimentos díspares, ‘o homem’ com um enlevo divino, Safo com um sofrimento mortal. A ironia é profunda e resulta da doçura da fala e da sedução do riso, que exprime uma cumplicidade íntima e excludora da amante

preterida. Esta é, no dizer de F. Brasete³⁹, ‘uma situação ficcional que coloca, num nível diferente, um eu que fala de um par imaginado, imobilizado pela palavra poética num tempo e espaço indefinidos’. Esta interpretação corrente é incluída por Pociña na forma como as discípulas podem relembrar o poema; nessa perspectiva (9), entendem-no como uma descrição fiel, inspirada na vida, que identifica um mal de amor: ‘cuando sientas esas sensaciones al observar a una persona, estate segura de que la amas’⁴⁰. Ainda que expressa em termos concretos, a subtileza dos sintomas alinhados pelo famoso poema sofre, na leitura de Filénis, uma tradução para outro registo, mais consentâneo com uma outra sensibilidade que lhe cabe assumir na peça (9-10): ‘A mí me pasa cuando tengo un hombre encima y sabe manejar-me, y me domina, me hace sentir dolor y placer, y me hace lanzar gritos, y me conduce al final a las cumbres del gozo’.

Sob forma dramática, *Atardecer en Mitilene* utiliza vários processos para recriar o ambiente que a tradição atribuiu ao círculo de Safo em Lesbos. O cenário é perfeitamente mediterrânico, o de uma ilha grega do Egeu, nas suas cores, natureza e paladares. O contexto, aquele que os testemunhos antigos construíram: um grupo destinado a formar filhas de boas famílias para cumprirem a missão que a sociedade grega lhes atribuía, o matrimónio e a maternidade. Mas para o cumprimento deste propósito a escola de Lesbos programou uma estratégia que extrapolou o universo feminino da tradição: mais do que estimular as tarefas próprias da mulher – manter o asseio da casa, preparar refeições –, Safo dirigiu ao espírito o seu maior empenho, usando a poesia como um instrumento formativo de grande valor. Mitilene tornou-se assim um núcleo inovador de cultura e arte. Por fim, numa peça que dá corpo a todo um conjunto de testemunhos recriando uma realidade a que não falta ficção, Pociña faz ouvir a voz da própria Safo nas traduções magníficas com que reproduz alguns dos mais emblemáticos dos seus poemas.

¹ As citações são feitas por uma versão policopiada do texto, datada de 2009 e amavelmente cedida pelo autor.

² Os nomes das jovens são inspirados nas destinatárias dos poemas de Safo ou na tradição em sua volta. É o caso de Gôngila, referida pela *Suda s. u.* Safo (S 107; cf. frs. 22, 10, 95, 4); de Mégara, aludida também pela *Suda* e pelo fr. 68a de Safo; de Telesipa, mencionada na *Suda*; de Girina pelo fr. 82; de Irana pelos frs. 91, 135. Os frs. de Safo são citados por E. Lobel, D. Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford University Press, 1963.

³ É frequente, na poesia de Safo, a menção de elementos de adorno feminino, de que claramente Pociña acompanha a sugestão; cf., e. g., frs. 81, 92, 94, 12-13, 98, 101.

⁴ C. Calame, 'Sappho's group: an initiation into womanhood', in E. Greene (ed.), *Reading Sappho. Contemporary approaches*, Berkeley and Los Angeles, 1996, 117, estabelece nos mesmos termos a relação entre a mestra – a corifeia – e as discípulas – suas coreutas.

⁵ Dissimulado mas não inesperado. Já antes Safo manifestara suspeitas sobre uma convivência entre Filénis, uma das suas discípulas, e o Porteiro (5) nos seus encontros fugazes nas lidas da casa.

⁶ Este texto de A. Pociña foi publicado em A. Pociña e A. López (2007), *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada: 175-197.

⁷ Não deixa de ser sugestiva a semelhança que existe entre este quadro e, por exemplo, o relatado por Platão no *Protágoras* 15 b-c, onde um grupo de jovens, curiosos de saber, se dispõem em volta de Hípias, um sofista da moda.

⁸ 'Sappho's amatory language', in Greene 1996: 14 sqq.

⁹ D. Yatromanolakis, 'Alcaeus and Sappho', in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, 2010, 216, sintetiza as diversas hipóteses sobre o papel de Safo no seu círculo: como educadora; responsável por um culto; regente de um coro de raparigas; poetisa que produzia para um grupo feminino. E lembra como todas estas interpretações provêm, com todas as dúvidas que as condicionam, da representação de Safo na ficção literária. Sobre o tipo de relação existente entre Safo e o seu círculo, *vide* ainda A. Lardinois, 'Subject and circumstance in Sappho's poetry', *TAPhA* 124, 1994, 57-84.

¹⁰ Calame, in Greene 1996: 113 fala de um grupo com a função de iniciar jovens na vida social e de promover a passagem da adolescência para a maturidade das suas pupilas. *Thiasos* é uma palavra nunca usada nos frs. que nos restam de Safo, embora lhe tenha sido aplicada por vários comentadores (*vide* A. L. Klinck, 'Sappho's company of friends', *Hermes* 136, 1, 2008, 24-25). Equivaleu a 'festa, cortejo festivo', e designou na época clássica sobretudo os ritos dionisíacos. A ideia de que o grupo fosse uma *betaireia*, uma espécie de clube de adultos, foi defendida por H. N. Parker, 'Sappho schoolmistress', *TAPhA* 123, 1993, 309-351; e contestada por Lardinois 1994: 76, com base no argumento de que uma *betaireia*, entendida na versão masculina, constituía um grupo politicamente activo e com representação pública, o que não era o caso do círculo de Safo. Na verdade, ainda que sujeitos a um esclarecimento ou precisão, ambos os vocábulos têm mesmo assim alguma propriedade se aplicados ao círculo de Safo.

¹¹ A *Suda* fala de *mathetriaí*, 'discípulas' (253 Voigt). Pociña opta por fórmulas de tratamento mais genéricas, que talvez não captem as nuances que os termos gregos comportam; 'chicas' ou 'muchachas' são os vocativos que a sua Safo usa para com as companheiras, que lhe retribuem com o de 'senhora' ou 'maestra'.

¹² Também Calame, in Greene 1996: 118 salienta, como típico da poesia coral arcaica, um carácter performativo, e a execução dos poemas actos de culto em contextos de ritual. Entre os estudiosos de Safo, a possibilidade de que o seu círculo tivesse uma função religiosa continua a ser muito discutida. A participação, com epitalâmios, nos rituais de casamento é o único contexto indiscutível para essa vinculação.

¹³ *Vide* J. R. C. Martyn, 'Sappho and Aprodite', *Euphrosyne* 18, 1990, 204-208, que avalia o sentido sacro dos diversos elementos que delineiam este reduto que aguarda a vinda de Afrodite.

¹⁴ Para Martyn 1990: 205, este poema representa 'uma sesta altamente sensual, num dia quente de primavera, disfrutada por um par de amantes'. Para Page 1955: 40-43, a epifania de Afrodite seria meramente subjectiva, a marcar o prazer erótico que anima o par. Sobre esta controversa questão, *vide* ainda Klinck 2008: 15-29.

¹⁵ Ch. Segal, 'Eros and incantation: Sappho and oral poetry', *Arethusa* 7. 2, 1974, 140 valoriza o modo como a poesia de Safo privilegia 'situações de encontro' e a sua tendência para evocar Afrodite e a trazer à presença de quem fala nos seus poemas; a este processo poético não é alheio, na opinião de Segal, um toque de magia.

¹⁶ Uma análise minuciosa deste poema foi feita por D. Page, *Sappho and Alcaeus*, Oxford University Press, 1955, 3-18; C. M. Bowra, *Greek Lyric Poetry*, Oxford University Press, 1961, 198-205. Sublinha Bowra o tom de invocação ritual na abertura de um poema que é sobretudo a expressão de um apelo pessoal; *vide* ainda K. Stanley, 'The role of Aphrodite in Sappho Fr. 1', *GRBS* 17. 4, 1976, 305-321; J. C. B. Petropoulos, 'Sappho the sorceress. Another look at fr. 1 (LP)', *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 97, 1993, 43-56.

¹⁷ Afrodite é, no texto de Pociña, o árbitro da paixão realizada. Não lhe falta capricho, nem tão pouco generosidade. Parece reconhecer-se à deusa uma identidade própria, como que uma sobreposição de Afrodite que é desejo com os anseios distintos de cada coração humano (14): 'Se Afrodita la conduce por ese camino: pues hágase su voluntad. Lo importante es que la chipriota te ponga ante los ojos el objecto de tus deseos, sea hombre o mujer'; (17), 'Pero Afrodita dejó de escuchar mis plegarias y de serme propicia demasiado pronto'. Garantida a sua protecção a existência decorrerá feliz (20): 'Afrodita nos inspirará algún recurso, estoy segura. Sé con toda seguridad que no nos fallará en este apuro'.

¹⁸ Também a questão do homo-erotismo praticado em Lesbos é polémica; *vide, e. g.*, A. L. Klinck, "'Sleeping in the bosom of a tender companion'", *Journal of Homosexuality* 49, 2005, 193-208.

¹⁹ A aplicação a Safo deste paradigma masculino tem sido motivo de muita controvérsia.

²⁰ Sobre a intervenção pedagógica do círculo de Safo, *vide* Calame, in Greene 1996: 117-120. Klinck 2008: 18-19 assinala quanto são escassas as indicações dadas pela poesia de Safo nesta matéria. Mas não deixa de reconhecer o papel que a arte, privilegiada na escola, pode ter na preparação para a vida, mesmo que se não trate de um programa ou curriculum pedagógico *stricto sensu*. De uma forma mais enérgica, H. N. Parker, 'Sappho schoolmistress', *TAPhA* 123, 1993, 314 repudia a ideia de 'uma escola' de Safo, e acentua que nunca nos poemas é usada a palavra 'ensinar', associando-se a uma corrente que vem já de Page, 1955.

²¹ Projecto semelhante ditou a vinda de Filénis para a escola (10): 'Mi padre y mi madre me han mandado contigo para hacerme una mujer elegante, distinguida, como corresponde a las gentes de su clase'.

²² Gôngila partilha com Girina a mesma dificuldade, a de deixar um oásis de arte, elevação e elegância, para regressar à mediocridade de um programa de vida previsto (20). Na mãe, Gôngila vê o exemplo instituído: uma vontade débil face à do marido, uma incapacidade de opinar mesmo sobre os assuntos de família; 'y se alguna vez la tienen, tanto peor para ellas, porque su opinión vale menos incluso que la de un criado hombre'.

²³ As *nuances* estabelecidas por Pociña sobre os méritos ou deméritos particulares de cada discípula sugerem o tom, elogioso ou reprovador, de vários fragmentos de Safo no que se refere a diversas companheiras; *cf., e. g.*, frs. 55, 56, 57, 71.

²⁴ Sobre o motivo de Heitor e Andrómaca como um quadro de referência para afectos solidários (Pociña 3), *cf.* Safo fr. 44. Trata-se de uma narrativa, em tom épico, das bodas do famoso casal troiano.

²⁵ A. Lardinois, 'Lesbian Sappho and Sappho of Lesbos', in J. Bremer (ed.), *From Sappho to De Sade. Moments in the history of sexuality*, London and New York, 1989, 26 enumera o que podem ter sido alguns aspectos da vivência destes grupos. As jovens participavam em coros como parte da sua educação, como estímulo à noção de disciplina e de prazer estético. Dança e música substituíam, na escola, as tarefas domésticas aprendidas em casa.

²⁶ Irana corporiza na peça a discípula mais talentosa e mais próxima da mestra. *Cf.* p. 12, onde Girina se lhe dirige nestes termos: 'Las Musas te colmen de sus dones y te conviertan en la más egregia de las poetas discipulas de Safo'.

²⁷ Da mesma forma que, em *Medea en Camariñas*, a amada de Jasão e matricida de Corinto tem oportunidade de comentar ou corrigir as versões que o mito disseminou sobre os episódios da sua vida, também a Safo é dada, neste caso, igual oportunidade.

²⁸ O fr. 49, dedicado a Átis, fala do afecto de alguém mais velho por uma menina. Uma referência à memória de Átis é feita no fr. 96. 15-16, que descreve a dor da separação agora que Átis abandonou Mitilene para regressar à sua terra natal, a Lídia (*vide* R. Hague, 'Sappho's consolation for Atthis, fr. 96 LP', *AJP* 105. 1, 1984, 29-36); o fr. 131 trata justamente da fuga de Átis para a casa de Andrómeda.

²⁹ Safo dirige a Andrómeda o seu fr. 57 e refere-a nos frs. 131, 133a. Andrómeda foi frequentemente identificada como detentora de uma escola rival da de Safo, mas esta possibilidade é apenas hipotética. Parker 1993: 318 defende que não se pode ir mais longe do que imaginar Andrómeda uma rival de Safo no amor, e não alguém com uma escola concorrente.

³⁰ De acordo com Yatromanolakis 2010: 218, este teria sido um poema dirigido por Safo contra uma dama rica da cidade.

³¹ *Vide* Safo fr. 16. 15-20 sobre Anactória (cf. *Suda* S 107; Max. Tyr. 18. 9). Ainda que ausente, ela continua a fascinar Safo com o seu andar gracioso e face brilhante; perante o seu encanto, até o fulgor dos carros e da infantaria lídia empalidece. Lardinois 1994: 60 fala de um 'eu' (16. 4) que pode não se identificar com Safo, e de uma Anactória que Ovídio, *Heroides* 15. 18-19, identificou com uma das discípulas amadas por Safo, o que pode colocar também dúvidas. E será que os sentimentos expressos são autobiográficos ou simples ficção poética? Neste poema, valores femininos, de sensibilidade e beleza, são opostos aos masculinos, de violência e de combate. Sobre a interpretação deste poema, *vide* G. Koniaris, 'On Sappho, fr. 16 (LP)', *Hermes* 95, 1967, 257-268; C. Brown, 'Anactoria and the *Chariton amarygmata*: Sappho fr. 16, 18 Voigt', *QUCC* 32 (61). 2, 1989, 7-15; H. C. Fredricksmeyer, 'A diachronic reading of Sappho fr. 16 LP', *TAPhA* 131, 2001, 75-86; E. Dodson-Robinson, 'Helen's "judgment of Paris" and Greek marriage ritual in Sappho 16', *Arethusa* 43, 2010, 1-20.

³² J. P. Hallett, 'Sappho and her social context: sense and sexuality', *Signs* 4. 3, 1979, 447 considera que esta ideia de que a inspiração de Safo era um toque divino - que lhe valeu o título de 10ª Musa (*AP* 7. 14, 9. 66, 571) - adveio da sua condição particular de mulher. Pela sua natureza diferente, pareceu desapropriado aplicar-se-lhe a noção de uma exigência técnica ou de uma prova competitiva, própria do poeta homem.

³³ Sobre a vida de Safo, o que sabemos provém de três fontes: os seus poemas, os diversos *testimonia* de autores da Antiguidade; e o contexto histórico, de onde se pode inferir alguns elementos sobre a sociedade em que Safo viveu. Os fragmentos são um primeiro manancial de informação; há os que aludem, por exemplo, a familiares, os irmãos (fr. 5), a filha Cleis (frs. 98, 132). Entre os autores tardios - Ovídio, *Heroides* 15 é neste aspecto relevante - surgiram referências variadas, de veracidade duvidosa, à biografia de Safo. Deu-se nome aos seus familiares; fez-se de Mitilene o cenário da sua vida (finais do séc. VII a. C.); retratou-se a mulher frágil, pequena, não muito dotada de beleza; atribuiu-se-lhe uma tendência homo-erótica responsável por muitos dos seus poemas; romanceou-se-lhe o suicídio - projectada no mar a partir do rochedo de Lêucade, 'a Rocha Branca' -, por incompatibilidade com Fáon, 'Brilhante', objecto da sua paixão.

³⁴ Assim o exprime Pociña quando diz (16): 'Creedme, no fue una ilusión poética que me haya inventado'; (14): 'Tenía un encanto divino, y yo la ame de verdad. Lo dije más de una vez en mis versos, con sinceridad'. Yatromanolakis 2010: 216 reconhece, em vários fragmentos de Safo, esta mesma sugestão: de que se trata de um grupo de mulheres que entoavam canções a respeito de experiências íntimas.

³⁵ Segal 1974: 139 identifica, bem a propósito, a poesia de Safo com 'uma forma básica (...) de comunicar conhecimento acerca dos deuses, da sociedade e da natureza da vida humana'.

³⁶ É expandida por Ovídio, *Heroides* 15 a ficção acerca da paixão de Safo por Fáon (cf. Men. fr. 258K; Ath. 13. 596b). Em nome desse amor não correspondido, Safo perdeu lira e voz, ou seja, a própria identidade. Restou-lhe o suicídio. Lembra M. Williamson, 'Sappho and Pindar in the nineteenth and twentieth centuries', in *The Cambridge Companion to Greek lyric*, Cambridge, 2010, 356, que, à luz da interpretação romântica a que este mito foi sujeito, se encontrou para o salto do rochedo outros sentidos; porque antes de o consumir, Safo produziu o seu poema mais belo, o salto pode representar, mais do que desespero, um rasgo de ousadia, de libertação e de afirmação poética. Sobre as implicações dos amores de Safo e Fáon, *vide* Lardinois 1989: 22-23.

O mesmo Lardinois 1994: 60 n. 14 valoriza o facto de Fáon ser uma figura do mito, próxima de Afrodite, e de a confissão de amor por Fáon feita no poema, que poderia ser, por exemplo, proferida pela deusa, acabar sendo erradamente tomada como autobiográfica. *Vide* também G. Nagy, 'Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas', *HSCP* 77, 1973, 137-177.

³⁷ Embora não se refira a um poema concreto, é evidente que Pociña pensa no fr. 16 de Safo (vv. 6-10).

³⁸ *Vide* Martyn 1990: 210.

³⁹ 'Homoerotismo feminino na lírica grega arcaica: a poesia de Safo', in R. A. Ramos, M. C. Fialho, N. Simões Rodrigues, *A sexualidade no mundo antigo*, Lisboa, 2009, 321.

⁴⁰ Este famoso poema tem sido objecto de múltiplas interpretações e discussões. Vários aspectos são particularmente controversos: se a composição é um epitalâmio; quem é o homem que se interpõe entre as duas mulheres; se se trata de Safo e de uma discípula; se o ciúme faz parte deste quadro ou se se trata apenas dos sintomas constantes na paixão. De uma bibliografia extensa recordamos apenas alguns títulos: G. Wills, 'Sappho 31 and Catullus 51', *GRBS* 8. 3, 1967, 167-197; M. Lefkowitz, 'Critical stereotypes and the poetry of Sappho', *GRBS* 14. 2, 1973, 113-123; Ch. Segal, 'Eros and incantation: Sappho and oral poetry', *Arethusa* 7. 2, 1974, 139-160; V. di Benedetto, 'Intorno al linguaggio erotico di Saffo', *Hermes* 113. 2, 1985, 145-156; O. Tsagarakis, 'Broken hearts and the social circumstances in Sappho's poetry', *RhM* 129. 1, 1986, 1-17.