

série monografias

representações
e hermenêutica do eu em Safo
análise de quatro poemas

Sofia Carvalho

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

Sofia de Carvalho
(Universidade de Coimbra)

Representações e Hermenêutica do Eu em Safo
Análise de quatro poemas

Todos os volumes desta série são sujeitos a arbitragem científica independente.

AUTOR: SOFIA DE CARVALHO
TÍTULO: REPRESENTAÇÕES E HERMENÊUTICA DO EU EM SAFO - ANÁLISE DE
QUATRO POEMAS

EDITOR: CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
EDIÇÃO: 1ª/2012

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO: MARIA DO CÉU FIALHO
CONSELHO EDITORIAL: JOSÉ RIBEIRO FERREIRA, MARIA DE FÁTIMA SILVA,
FRANCISCO DE OLIVEIRA, NAIR CASTRO SOARES
DIRECTOR TÉCNICO DA COLECÇÃO: DELFIM F. LEÃO
CONCEPÇÃO GRÁFICA E PAGINAÇÃO: RODOLFO LOPES, NELSON FERREIRA,

OBRA REALIZADA NO ÂMBITO DAS ACTIVIDADES DA UI&D
CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDADE DE COIMBRA
FACULDADE DE LETRAS
TEL.: 239 859 981 | FAX: 239 836 733
3004-530 COIMBRA

ISBN: 978-989-721-013-6
ISBN DIGITAL: 978-989-721-014-3
DEPÓSITO LEGAL: 344322/12
DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-721-014-3>

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
INSTITUTO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
POCI/2010

© IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

© CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS

© CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já exceptuada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.

ÍNDICE

NOTA PRÉVIA	9
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – FRAGMENTO 1 PLF	17
CAPÍTULO II – FRAGMENTO 31 PLF	49
CAPÍTULO III – FRAGMENTO 16 PLF	77
CAPÍTULO IV – NOVO FRAGMENTO DE SAFO (P. KÖLN 21351, P. OXY. XV 1787, FR. 58 PLF)	93
CONCLUSÃO	119
BIBLIOGRAFIA	125
ÍNDICE DE AUTORES ANTIGOS	135
ÍNDICE ANALÍTICO	139

“Quanto a mim, fui afastado do maravilhoso mundo
da cor e do movimento”

Oscar Wilde, *De Profundis*

à minha avó Celeste

NOTA PRÉVIA

O volume que se segue pretende contribuir para um regresso ao estudo dos mais importantes e relevantes fragmentos que nos chegaram da obra da poeta Safo de Mitilene. Assim, o estudo debruça-se sobre quatro fragmentos de Safo: o fr. 1 PLF, o fr. 31 PLF, o fr. 16 PLF e o fr. 58 PLF/P.Köln. 21351. Cada capítulo corresponde a um fragmento e pode ser analisado e consultado isoladamente sem que para isso seja necessária qualquer contextualização prévia no âmbito do que foi escrito anterior e/ou posteriormente. Desta forma, o primeiro capítulo (fr. 1 PLF) apresenta uma leitura do poema questionando o recurso à estrutura da prece e o seu potencial propósito na construção da concepção da natureza do amor. Já o segundo capítulo, correspondente à análise do fr. 31 PLF, procura congrega as principais teorias acerca deste que é o fragmento mais estudado de Safo, na esperança de estabelecer as posições de contraste entre as três figuras presentes na composição e o seu significado. O terceiro capítulo, onde se propõe uma leitura para o fr. 16 PLF, preocupa-se com as noções de relativismo e o deleite estéticos na sua relação directa com o amor. Por fim, o quarto capítulo, inevitável por se tratar da mais recente descoberta no quadro da poesia de Safo, explora a problemática das dicotomias juventude/velhice e mortalidade/imortalidade.

Convirá ainda referir que as abreviaturas a que recorreremos para autores e obras da Antiguidade Grega são as vt6 de *A Greek-English Lexicon*, de Liddell-Scott-Jones (LSJ). Foi também a este léxico que recorreremos para as traduções e demais dúvidas. As revistas são referidas segundo o critério de abreviação de *L'Année*

Philologique. Para as revistas que não se encontram na referida publicação optámos por nomeá-las por extenso. A edição da obra de Safo seguida é a de Lobel-Page, *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* (Oxford 1955), salvo a que se refere ao último capítulo em que, como é referido seguimos a edição de Martin West (2005) por se tratar de um achado papiroológico recente.

Caberá agora deixar as nossas palavras de agradecimento ao Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, na pessoa da sua directora Doutora Maria do Céu Fialho e, ao seu braço editorial – Classica Digitalia –, na pessoa do seu director Doutor Delfim Ferreira Leão, pelo interesse demonstrado na publicação. Não poderíamos concluir sem mencionar alguns dos muitos que contribuíram para a concretização do presente volume. Em primeiro lugar, ao Doutor Frederico Lourenço que, com gentileza, amizade e paciência inigualáveis, me concedeu a honra de orientar a dissertação da qual resulta este volume, que muito deve à sua competência, ao seu rigor e, sobretudo, ao seu notável saber. Ao Mestre e amigo, os meus mais sinceros agradecimentos. À Doutora Luísa de Nazaré Ferreira, cujas notas e críticas contribuíram muitíssimo para o enriquecimento do volume. Em segundo lugar, aos amigos que, como os deuses, são para sempre. Fazer distinções nesta categoria é tarefa injusta. Porém, a contingência exige nomeações mais claras: a João Diogo Loureiro, a Carlos A. Martins de Jesus e a João de Sousa Baptista pela preciosa ajuda na leitura crítica e revisão do manuscrito. Não poderei deixar de referir a morada e lar dos últimos cinco anos: Real República do Bota-Abaixo. A todos os que dela fazem e fizeram parte o nosso trovejante Ká-Trá-Ká e o meu muito obrigada por tudo! E, por fim, à minha família por todo o apoio, confiança e orgulho que têm demonstrado ao longo dos anos passados navegando nos confins da Antiguidade, em especial ao pilar e modelo: à minha mãe.

INTRODUÇÃO

μνάσασθαί τινά φαιμι †καὶ ἕτερον† ἀμμέων
Safo, fr. 147 PLF

Safo de Mitilene, figura que ao longo dos séculos se viu envolvida de mistério, adoração e preconceito: a décima musa; Eva da literatura europeia. Em torno da sua vida e obra, muito se tem especulado ao longo dos séculos¹. Desde a sua data de nascimento ao número de volumes que compuseram a sua obra, as certezas e os factos de valor científico são poucos. É, porém, aceite pelos estudiosos que a poeta terá vivido na segunda metade do século VII a.C. e que a sua obra teria sido compilada, pelos críticos alexandrinos, em nove volumes². Destes nove volumes de poesia, chegaram-nos duzentos e treze fragmentos³, de entre os quais apenas um nos chegou completo; e pouco mais de dez podem ser apreciados enquanto estrutura literária. Na falta de convicções acerca da vida de Safo e do contexto em que surge uma figura como ela, considerámos mais sensato concentrar esforços no sentido de a ler e apreciar, não enquanto mulher, mas como poeta, aquela que nos fala e faz nossos seus olhos.

A separação do sujeito-poético e da própria pessoa de Safo é, por vezes, tarefa complicada. A sua voz confunde-se com a do sujeito-poético (fr. 1 PLF e 94 PLF), a temática do poema confunde-se com as suas preocupações (e.g. fr. 5 PLF). Desde logo, percebemos, então, o carácter pessoal e íntimo da composição sáfica. Maior prova da legitimidade desta esperança

¹ A bibliografia a propósito da recepção do tema de Safo é vastíssima. A título de exemplo vide Reynolds 2001 e Ferreira 2006 e a bibliografia indicada.

² Se na edição e comentário aos fragmentos confiámos em Denys Page, também o fizemos relativamente a esta problemática. Porém, apesar da concordância com a proposta de Denys Page, a discussão em torno dos dados biográficos e da transmissão da obra de Safo não é unânime. A propósito desta problemática, vide Page 1959: 112-116, 140-146; Lesky 1995: 165 – 174; Yatromanolakis 1999: 179-19; Hutchinson 2001: 139-149.

³ Para uma ideia das condições em que a obra de Safo nos chegou, convirá referir que dos duzentos e treze fragmentos atribuídos à poeta mais de metade (c. 145) são testemunhos ou paráfrases. Vide Campbell 1990.

é o facto de, a partir de poemas mutilados, de palavras soltas, se conseguir encontrar no meio dos destroços uma personalidade complexa, um propósito poético concreto e expresso das mais variadas formas. Ao ler o que resta da obra de Safo, sentimos inevitavelmente que nos encontramos nos escombros de um colosso poético, quer pela sua forma (apreciada e reapreciada pelos autores antigos), quer pela concretização imagética e temática. Como descreve de forma tão comovente Odysseus Elytis, “In a time when society’s religious bases were still austere, when epic reigned supreme in literature, when the heroic element was the permanent, acknowledged value, an Archilochus in Paros and a Sappho in Lesbos - to mention the most important - overturned everything; they brought feelings and dreams to the fore; they dared to speak of their individual life, to tell their anguish, to sing, to dance”⁴.

Como sobrevive o encanto e o fascínio de um conjunto tão pequeno de poemas da presumível autoria de uma figura acerca da qual tão pouco se sabe? Como sobrevive Safo? De que modo conseguiu ela a sua tão desejada imortalidade poética?

Foi a insistência destas perguntas no nosso íntimo que nos levou a ponderar e, por fim, a concretizar o desenvolvimento do tema que agora apresentamos. A obra da poeta de Lesbos, como é sabido, tem suscitado as mais diversas leituras e as mais intrigantes suposições. Pensar na estrutura de um estudo do género do que apresentamos pode trazer-nos alguns dissabores. Um deles é a impossibilidade de abarcar nele todos os fragmentos relevantes para a definição da problemática que procuramos aqui definir. O limite imposto para o desenvolvimento do presente estudo cingiu-nos às mais conhecidas e completas peças da obra sáfica de indispensável abordagem. Assim, avançar para qualquer outro fragmento sem a análise e o conhecimento destas quatro composições seria, julgamos, precipitado.

A verdade é que a unidade temática, que encontramos nestes quatro fragmentos, justifica, por si só, a sua escolha. Como observa Page, “recent (...) additions to the text of Sappho have shown that much of her poetry was below the standard by which we were accustomed to judge her (...) We discern in both old and new the same narrow limitation of interests”⁵. Os frs. 1, 31,

⁴ Elytis 1991: 59-60.

⁵ Page 1955: 110.

16 e 58 PLF abordam (uns de forma mais evidente que outros) o tema do amor, os seus efeitos no sujeito-poético e na sua importância na concepção de existência e condição. Perguntarão alguns: por que não o fr. 2 PLF? Ou o fr. 94 PLF? Ou o fr. 55 PLF? A resposta, em parte já oferecida com a questão do espaço, é difícil e, talvez, até, injusta. É que, no nosso entender, todos os demais fragmentos representam ecos nas temáticas desenvolvidas nos quatro eleitos.

O fr. 2 PLF oferece ao leitor uma possibilidade de fruição estética inigualável. Descreve-se um ambiente convidativo e harmonioso: o reino dos sentidos impera no seu esplendor. Porém, é no fr. 31 PLF que esses mesmos sentidos se revestem de toda uma outra força que, menos erótica e mais cruel – qual tempestade que arrasa, que destrói, que por pouco não mata – que merece, sem desprimor para com o fr. 2 PLF, uma análise mais profunda. Aqui, o amor não correspondido possui uma dimensão que não se encontra no fr. 2 PLF.

O mesmo sucede quanto ao fr. 94 PLF. Efectivamente, é neste fragmento que a descrição da ausência enquanto motivo de sofrimento do sujeito-poético parece atingir o seu expoente máximo. Este é, também, o fragmento em que o erotismo assume, de forma mais evidente, a sua concretização física. Neste sentido, estabelece-se uma relação de significância fortíssima entre a expressão física do amor descrita e a memória de alguém que está ausente. A carência de algo que lhe é querido - isto é, a recordação dos momentos vividos com o objecto amado que partiu – invadem o sujeito-poético de uma verdadeira *desideratio mortis*, expressa na primeira palavra do primeiro verso da composição: ‘τεθνάκην’ δ’ ἄδóλωc θέλω. O tema do desejo da morte enquanto solução última para a carência sentida pela *persona loquens* encontra-se, de resto, presente no novo fragmento de Safo, o P. Köln. 21351 ou fr. 58 PLF. E o tema da memória e da fantasia, enquanto condição *sine qua non* para a fruição prazerosa do sujeito-poético, é o tema principal do fr. 16 PLF e no fr. 96 PLF repete-se o assunto.

Outro aspecto curioso a propósito desta problemática foi, por diversas razões, deixado de parte. Falamos do tema da imortalidade poética. A dicotomia mortalidade/imortalidade, na impossibilidade de definir com clareza e correcção a sua presença na poesia de Safo, ocorre em algumas situações de forma evidente. A discussão acerca desta temática, ainda que desenvolvida num dos capítulos que se seguem, assume uma dimensão mais evidente

e fidedigna no fr. 55 PLF, por ser plenamente legível a relação da poesia (a partilha das Rosas da Piéria) e o alcance da glória eterna:

καθάνοικα δὲ κείχη οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
 ἔσσειτ' οὐδὲ ἴποκ' ἴ ὕστερον οὐ γὰρ πεδέχητι βρόδων
 τῶν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνης κὰν Ἄϊδα δόμωι
 φοιτάσῃς πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

Morta há-de jazer e não haverá de ti memória
 Nem ficarás para a história; pois não partilhaste das rosas
 Da Piéria. Invisível, porém, na casa de Hades
 Deambularás por entre os lúgubres cadáveres desaparecida da terra.

Na verdade, a consciência da imortalidade poética que transparece deste fragmento mostra de que modo a noção de glória eterna estaria arreigada na sociedade lésbia arcaica. Neste sentido, é perceptível a importância da memória póstuma no quadro de perspectivação do próprio sujeito-poético enquanto poeta. Assim, relacionando o fr. 55 PLF com o que transcrevemos em epígrafe (fr. 147 PLF), conseguimos concluir que Safo teria esperança na perpetuação de si mesma na posteridade poética. Deste modo, a poeta, ao implicar a perenidade de si mesma, perspectiva-se para fora do seu próprio espaço e tempo. Almeja uma existência que, sendo a propósito de si, não é a sua. De um modo mais directo, Safo ou a *persona loquens* deseja também ela ser recordada por outros, assim como ela recorda as raparigas que, ao longo da sua vida, a foram abandonando e das quais se recorda de uma forma tão nítida como se elas ainda estivessem presentes (fr. 16 PLF, fr. 31 PLF?, fr. 94 PLF, fr. 96 PLF, para nomear apenas as composições mais completas). Foi este aspecto da existência do sujeito-poético fora de si, isto é, na memória de outro, que não tivemos oportunidade de explorar e que contribuiria decerto para o enriquecimento significativo da estrutura e ponderação da equação que procuramos desenvolver.

Em suma, a análise dos quatro fragmentos que se seguem concentra-se na perspectiva da existência e perspectiva do “eu” em si e dos outros (sc. as mulheres e/ou crianças a que se dirige) em si. Na amplitude da representação do sujeito, procuramos, pela leitura e comparação destas composições (ou do que delas sobrou), mostrar em que medida o ambiente da poesia do “eu” em Safo se manifesta através de todo um requinte literário e uma

agudeza de conceptualização raros na sua época. Se, por um lado, a temática é pouco diversificada, por outro, a sua concretização poética é de uma variedade intrigante.

CAPÍTULO I

FRAGMENTO I PLF

“Unruh will ich über dich bringen,
schwingen will ich dich, umrankter Stab.
Wie das Sterben will ich dich durchdringen
und dich weitergeben wie das Grab
an das Alles: allen diesen Dingen.”

Rainer Maria Rilke

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,

ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἶ ποτα κἀτέρωτα
τὰς ἔμας αὖδας αἰοῖσα πῆλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρῦσιον ἦλθεσ

5

ἄρμ' ὑπαδεδύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ὤκεες στρουῦθοι περὶ γὰς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-
ρος διὰ μέσσω,

10

αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαίαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ
ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι
δηῦτε κάλημμι,

15

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμῳι· τίνα δηῦτε πείθῳ
cάγην ἐς cάν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψάφφ', ἀδικήει;

20

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει·
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει·
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κῶκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν, ὅσσα δὲ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἱμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὐτὰ
σύμμαχος ἔσσο.

25

Imortal Afrodite, de trono variegado,
 Filha de Zeus, urdidora de ardis, suplico-te:
 Não me domes com angústias ou agonias,
 Ó rainha, o coração,

5 Mas vem cá, se outrora, por outra ocasião,
 Deste ouvidos à minha voz, de longe
 A escutaste, e deixaste de teu pai a casa
 Dourada e vieste,

10 Depois do carro atrelares: Puxaram-te belos
 E velozes pardais sobre a terra negra,
 Chicoteando as asas através do ar
 Desde o céu,

15 E depressa chegaram; e tu, ó Bem-aventurada,
 Sorrindo em teu semblante imortal,
 Me perguntaste porque de novo sofria e
 Porque de novo te chamava

20 E que mais queria que acontecesse
 No meu louco coração: “Quem de novo persuado
 A regressar ao teu amor? Quem, ó
 Safo, te injuria?”

Pois se foge, depressa perseguirá,
 Se não aceita presentes, virá a dá-los,
 Se não ama, depressa amará
 Ainda que ela não o queira.”

25 Vem até mim agora, livra-me desta atroz
 Ansiedade; realiza tudo o que para mim
 O coração deseja realizar, sê, tu mesma,
 Quem combate a meu lado.

Sendo este fragmento aquele sobre o qual possuímos mais informação desde a Antiguidade, a sua forma, o seu propósito e a sua interpretação são de um mistério fascinante. Porém, mais misterioso que o próprio poema é decifrar quem o compõe e para que fins. Diz Lardinois¹:

“One of the greatest obstacles to our understanding of Sappho’s poetry is the lack of similar material to which to compare her work. The work of no other archaic Greek female poet has survived, and that of her

¹ Lardinois 2001: 75.

male counterparts is of limited value for this purpose, differing from hers both in subject matter and perspective”.

O propósito desta composição de Safo tem dividido os estudiosos. Uns insistem na sua atribuição a algum tipo de culto religioso. Outros não conseguem ignorar a forte expressão subjectiva contida neste fragmento, excluindo assim a hipótese de relação deste poema com qualquer ritual. Neste sentido, o fr. 1 PLF inspirou e continua a inspirar numerosíssimos comentários, que vão desde o estudo da formalidade retórica enquanto hino/composição de cariz religioso à sua hermenêutica enquanto texto poético.

A subsequente discussão deter-se-á, num primeiro momento, na análise do comentário de Dionísio de Halicarnasso a este poema, e, num segundo momento, na problemática da estrutura da composição.

O Hino sáfico a Afrodite foi uma das poucas composições de Safo que nos chegaram com extensão e preservação passíveis de serem analisadas como completas (e complexas) estruturas literárias. Curiosamente, os comentários a este poema são, entre os autores antigos, escassos. Se os *testimonia* biográficos de Safo pintam uma imagem um tanto pejorativa da poeta de Lesbos, o mesmo não poderemos afirmar quando nos referimos aos da sua obra poética, da qual nos chegaram consideráveis referências por parte de autores antigos que elogiam a arte e o engenho da lésbia².

Dentre os referidos comentários, o poema que nos chegou em melhor estado de conservação, por ter sido analisado e comentado por um autor antigo, foi o Hino a Afrodite: Ποικιλόθρον' ἄθανάτ' Ἀφρόδιτα (fr. 1 PLF). Efectivamente, se não nos tivesse chegado a obra *Sobre a Composição Literária* (Περὶ Συνθέσεως Ὀνομάτων) de Dionísio de Halicarnasso, parca seria a informação que hoje teríamos desta composição de Safo, uma vez que a outra fonte, P. Oxy. 2288, se encontra em avançado estado de deterioração, facto que tornaria impossível a interpretação e análise do poema.

A transcrita composição de Safo foi, para felicidade dos comentadores modernos, a escolhida pelo crítico, historiador

² Vide Campbell 1990: 3-26, para uma ideia dos *testimonia* biográficos que nos chegaram da poeta. Já para a recepção da obra de Safo na Antiguidade vide Campbell 1990: 37-49. Acerca da figura de Safo de Mitilene e da sua recepção vide Reynolds 2001.

e professor de retórica Dionísio de Halicarnasso³ para ilustrar o paradigma da harmonia retórica na poesia lírica. Como referimos, Dionísio de Halicarnasso – a quem devemos o mais antigo comentário ao fragmento em análise - recorre à poesia de Safo para ilustrar a eloquência poética, citando o Hino a Afrodite como exemplo da suavidade e precisão da arte poética:

“A eloquência e a graça desta passagem surgem da continuidade e delicadeza das ligações [entre os elementos], as palavras são colocadas e enquadradas umas com as outras consoante a afinidade e semelhança natural das letras.”⁴

Todo o engenho evidente na concordância sonora das palavras entre si, todo o cuidado e rigor com que cada elemento aparece num determinado lugar no verso, merece por parte de Dionísio de Halicarnasso destaque e louvor. Mas de que serviria à aprendizagem da oratória o conhecimento da linguagem poética arcaica?

Na supracitada obra, Dionísio de Halicarnasso ocupa-se, precisamente, da análise da ordem das palavras no Grego e da sua importância na construção de quadros emocionais conseguidos através do jogo de sons e sentidos, capazes de prender a audiência, quer pela beleza do modo como se diz, quer pelo próprio sentido dado ao que é dito pela manipulação sonora e significativa do mesmo. O que interessa referir aqui acerca da obra de Dionísio será a construção do quadro emocional através do jogo de sons na poesia de Safo. A obra da poeta, a par das de Eurípides e Isócrates, enquadra-se, no âmbito da obra de Dionísio, no segundo dos três estilos de composição que distingue: o austero (αὐτερόος), o suave (γλαφυρόος) e o misto (εὐκράτος).

Num interessante artigo sobre o Hino a Afrodite, Castle⁵ resume a obra de Dionísio, explicitando as razões que levaram o professor de retórica a nomear a poesia de Safo como uma das pertencente à categoria de estilo suave de composição no que se refere puramente às formas de expressão derivadas da simples combinação das palavras enquanto motivos de som.

Verificamos, portanto, que a poesia de Safo, tendo o seu expoente máximo de perfeição no quadro do estilo suave no

³ DH, *Comp.* 6, 23, 10-11.

⁴ DH, *Comp.* 6, 23, 12.

⁵ Castle 1958: 66-76.

Hino a Afrodite, evita aquilo que o crítico de Halicarnasso define como junções características do estilo austero⁶: a junção de *v* com consoantes mudas suaves (*π, τ, κ*), com consoantes mudas ásperas (*θ, χ*), ou a junção de sibilantes como *c+ξ*. Quanto à concordância sonora das vogais, a obra de Safo em muito ganha por ser composta em dialecto eólico. É que o *α* longo “is proclaimed the most euphonious, followed by *η, ω, υ, ι, ο* and *ε*. Of the semi-vowels the descending order is *λ, μ, ν, ρ, c* (*ζ, ξ, ψ* are double semi-vowels). Of these *λ* is sweetest, *ρ* is rough and noble, *μ* and *ν* are like horns, while *c* is pronounced disagreeable, «for a rational being like man should not hiss.»⁷. Desta forma, o Hino a Afrodite é um exemplo do estilo suave na medida em que as letras (*τὰ γράμματα*) predominantes são as consideradas mais suaves, não obstante a forte sibilância do fragmento, característica, de resto, transversal e bastante presente em todas as variantes da língua grega.

A composição poética de Safo representa, pois, um dos mais elegantes exemplos do estilo suave, na medida em que no fragmento nenhuma parte se torna rude na leitura, as cisões e as junções são subtis:

“and though the poem gives the required effect of a single swift utterance, yet the periods are of moderate length, symmetrical, and such as can be accommodated to a single breath. Finally, a reading of the poem aloud will corroborate his opinion that much of the verbal charm of the writing lies in what he terms «the smooth cohesion of the joints»”⁸

Dionísio, como professor de retórica, recorre ao poema de Safo com o intuito de exemplificar os aspectos de cariz formal da composição poética suave (*γλαφυρά*) a partir das potencialidades das suas qualidades emocionais e estéticas.

Se Dionísio se quedou, sobretudo, pela ilustração da beleza fonética patente nos ritmos e na simbiose dos sons das palavras enquanto origens do tom harmonioso das composições sáficas, sem questionar o propósito desta estrutura numa composição de cariz aparentemente religioso, o mesmo não ocorreu com

⁶ Ibid. 67.

⁷ Ibid. 68.

⁸ Ibid.

os estudiosos modernos. Como Todorov⁹ apresenta, a linha de análise de Dionísio de Halicarnasso da grande corrente da retórica clássica – a teoria *decorativa* – não acolheu muitos seguidores dentre os estudiosos modernos. O linguista afirma, de resto, que esta teoria “só nos interessaria de modo marginal, porque consiste em recusar à poesia toda a especificidade semântica (...) Esta é portanto, em última análise, uma teoria pragmática que recusa explicitamente a diferença semântica”¹⁰. Efectivamente, outros foram os aspectos que aguçaram a curiosidade dos modernos. Estes, por sua vez, na referida falta de exemplos com os quais comparar a obra de Safo, têm-se esforçado por desvendar a razão, o contexto e os fins do fr. 1 PLF.

Várias teses foram avançadas no sentido de perceber em que contexto surge o Hino a Afrodite de Safo. Estabelecendo uma comparação com os grupos de culto em voga no período helenístico, muitos estudiosos supuseram que Safo presidiria a um *thiasos* ou outro qualquer tipo de organização que congregasse donzelas e mulheres em torno de um propósito comum, na ilha de onde seria natural. Neste contexto, o fr.1 PLF tem sido considerado na sua estrutura de prece. Alguns dos seus estudiosos tenderam, então, a olhar o poema como inserido em alguma espécie de ritual religioso ligado ao culto a Afrodite. Esta linha de interpretação pode parecer convincente numa primeira e superficial abordagem do poema, sobretudo quando confrontamos os hinos e as preces da literatura anterior e contemporânea de Safo.

Dentre os fragmentos de Safo, podemos contar com vários indícios de composições endereçadas a deusas como Afrodite (frs. 1, 2, 5, 15, 33, 86, 134 PLF), Hera (fr. 17 PLF), as Musas (frs. 124, 127 PLF). Os paralelos com as passagens de prece e de lamento (fr. 140 PLF) são comuns à épica. Não obstante, tanto no fr. 140 PLF, a propósito da morte de Adónis, como no fr. 1 PLF, a relação estabelecida entre as suplicantes e a divindade para a qual se dirige a prece parecem fazer notar uma intimidade entre os agentes pouco comum aos exemplos citados. A súplica pelo auxílio dos deuses é, de resto, de uso recorrente na poesia amorosa; veja-se, como exemplo, os dois Hinos de Anacreonte, um a Diónisos (fr. 357 PMG), outro a Ártemis (fr. 348 PMG). No primeiro fragmento o propósito da súplica é mais evidente:

⁹ Todorov 1982: 7-14.

¹⁰ Ibid. 9.

Anacreonte dirige-se a Diónisos para que este lhe seja favorável na conquista de Cleobulo¹¹:

Soberano, com quem o Amor subjugador
 E as ninfas de olhos azuis
 E a purpúrea Afrodite
 Brincam, quando estás
 Nos altos píncaros das montanhas!
 Suplico-te; e tu de espírito compassivo
 Vem até mim, para ouvires
 A minha grata prece.
 Sê bom conselheiro de Cleobulo,
 Para que o meu amor,
 Ó Dioniso, ele aceite.

O pedido que em conteúdo se assemelha ao do fr. 1 PLF de Safo é claríssimo: auxílio divino na conquista do amado. Apesar da semelhança temática, a estrutura do poema de Anacreonte difere da do fr. 1 PLF de Safo. A lésbia legou-nos um poema mais caprichoso, pessoal e intimista, que busca nos parâmetros tradicionais a sua forma de expressão. Embora não haja nenhuma referência na sua obra a qualquer tipo de cargo oficial associado a qualquer divindade, este poema de Safo demonstra um profundo conhecimento dos parâmetros tradicionais. A composição em análise é de tema pessoal e íntimo que, na sua estrutura formal, é uma mimese da estrutura de súplicas rituais que remontam a eras longínquas e das quais existem registos já nos Poemas Homéricos.

Como clarifica Miller¹², “in the tradition of Greek hymnody there are two broad categories of composition: the «subjective» or «cult» hymn on the one hand and the «objective», «epic», «Homeric», or «rhapsody» hymn on the other”. Se, por um lado, conseguimos reconhecer uma génese comum em ambas as categorias - o auxílio divino - por outro, os recursos formais das mesmas indicam um propósito e um caminho de realização desse mesmo propósito distinto. São consideráveis os exemplos a que podemos recorrer para mostrar em que aspectos diferem as duas categorias de composição religiosa estabelecidas por Miller.

A estrutura da prece associada a um favor pessoal ou “subjectiva” obedece a três normas estruturais em que cada norma desempenha

¹¹ Trad. Lourenço 2006: 55.

¹² Miller 1986: 1.

uma função específica: a invocação, a hipomnese e, por fim, o pedido. A primeira norma - invocação - procura obter a atenção da divindade à qual é dirigida a prece. O suplicante endereça a sua prece à divindade na forma de epítetos referentes às linhagens e qualidades do deus, aspectos que enfatizem a premência e o sentido da concretização do pedido: as formas verbais indicam o sentido da súplica (λίττομαι) e são acompanhadas dos referidos epítetos (Ποικιλόθρον' ἄθανάτ' Ἀφρόδιτα, / παῖ Δίος δολόπλοκε, λίττομαί τε [Fr. 1. 1-2]). Os epítetos podem mencionar qualidades úteis para a prestação do favor expresso ou aquelas qualidades divinas por meio das quais o suplicante não deseja que o deus se lhe revele. Isto é, o suplicante pode aludir às qualidades favoráveis do deus, para que este lhe seja benévolo, ou apelar a que o deus use da sua condição de superioridade com o fim de prejudicar o adversário do suplicante (e.g. *Il.* 1. 451-6). Através da seleção dos epítetos é possível antever a relação estabelecida entre a divindade e o suplicante.

A hipomnese - segundo paradigma estrutural - implica a reminiscência de favores obtidos de uma ou de outra parte em situações anteriores. Este princípio traduz a esperança de reciprocidade ou de repetição de favores prestados. Em muitos casos, o sacerdote relembra a sua extrema devoção ao deus (e.g. *Il.* 1. 451-6). O sujeito relembra somente o auxílio que Afrodite lhe prestou numa situação semelhante. A hipomnese tem o propósito retórico de legitimar e reforçar o pedido que é formulado em último lugar. O Hino a Afrodite é inovador, portanto, na medida em que a hipomnese é desenvolvida como estrutura narrativa dentro da estrutura da prece, ocupando, assim, grande parte da composição. A sugestão de uma reincidente descida do Olimpo ao encontro de Safo (vv. 5-16) bastaria no contexto do que há pouco definíamos como hipomnese. Contudo, a poeta de Lesbos introduz neste ponto aspectos narrativos como a prosopopeia (vv. 19-24) que ilustram a intimidade partilhada pela deusa e pelo sujeito-poético (Ψάπφ' - v. 20), ao ponto de as palavras da divindade ecoarem na voz do sujeito-poético enquanto reminiscência, como adiante extensivamente examinaremos. Para além deste aspecto, será de notar que o pedido, como descrevemos, é, no Hino de Safo, formulado duas vezes, uma antes da hipomnese (vv. 3-5) e outra no final do que nos chegou da composição (vv. 25-28). Ainda relativo à análise deste poema como contendo a estrutura e, sobretudo, o propósito de uma prece, importa analisar a maneira

como, partindo desse *topos* tão tradicional, se introduzem aspectos tão inovadores no âmbito dos ὕμνοι κλητικοί¹³. O aspecto em que o Hino a Afrodite de Safo se destaca dos demais hinos é a rara extensão da hipomnese – constituída por vinte versos de um total de vinte e oito – cujo conteúdo domina a composição no seu todo. Mais curioso e intrigante ainda é a introdução do *topos* da prosopopeia na hipomnese (vv. 18-24).

O leque de hinos épicos ou homéricos é vastíssimo. O *topos* da súplica a divindades aparece nos Poemas Homéricos como tentativa de obtenção de auxílio divino. Constitui-se como um dos recursos através dos quais se chama a intervir outro plano de acção - o plano dos deuses – que determinará sobremaneira o desenlace da acção. Como tal, na *Iliada* e na *Odisseia* encontramos frequentes referências a rituais e preces. A Atena (*Il.* 6. 286-311; *Od.* 4. 759-67), para referir dois exemplos, são dirigidas preces pelas mulheres em desespero suplicando o auxílio da deusa. Uma delas é rejeitada pela divindade e a outra é por ela atendida, respectivamente. Porém, na *épica* também encontramos preces cléticas. Miller considera a prece que Crises dirige a Apolo (*Il.* 1. 37-42) uma composição da categoria na qual prevalecem as composições de carácter subjectivo. Pois, ao contrário do que acontece no referido exemplo da prece das anciãs troianas a Atena (*Il.* 6. 297-311) em que é pedido um auxílio a bem da comunidade, Crises pede um favor em seu nome e para seu exclusivo proveito. É, então, a uma só voz que é entoada a prece de Crises, pelo que o carácter desta súplica, bem como as demais desta categoria, é sobremaneira intimista e necessariamente subjectivo.

Na mesma linha surge a prece que Diomedes dirige a Atena (*Il.* 5. 115-7) e à posterior descida de Atena e de Hera em auxílio do referido guerreiro (*Il.* 5. 719-72). Winkler¹⁴ foge à leitura de Miller quando nega um *pastiche* dos hinos cléticos *per se* e sugere que Safo teria recorrido à dita estrutura com um propósito simbólico, evidente no último verso da composição.

A perspectiva de Winkler prende-se, em todo o seu curioso estudo, com aspectos muito ligados à dicotomia entre os

¹³ Hinos Cléticos. A referida terminologia ocorre em Men. *Rhet.* 333. 4. (= Sapph. test. 47 Campbell) onde o autor do séc III d.C. a relaciona com os hinos em que o suplicante se dirige à divindade instando-a a deslocar-se do local onde se encontra até à presença de quem o chama. A terminologia é também seguida por Ragusa 2005: 264.

¹⁴ Winkler 1996: 89-111.

conceitos de círculo sócio-cultural feminino e a sociedade grega dominada pela presença masculina. Não obstante o interesse que este artigo conterà para estudos mais directamente relacionados com as questões do papel da mulher na sociedade grega, o que nos despertou a atenção foi, antes, o seu notável contributo para o estabelecimento do paralelismo nele esclarecido entre o sofrimento guerreiro e o sofrimento amoroso. A escolha de Safo desta passagem não será fortuita, na medida em que aprova a consciência de uma afirmação heróica de alguém apaixonado em contextos de celebração pública do tradicional *topos* de ἀρετή grega. Todo o princípio e a moral heróicos são aplicados ao sufoco amoroso. A linguagem da experiência guerreira é, pois, trasladada para a experiência amorosa. No fr. 1 PLF, bem como nos Poemas Homéricos, dá-se o encontro entre a vítima e a divindade controladora/salvadora, cenário em que

“the intensification of pathos and mastery in the encounter is due largely to the ironic double consciousness of the poet-Sappho speaking in turn parts of suffering “Sappho” and impassive goddess”¹⁵

Afrodite personifica, portanto, as inconstâncias dos conflitos amorosos, representando-os como oscilações de uma guerra. Esta semelhança entre a consciência dos sofrimentos amorosos e os sufocos e tensões da guerra torna-se evidente, portanto, nos vv. 23-24: *ὀ δ' αὖτα / κύμμαχος ἔκκο*, onde a súplica por uma aliança guerreira (*κύμμαχος*) sugere uma luta pela vitória do amor e da vontade do sujeito-poético.

A verdade é que a força destes versos enquanto súplica por uma simaquia está dependente, como bem nota Hutchinson¹⁶, da influência do Canto 5 da *Iliada* na génese da composição. Isto é, ou se reconhece a identificação propositada Diomedes-Safo, ou estes últimos versos querem em si ecoar normas encontradas noutras preces (Archil. fr. 108 W, E. *Tr.* 469, Pi. *I.* 6. 28, bem como os já acima referidos). O certo é que Safo se dirige à deusa com o propósito de lhe pedir (re)conforto e este pedido traduz-se numa curva emocional que atravessa o desespero, atingindo um nível de tranquilização do eu poético pela reminiscência de uma teofania anterior – a hipomnese. E é, cremos, nas particularidades

¹⁵ Ibid: 94.

¹⁶ Hutchinson 2001: 159.

dessa curva emocional que o Hino sáfico a Afrodite se supera como hino clético e se enquadra no âmbito da literatura: “Sappho uses the structure of a prayer in order to define and refine her relationship with the goddess”¹⁷.

A estrutura da invocação, não obstante a sua plena concordância com a norma que acima referíamos, é de considerável importância. Safo começa a sua composição tratando a deusa pelo nome fazendo-o acompanhar de quatro epítetos (dois no primeiro verso e dois no segundo): ποικιλόθρον’ ἄθανάτ’ Ἀφρόδιτα / παῖ Δίος δολόπλοκε. Denys Page¹⁸ começa o seu comentário ao fr. 1 PLF de Safo com uma questão que gostaríamos de aprofundar: a problemática do epíteto ποικιλόθρον’. A controvérsia da composição sáfica começou, já desde a Antiguidade, com a oscilação entre os termos ποικιλόθρον’ e ποικιλόφρον’.

No seu comentário ao fr. 1 PLF, Hutchinson crê, na esteira de Page e Voigt, que a orção ποικιλόθρον’ é a mais acertada. A alternativa parece-lhe frágil e debilmente atestada, uma vez que na tradição manuscrita a variante em -θ merece mais crédito¹⁹. Todavia, a orção por ποικιλόθρον’ levanta outras questões, pelo que as opiniões divergem quanto ao substantivo do composto: -θρον’. A que se quereria Safo referir ao empregar -θρον’? Há quem o relacione com τὰ θρόνα (flores) e quem lhe atribua o significado de ὁ θρόνος (trono). A etimologia do composto é discutível e tem suscitado divergências. Se considerarmos ποικιλόθρον na sua relação etimológica com τὰ θρόνα, Afrodite deixa de ser “a de trono variegado” para se tornar na Afrodite “de flores variegadas”. Ora, analisando o fr. 2 PLF de Safo percebemos como o epíteto se poderia aplicar à deusa. Neste belíssimo fragmento, o enquadramento é distinto, pelo que pudemos apurar na base do que nos chegou dele. Apesar do seu conteúdo semelhante ao de uma prece²⁰, não consta, das linhas que nos chegaram, nenhum pedido de auxílio. Não existe discurso directo nem se adivinha

¹⁷ Thomas 1999: 3.

¹⁸ Page 1955: 4.

¹⁹ Vide Hutchinson 2001: 151; Jouanna 1999: 101-102; Renehan 1984: 255-258. Em relação às entradas e significados em torno de compostos de -θρονος, e às possibilidades das variantes ποικιλόθρονος e ποικιλόθρονα, vide Jouanna 1999: 103.

²⁰ Ragusa 2005: 197-ss. Para uma análise aprofundada do fr. 2 PLF vide, na mesma obra, o capítulo “Cenário de Afrodite: a natureza, o sagrado e o erotismo” 193-260; Martyn 1990: 201-212.

sofrimento amoroso. Antes, invoca a divindade para que esta se junte ao suplicante onde encontrará um *locus amoenus* em que a harmonia parece resplandecer em todo o esplendor de um cenário bucólico. Os retratos dos pomares (vv. 2-6), das roseiras (v. 7), da beleza serena dos prados (v. 8-ss.) formam um quadro onde os sentidos merecem lugar de destaque – nas palavras de Ragusa²¹: um convite irrecusável. O ambiente natural, sereno e harmônico retratado no fr. 2 PLF coadunar-se-ia, assim, com uma Afrodite de flores variegadas. Mas seria Afrodite de flores variegadas a entidade que Safo suplicante chama à sua presença para a auxiliar no seu incessante combate no fr. 1 PLF?

É certo que toda a prece gira em torno do tema do Amor. Nesse sentido, não seria desajustada a presença de um epíteto que relacionasse a divindade a todo o imaginário erótico ou amoroso subjacente ao simbolismo da multiplicidade de cores, de aromas e de texturas daquilo que seriam as variegadas flores de Afrodite: ποικιλόθρονα²². Πορέμ, ποικιλόθρον’ enquanto “a de flores variegadas” aplicado ao fr. 1 PLF parece-nos suscitar alguns problemas dada a conjuntura hermenêutica do poema.

No LSJ, a entrada apresentada para o substantivo τὸ θρόνον adverte para a sua exclusiva ocorrência no plural: τὰ θρόνα, significando “flores”. O dicionário exemplifica como fontes do étimo a *Iliada* 22. 441 e Teócrito 2. 59.

Efectivamente, o contexto do passo citado da *Iliada* no LSJ pode ajudar-nos a entender a razão pela qual alguns estudiosos lêem θρόνα como primeiro epíteto de Afrodite no fr. 1 PLF. No referido verso da epopéia o recurso a θρόνα é seguido do adjetivo ποικίλα (22. 441):

δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ’ ἔπασσε

a tecer uma trama purpúrea de dobra dupla e nela bordava flores de várias cores.

A verdade é que θρόνα ποικίλ’ aparece associado ao acto de tecer ou bordar flores variegadas²³. De resto, o comentário de

²¹ Ragusa 2005: 198.

²² A propósito da relação de Afrodite (enquanto essência do amor) com os jardins e as flores, cf. *Il.* 14. 346-353; Hes. *Th.* 194-5.

²³ Vide Richardson 1993: 154; Kirk 1985: 280. Richardson afirma que o verbo ἔπασσε se deve entender não como bordar mas sim como tecer (*Il.* 3. 126). Ora, no comentário a este verso, Kirk afirma que “ἐμπάσσω literally

Richardson²⁴ a este verso chama a atenção para o facto de θρόνα ter sido recuperado na poesia helenística. Prova disso é a referência, também no LSJ, a Teócrito 2. 59:

Θετυλί, νῦν δὲ λαβοῖσα τὸ τὰ θρόνα ταῦθ' ὑπόμαξον

“Mas agora, Téstilis, depois de aceites estas plantas, untá-las-ás”.

Como se torna evidente pela tradução, o sentido de θρόνα em Teócrito é distinto daquele da *Iliada*. O escólio ao Idílio 2 esclarece-nos: o comentador indica que a palavra ocorre noutros poetas (Lícofron e Nicandro) com o sentido de φάρμακα, e identifica esta conotação do termo como tendo origem etólia²⁵ e que o conhecimento e aplicação do termo θρόνα remontaria aos tempos pré-épicos. Na *Iliada*, como anteriormente vimos, o sentido está relacionado com flores na sua concretização enquanto motivo floral e não com quaisquer qualidades medicinais das mesmas.

Os defensores da interpretação de ποικιλόθρον' como composto de ποικίλα θρόνα crêem que “est pratiquement certain que Sappho en écrivant l’adjectif ποικιλόθρον’ qui est lui-même un hapax, faisait référence à l’homérisme θρόνα ποικίλ”²⁶. Lawler²⁷ elimina esta questão avançando com a hipótese de todos os compostos homéricos em -θρον se referirem a flores. Contudo, vemos que, em alguns casos, o seu argumento cai por terra. No caso dos epítetos de Aurora: χρυσόθρονος Ἡώς (*Od.* 23. 244), por exemplo, o segundo elemento é claramente θρόνος (trono) e deve ser identificado por analogia com o χρυσόθρονος Ἥρη (e.g. *Il.* 1. 611; 15. 5 e no Hino Homérico a Hera 12, v. 1). Neste ponto, o contexto diz-nos que, aqui, deve ser lido trono e não flores. Se aqui é claro o significado de -θρονος, o que nos levará a supor que, na mesma obra, volte a ocorrer com uma definição distinta? Sabemos, pela natureza repetitiva dos Poemas Homéricos, que quando um termo ocorre num determinado contexto, o mais provável é que, ao surgir de

means ‘sprinkle into’, and there is no doubt that the patterns are woven into the cloth and not embroidered on afterwards” (*Il.* 22. 441). A questão não é relevante para o presente estudo, pelo que seguimos a tradução apresentada por Frederico Lourenço, não o querendo fazer, porém, sem referir a problemática.

²⁴ Richardson 1993: 155.

²⁵ Gow 1952: 46.

²⁶ Jouanna 1999: 104; Bolling 1958: 275-282.

²⁷ Lawler 1948: 80-84.

novo, possua o mesmo significado. Este aspecto salientado por Lawler ao defender a interpretação de -θρον' por "flores" acaba por condenar, a nosso ver, a sua tese.

Chegados a este ponto, e depois de analisados os exemplos expostos acerca de τὰ θρόνα, percebemos que o seu significado é vulnerável e pouco verosímil no contexto do fr. 1 PLF. Consideramos, assim, frágeis os argumentos apresentados para a leitura de ποικιλόθρον' como "a de flores variegadas". A interpretação convencional parece mais adequada, sobretudo pelos paralelos homéricos referidos (εὐθρονος ou χρυσόθρονος) que perduraram na tradição poética (ἀγλαόθρονος em Píndaro *O.* 13. 96, Baquilídes 17. 123-4; λιπαρόθρονος em Ésquilo *EU.* 806, são alguns exemplos). São várias as razões que nos levaram, então, a concordar com Page, Wilamowitz e Rehenan quanto a esta problemática.

O contexto poético sugere que Safo pretende apresentar-nos Afrodite enfatizando não o seu charme (como no fr. 2 PLF seria plausível) mas sim a sua autoridade, o seu poder. Portanto, apesar de ambas as interpretações serem linguisticamente possíveis, a opção "de trono variegado" é aquela que oferece uma relação mais próxima e imediata com o que se lhe segue (a linhagem da deusa - παῖ Δίος, o seu poder - δάμνα e o seu estatuto - πότνια, δόμον χρύσιον). Assim, os defensores desta interpretação de ποικιλόθρον' têm argumentado que ela concretiza em si a imagem da Afrodite olímpica (Campbell²⁸). Kirkwood estabelece um interessante paralelo. Afirma o autor:

"The ποικιλο- certainly suggests the deviousness of Aphrodite, fitting well with δολόπλοκε [v.2], and - θρονος as throne seems right in emphasizing her divine quality"²⁹.

Na esteira de Kirkwood, John R. C. Martyn entende que a conjunção, em quiasmo, destes dois epítetos, de cunhagem sáfica, sugere "a ironical rather than a ritual opening to the poem"³⁰. Por um lado, é reforçado o estatuto olímpico da deusa com ἀθανάτ' (v. 1), com παῖ Δίος (v. 2), com o reforço πότνια (v. 4) e com a ostentação do poder de Zeus e, consequentemente, da linhagem de Afrodite concretizado em πάτρος δὲ δόμον / χρύσιον (vv.7-8);

²⁸ Campbell 1983.

²⁹ Apud Rehenan 1984: 256; *ibid.* n.1.

³⁰ Martyn 1990: 203.

por outro, ilustra-se o carácter ardiloso da própria deusa do Amor recorrendo aos epítetos supra mencionados. Assim, Safo caracteriza Afrodite como uma deusa que, em seu altivo e incomparável poder, subjuga, por meio de ardis e planos, mortais e imortais.

Porém, escapa a todas estas propostas a questão central. Mais do que enfatizar as qualidades divinas de Afrodite, ποικιλόθρον' encerra em si o motivo do poema, na medida em que expõe a condição da deusa em oposição à da suplicante. Isto é, Afrodite, na sua condição olímpica e divina, senta-se descansadamente no seu trono, enquanto o sujeito-poético sofre de amor. A divindade permanece sentada quando o seu lugar seria ao lado da suplicante no doloroso combate amoroso (v. 28). O epíteto ilustra, num primeiro momento do poema, uma dicotomia entre o repouso da deusa e a agitação da suplicante. A suplicante tentará colmatar esta oposição exortando a deusa a deslocar-se à sua presença: ἀλλὰ τινίδ' ἔλθ' (v.5). E é, como Renehan³¹ defende, este aspecto que detém a chave do poema, uma vez que é ele que opõe acção a quietude, actividade a passividade. Esta função dos epítetos remonta, de resto, aos Poemas Homéricos, onde encontramos referência a esta oscilação repetidas vezes (*Il.* 11. 645-8; 15. 123-4; 15. 149-ss ou *Od.* 6. 48; 15. 250; 15. 495). Os compostos em – θρονος são cuidadosamente colocados juntos de verbos que indicam o início ou o fim de uma acção, de uma tomada de decisão.

Assim, ao escolher ποικιλόθρον'[oc] como primeira característica da deusa e primeira palavra do seu poema, Safo não o faz como mero recordar do estatuto olímpico e venerável da deusa, fá-lo sobretudo criticando a inacção da divindade que marca o momento no qual a suplicante se lhe dirige. Ora, a subtileza desta crítica da atitude de indiferença de Afrodite concretiza-se na sua plenitude apenas no último verso do poema: κύμμαχος ἔcco, onde é mais claramente concebido o pedido de aliança no combate amoroso. Porém, a suplicante exorta a divindade inúmeras vezes a juntar-se a si, no sentido de a chamar de novo à acção. A primeira vez em que é claro o pedido de intervenção é no v. 5: ἀλλὰ τινίδ' ἔλθ'.

A formulação do pedido é feita em duas partes, uma antes da hipomnese e da prosopopeia, outra depois (vv. 25-28). O primeiro pedido, ou a sua primeira parte, requer atenção da perspectiva semântica (vv. 3-5):

³¹ Renehan 1984: 257

μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
 πότνια, θῦμον,

ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ',

Não me domes com angústias ou agonias,
 Ó rainha, o coração

Mas vem cá

5

O pedido esclarece o tema da composição, desde logo evidente no destinatário da prece: o amor. A escolha do verbo δάμνημι (homérico), ou δαμάζω, inicia o discurso erótico que acompanhará toda a composição. Segundo a entrada no dicionário LSJ, a definição genérica dada é *to overpower*, 'subjugar'. Curiosa será de notar a diferença de significado do verbo quando aplicado em dois contextos distintos, primeiro, a animais, segundo, a donzelas. Quando aplicado no primeiro contexto, o verbo significa domar, amansar, colocar sob jugo. Aplicado ao segundo, o verbo δαμάζω significa, na acepção mais comum, a submissão da mulher ao marido (e.g. *Il.* 18. 432) ou da vassalagem para com um rei (e.g. *Il.* 3. 185; 5. 878). Assim, o verbo implica, para o sujeito da acção, o poder sobre algo ou alguém, a possibilidade de domar outrem; e, para o objecto da acção, a perda de liberdade, a domesticação, o jugo.

A implicância, por um lado, da noção de controlo de algo selvagem; por outro, da noção de submissão, é reveladora da índole erótica do poema de Safo, nomeadamente do propósito do pedido. Nestes versos Safo consegue descrever o amor, como os gregos o entendiam. O amor é uma força que, tomando de assalto mortais e imortais, os doma, os subjuga. Uma força da qual estes não conseguem escapar, por muito que queiram.

O recurso ao verbo supra mencionado para descrever Eros, no sentido que referíamos, não é exclusivo, antes muitíssimo frequente. Encontramo-lo, para nomear alguns exemplos, em Homero, na descrição de Hesíodo (*Th.* 120-2) e em Arquíloco (fr. 196 W). No fr. 196 W de Arquíloco, a ideia do amor e do desejo que doma, que arrebatava, está presente. Repare-se:

ἀλλά μ' ὁ λυκιμελής ὦταϊρε δάμναται πόθοσ

Mas subjuga-me, meu amigo, um desejo que enfraquece os membros

Na *Iliada* o verbo surge em diversos contextos. Associado ao plano de acção de Afrodite, como é o caso do poema que analisamos, aparece duas vezes (cf. LSJ s.v. δαμάζω), ambas no mesmo episódio do Canto 14, a sedução de Zeus por Hera. A primeira ocorrência do verbo no Canto 14 dá-se quando Hera se dirige a Afrodite pedindo-lhe que a auxilie a seduzir Zeus (*Il.* 14. 198-9)³²:

δὸς νῦν μοι φιλότητα καὶ ἕμερον ὧι τε κὺ πάντας
δάμναι ἀθανάτους ἤδε θνητοὺς ἀνθρώπους.

Dá-me agora o amor e o desejo, com que subjugas
todos os imortais e todos os homens mortais.

A segunda acontece quando Zeus se confessa tomado pelo desejo de possuir Hera (*Il.* 14. 315-6):

θεῆς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς
θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς ἐδάμασσεν

Nunca o desejo de deusa ou mulher
me subjugou ao derramar-se sobre o coração no meu peito.

O verbo δαμάζω ilustra, portanto, a potência avassaladora de Eros e de Afrodite sobre os corações. O primeiro pedido do sujeito é formulado - ao contrário do que acontece dentro da normas dos hinos cléticos - previamente, isto é, antes da hipomnese, porquanto se pede à divindade que não use do seu poder dominador, mas que seja benévola para com a suplicante.

Porém, mais do que um rogo de misericórdia, o que a *persona loquens* inicia com o primeiro pedido só ficará claro aquando da formulação do último. Isto é, não verificamos somente uma *captatio benevolentiae*, notamos que é formulado um pedido no sentido de persuadir Afrodite em favor da suplicante, para que aquela combata ao lado desta. Este aspecto marca a concretização da primeira súplica como preparação para a formulação do pedido de aliança guerreira (vv. 25-28), porquanto se reconhecem determinados poderes malévolos à divindade e são precisamente esses os de que a suplicante necessita para vencer a sua demanda.

³² Trad. Lourenço 2005. As traduções dos Poemas Homéricos são todas de Frederico Lourenço, salvo indicação contrária.

Tudo na composição de Safo parece orientar-se para a sustentação da súplica do v. 28.

Temos vindo a referir os aspectos que consideramos salientarem o carácter de Afrodite na concretização dos epítetos e no louvor da linhagem olímpica da deusa. O recurso ao verbo δαμάζω, porém, parece encerrar em si um significado muito mais amplo do que a mimese da cedência de favores a Hera por parte de Cípris.

Dissemos que o verbo em questão poderia ser aplicado a animais e ao jugo do marido sobre a esposa, não obstante, de um modo geral, denotar o sentido do equivalente português 'subjugar'. Como tal, o LSJ dá como exemplos do sentido comum de aplicação do referido verbo inúmeros passos homéricos onde consta a palavra. Concentrámo-nos nos que se referem à *Iliada* e notámos que, das trinta e uma aplicações do étimo, vinte e duas surgem em contexto de batalha com a conotação de subjugar ou ser subjugado pela lança. O verbo aparece, portanto, quando se pretende retratar ou simplesmente mencionar a ameaça da queda em campo de batalha. Tendo em conta que o verbo possui uma afinidade tão forte com o contexto de batalha e que esta estabelece, em determinados contextos, uma analogia com o submeter de animais a um jugo, supomos que a escolha deste verbo por parte de Safo não foi aleatória. Antes, imprime unidade a toda a composição.

Assim, a ideia incutida por δαμάζω no v. 3 repete-se nos vv. 9-10 com a ideia de atrelar e, portanto, domar os pardais (ἄρμ' ὑπακδεύζαια· κάλοι δέ ε' ἄγον/ ὤκεεσ τροῦθοι) e associa-se, no último verso, à simaquia entre Afrodite e o sujeito-poético: cὺ δ' αὖτα/ κύμαχος ἔcco. Outro pormenor deveras curioso prende-se com o momento em que cada uma destas analogias surge. Reparemos que as aparições desta ideia de jugo surgem em três momentos. O primeiro é aquando da primeira formulação de um pedido (v. 5), o segundo na recordação de um rogo pretérito (v. 8) e a terceira ocorre no verso da formulação da última súplica (v. 25). A presença constante desta ideia da capacidade de Afrodite em subjugar ocorre, assim, nos momentos em que a suplicante chama a divindade controladora para junto de si. Desta forma se concretiza a composição numa estrutura temática e semântica em anel.

Segundo esta linha de análise, o poder controlador de Afrodite é manifestado ao longo da composição recorrendo, nos momentos chave, à alusão do campo de acção da deusa que

doma mortais e imortais. Como vimos, a relação directa deste poder da divindade encontra-se expressa desde logo na primeira estrofe (v. 3).

Ao recordar uma descida passada da deusa ao seu encontro, Safo descreve a viagem de Afrodite caracterizando a preparação do seu carro puxado por pardais (vv. 8-13):

ἦλθεε
 ἄρμ' ὑπασδεύξαια· κάλοι δέ σ' ἄγον
 ὤκεεε στρουῖθοι περὶ γᾶε μελαίνας
 πύκνα δίννεντεε πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-
 ροε διὰ μέεεεω,
 αἰῖψα δ' ἐξίκοντο·

10

vieste
 Depois do carro atrelares: Puxaram-te belos
 E velozes pardais sobre a terra negra
 Chicoteando as asas através do ar
 Desde o céu,
 E depressa chegaste

10

O verbo para o qual gostaríamos de chamar a atenção, pelo facto de o seu campo semântico se aproximar da noção de submeter a um jugo (patente em δαμάζω), é a forma verbal composta de ὑπὸ+ζεύγνυμι: ὑπασδεύξαια. Este verbo, segundo o LSJ, possui na sua acepção mais comum o significado de atrelar os cavalos entre si a um carro, como, de resto, acontece no v. 9 do fr. 1 PLF. Contudo, no leque das demais significações de ζεύγνυμι do mesmo dicionário encontramos a equivalência desta noção de unir dois seres pelo matrimónio. Esta relação oferece um paralelo curioso com a conotação secundária que δαμάζω possui, também em contexto conjugal, da subordinação da esposa face ao marido. Estabelece-se, portanto, uma analogia semântica entre a primeira formulação da súplica e a mimese de concessão de auxílio: a primeira, no que se refere à ideia de uma Afrodite domadora, que subjuga qualquer um aos sofrimentos do amor, mas que é igualmente capaz de atrelar e domar os pardais (que se constituem como motor do seu carro) e partir em auxílio daqueles que padecem dos efeitos do seu poder.

Esta intervenção divina que, outrora, terá surgido com o objectivo de livrar a suplicante dos sofrimentos que a deusa é capaz de induzir nos amantes, além de se traduzir no supra

mencionado paralelismo, imprime movimento à composição. Aquela ardilosa Afrodite, que na primeira estrofe se encontra repousada no seu trono, é recordada em acção, ou seja, em movimento, pelo sujeito-poético. Assim, como notaram, entre outros, Winkler³³ e Hutchinson³⁴, a atmosfera da terceira estrofe contrasta com as anteriores, na medida em que nela se opera uma paulatina mudança de uma relação de distância para uma de aproximação. Esta mudança é de tal forma evidente na descrição que chega a atenuar a distância da situação presente. Proeza esta conseguida, a nosso ver, em grande medida pela introdução do interlúdio prosopopeico na quarta e quinta estrofes.

As estrofes que se referem ao relato de um favor passado merecem a nossa mais cuidadosa atenção. Muito se tem discutido a propósito da descrição da descida de Afrodite do Olimpo até ao encontro do sujeito-poético; muito se tem questionado a inclusão do discurso directo de Afrodite neste passo, e a intenção de Safo ao fazê-lo. Ao narrar um diálogo pretérito com a deusa, o sujeito-poético fundamenta a esperança de uma nova concessão de auxílio. Como referimos nas primeiras páginas deste capítulo, é norma dos hinos cléticos a memória de favores trocados entre a divindade e o suplicante. Cremos, porém, que a poeta, recorrendo a uma norma ritual tradicional, explora o seu potencial literário. É na hipomnese que a composição de Safo se mostra mais literária que clética, uma vez que a poeta a expande a ponto de esta ocupar grande parte da composição assumindo-se, portanto, como foco principal da mesma. Page³⁵ destaca esta analepse como uma peculiar característica do poema, não só por legitimar a expectativa de um novo favor, como dissemos, mas sobretudo pelo modo como a *persona loquens* se distancia dos seus mais intensos e profundos sentimentos:

“Sappho’s attitude toward her own emotions, however intensely felt and sincerely expressed, is one of remarkable detachment (...) She is seldom so absorbed in herself and her theme that she cannot pause to indulge some graceful fancy”.

Neste sentido, importará concentrarmo-nos no requinte com que Safo descreve o encontro da suplicante com Afrodite.

³³ Apud Thomas 1999: 6.

³⁴ Hutchinson 2001: 153.

³⁵ Page 1955: 18.

Todo o episódio da descida do Olimpo ao encontro de Safo possui reminiscências homéricas. É nelas que nos deteremos, desde logo no motivo da viagem de Afrodite ao encontro da suplicante. As descidas do Olimpo na *Iliada* (isto é, a intervenção divina) representam sempre uma peripécia no contexto diegético, frequentemente uma tentativa de alteração no rumo da batalha. O motivo da intervenção divina, antecedido pela descida dos deuses, repete-se na *Iliada* por muitíssimas ocasiões. O verso que indica esse movimento protagonizado pelos deuses ocorre três vezes referindo-se a Atena (*Il.* 4. 74; 2. 167; 7. 19):

βῆ δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων ἀΐξαια

E ela lançou-se veloz dos píncaros do Olimpo

A estrutura repete-se em parte relativamente a Hera. A deusa vê-se obrigada a deslocar-se do Olimpo para se ir encontrar com Sono no episódio da sedução de Zeus por parte de Hera. A descrição desta viagem de Hera começa com um verso remanescente do de Atena (*Il.* 14. 225):

Ἥρη δ' ἀΐξαια λίπεν ῥίον Οὐλύμποιο

Porém Hera deixou apressada o píncaro do Olimpo

Este verso repete-se aquando do discurso de Agamémnon (*Il.* 19. 114) a propósito do poder da Ἄτη sobre os mortais e imortais.

Embora as cenas de movimento de e para o Olimpo sejam um *leitmotiv* épico, cremos que é num passo que descreve a subida ao monte divino que podemos estabelecer paralelos entre a *Iliada* e o fr. 1 PLF de Safo: o episódio em que Afrodite é ferida na refrega por Diomedes (*Il.* 5. 311-ss). Todo este episódio é de uma importância absoluta na construção da personagem de Afrodite na *Iliada*, dado que a distingue como uma figura inapropriada ao cenário de guerra transversal a toda a epopeia. Afrodite entra na batalha com o objectivo de proteger o seu filho Eneias e acaba ferida por Diomedes (*Il.* 5. 336). Ferida na sua carne imortal, Afrodite procura auxílio para chegar ao Olimpo. Dirige-se a Ares, seu irmão, e pede-lhe o seu carro. Este cede o veículo a Cípris que, na companhia de Íris, consegue chegar ao seu destino (*Il.* 5. 364-7):

ἦ δ' ἐς δίφρον ἔβαινε ἀκηχεμένη φίλον ἦτορ
 πὰρ δὲ οἱ Ἴρις ἔβαινε καὶ ἠνία λάζετο χερσί
 μάστιξεν δ' ἐλάαν, τὼ δ' οὐκ ἀέκοντε πετέεθην.
 αἶψα δ' ἔπειθ' ἴκοντο θεῶν ἔδος αἰπὺν Ὀλυμπον

Ela subiu para o carro, desesperada no seu coração;
 E para junto dela subiu Íris, que nas mãos tomou as rédeas.
 Com o chicote incitou os cavalos, que não se recusaram a correr
 E depressa chegaram à sede dos deuses, ao escarpado Olimpo

Os paralelos deste momento de acção com a descida de Afrodite do Olimpo, ainda que ténues, são significativos. Somos apresentados a uma deusa ferida no campo de batalha - recordemos que o *topos* da guerra é recuperado no final deste fragmento - que regressa ao Olimpo. Embora o fr. 1 PLF descreva um movimento descendente, enquanto o passo da *Iliada* retrata um deslocamento ascendente, existem noções na composição de Safo que ecoam fórmulas homéricas. O carácter de urgência com que Afrodite é levada para o Olimpo recorda aquele com que, no fr. 1 PLF, a mesma divindade se apressa ao encontro da suplicante. Essa celeridade concretiza-se em três momentos na composição da lésbia. O primeiro é no v. 10, aquando da caracterização dos pardais que compõem o carro de Afrodite³⁶ - ὤκεες τροῦθοι: “velozes pardais”. O voo dos mesmos é descrito no verso seguinte como um redemoinhar rapidíssimo do ar com as asas: πύκνα δίννεντες πτέρ'. Esta noção de rapidez dos pardais que puxam o carro de Afrodite lembra a velocidade dos cavalos de Ares descrita no passo supracitado: μάστιξεν δ' ἐλάαν, τὼ δ' οὐκ ἀέκοντε πετέεθην. Os cavalos de Ares, incitados pelo chicote (μαστίζω), não se recusam a voar (πέτομαι). O momento da chegada é, contudo, aquele que, do ponto de vista formal e semântico, mais se aproxima da composição sáfica. A expressão recorda Homero, que recorre a uma formulação análoga no momento de concretização das viagens: αἶψα δ' ἔπειθ' ἴκοντο (*Il.* 5. 367) e αἶψα δ' ἐξίκοντο (*Sapph.* fr. 1 PLF v. 13).

Os *topoi* das viagens para e a partir do Olimpo vão diminuindo ao longo da descrição deste episódio de Afrodite. A passagem é, de resto, bastante marcada pelo tom jocoso com que se descreve a situação embaraçosa de Afrodite: a procura de conforto no colo

³⁶ A propósito da problemática de τροῦθοι vide Page 1955: 7-8; Hutchinson 2001: 153-154; Zellner 2008: 435-442.

da mãe. As palavras com que se descreve a reacção de Afrodite ao ver a mãe - ἐν γούνασι πίπτε (5. 370) - correspondem a uma formulação única em Homero; não obstante, podemos encontrar também aqui o paralelo com outro passo da *Iliada* em que se relata um episódio semelhante: o passo de Zeus e Ártemis, no qual a deusa se lança aos joelhos do pai dos mortais e dos imortais: ἐφῆξετο γούνασι (21. 506). Este comportamento infantil por parte das deusas conjuga-se com a complacência dos seus pais, assim como Afrodite se compadece da situação da sua protegée Safo.

O interlúdio suspende a narrativa dos conflitos das personagens e concentra-se na descrição de outro aspecto, não totalmente alheio à peripécia, mas afastado dela focalizando outro assunto: a viagem. O motivo pelo qual se procede a este movimento é temporariamente olvidado e a viagem, ainda que relatada no seu formalismo homérico, vale enquanto tópico de valor e importância independente da situação que a proporciona. O passo da *Iliada* esquece o sofrimento da deusa e retrata a viagem e os responsáveis pela execução da mesma. O mesmo sucede no caso da composição sáfica. Nas estrofes dedicadas por ela à descrição da viagem, Afrodite desaparece de cena – o sofrimento amoroso parece suspenso - e a poeta concentra-se na descrição do movimento que os pardais efectuam. Neste sentido, como nota Hutchinson³⁷:

“the overlapping phrase matches that which began the last stanza. It stresses how in this sentence the poetry has become separated from the addressee: we have ‘they arrived’, not ‘you arrived’ (...) κύ δ’ follows, in contrast, with a vocative phrase which intensifies the present address”.

Com um requinte e uma suavidade que a épica não permite, o poema de Safo, no seu lirismo, imprime um corte de cenário e chama de novo a atenção do ouvinte para a entidade que empreendeu a descrita viagem:

αἴψα δ' ἐξίκοντο· κύ δ', ὦ μάκαιρα,
 μειδιαίαις' αἰθανάτωι προσώπωι
 ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι
 δηῦτε κάλημμι,

³⁷ Hutchinson 2001: 154.

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
 μαινόλαι θύμωι· τίνα δηῦτε πείθω
 20 κάγην ἐς πάν φιλότατα; τίς σ', ὦ
 Ψάπφ', ἀδικήει;

E depressa chegaram; e tu, ó Bem-aventurada,
 15 Sorrindo em teu semblante imortal,
 Me perguntaste porque de novo sofria e
 Porque de novo te chamava

E que mais queria que acontecesse
 No meu louco coração: “Quem de novo persuado
 20 A regressar ao teu amor? Quem, ó
 Safo, te injuria?”

No mesmo verso (sc. v. 13), deparamos com a referência do sujeito-narrador(a) a duas pessoas: terceira do plural em ἐξίκοντο, imediatamente seguida do pronome pessoal da segunda pessoa do singular - σύ - no nominativo. Encerrado, portanto, o excursão em que se concretiza a descrição da viagem, Safo não se limita, como o faz a linguagem épica socorrendo-se de fórmulas como ἔφατ' ἐκ τ' ὀνόμαζε, a introduzir o discurso directo. Antes, a poeta-narradora, com uma subtileza ímpar, conduz o ouvinte desde a chegada ao confronto directo entre deusa e suplicante. Esta transição – mudez, discurso indirecto, discurso directo – complementa o movimento de aproximação iniciado no v. 5. Afrodite deslocou-se do Olimpo até à negra terra, mas, uma vez chegada à terra, há que se aproximar, que se dirigir a Safo-suplicante. Assim, o discurso indirecto realiza-se enquanto preparação para o discurso directo. Como uma voz que, escutada primeiro ao longe, se vai aproximando, este recurso estabelece uma ligação ao momento presente.

Esta gradual aproximação acentua uma perspectiva dupla do tempo, da voz, da situação, imprimindo uma noção de momento presente mais real e plausível. As perguntas da deusa contêm uma ligeira tonalidade de condescendência e troça, na medida em que estas revelam tanto mais a sua consciência do que se passa na alma do suplicante, quanto mais se avança do discurso indirecto para o discurso directo. A ideia que transparece é a de que para a divindade, ao contrário do que acontece com a suplicante, este chamamento é algo recorrente e não uma rara epifania. O repetido recurso ao advérbio que significa “de novo” - amplamente desenvolvido como

chave interpretativa por Page³⁸ e abordado, entre outros, por Hutchinson³⁹ - é um claro exemplo disso. A repetição do advérbio δηῦτε clarifica que o encontro da deusa com a suplicante não ocorreu uma só vez no passado, mas pelo contrário já havia sucedido outras vezes em passados mais distantes. A sobreposição de tempos que atestam a proximidade entre Afrodite e o sujeito-poético é curiosíssima. Para legitimar a esperança de uma concessão de auxílio presente, a poeta reporta-se a um encontro passado em que Afrodite lhe relembra um favor. Estão em causa, portanto, três níveis temporais (não necessariamente gramaticais): as noções de presente, perfeito e mais-que-perfeito. Julgamos ser pela força que o advérbio possui no enquadramento desta justaposição de tempos que Page considera que a tradução mais adequada para δηῦτε é *again*, “outra vez” ou, como apresentamos, “de novo”. Assim, como explicita “it is worth noticing further that, in questions, δὴ αὖτε often connotes a particular emotion, or mixture of emotions, especially indignation or impatience, in the mind of the questioner”⁴⁰. Não obstante o tom de indignação e impaciência que parece possuir a repetição do advérbio, Page ressalva um aspecto importante na composição de Safo - o sorriso no semblante imortal da deusa – que parece nada ter de impaciente ou indignado. Para Denys Page, o sorriso apenas poderá significar “that Aphrodite smiles for the most obvious reason: because she is amused. A little impatient, but tolerant, as a mother with a troublesome child.”⁴¹

Tendo o supracitado comentário em consideração, voltemos um pouco atrás e recordemos o Canto 5 da *Iliada*. Lembremo-nos de que aí se estabelece uma relação mãe-filha. Vimos que Cípris procura protecção no Olimpo (*Il.* 5. 359-60) depois de ter sido ferida na mão imortal pela implacabilidade de Diomedes. Puxada pelos cavalos de Ares, a deusa chega ao Olimpo e de imediato procura a sua mãe (*Il.* 5. 370-76):

ἦ δ' ἐν γούνασι πίπτε Διώνης δῖ' Ἀφροδίτη
μητρὸς ἑῆς: ἦ δ' ἀγκὰς ἐλάζετο θυγατέρα ἦν,
χειρὶ τέ μιν κατέρεξεν ἔπος τ' ἔφατ' ἐκ τ' ὀνόμαζε:

³⁸ Page 1955: 12-14.

³⁹ Hutchinson 2001: 155.

⁴⁰ Page 1955: 13.

⁴¹ *Ibid.*

τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε, φίλον τέκος, Οὐρανίωνων
μασιδίωσ, ὡς εἴ τι κακὸν ῥέζουσιν ἐνωπῆ;

τὴν δ' ἡμίβετ' ἔπειτα φιλομειδῆς Ἀφροδίτη:

Mas a divina Afrodite lançou-se sobre os joelhos de Dione,
sua mãe; e ela, por seu lado, tomou a filha nos braços⁴².

E acariciando-a com a mão, falou-lhe pelo nome:

“Querida filha, quem dentre os deuses celestiais te tratou tão
Depravadamente, como se andasses às claras a praticar o mal?”

A ela deu resposta Afrodite, deusa dos sorrisos:

Desta vez, é Afrodite quem procura refúgio para o seu sofrimento e a reacção de Dione é em tudo semelhante àquela de uma mãe que, preocupada, é complacente com a situação de sua filha. Neste episódio a personagem identificada com o sorriso é Afrodite e não Dione, ou seja, é aquela que busca auxílio - não a que o presta - que é caracterizada como a φιλομειδῆς (*Il.* 5. 375), contrariamente ao passo em que Ártemis procura Zeus⁴³. Importará lembrar, porém, que no Canto 5 (426-30), também Zeus se dirige a Afrodite com o objectivo de a aconselhar a afastar-se da batalha, ambiente nada adequado à deusa do Amor. Ao ouvir as queixas de Atena relativamente à intervenção de Afrodite nos destinos da refrega, Zeus sorri (μειδίηεν). Zeus sorri para as suas indefesas filhas, Afrodite no Canto 5, Ártemis no Canto 21 da *Iliada*. Ora, Afrodite também sorri para Safo.

⁴² Lourenço traduz por “abraçou a filha”. Aqui optámos por não seguir, neste aspecto, a tradução de Frederico Lourenço para manter o significado do verbo (*Il.* 5. 364 - λάζετο). A tradução por “tomou a filha nos braços”, como se lhe pegasse ao colo, parece-nos que ilustra de uma forma mais aproximada o carinho que filha e mãe partilham e, sobretudo, a fragilidade de Afrodite – demonstrada, não só pelo medo da guerra, como também pelas palavras de Zeus (*Il.* 5. 428-30) -, apesar das claras diferenças gramaticais entre esta e a descrição de Astianax ao colo da criada (*Il.* 6. 400).

⁴³ No Canto 21 da *Iliada*, as palavras que Dione dirige a Afrodite são repetidas, desta feita por Zeus a Ártemis. De notar um aspecto no v. 508 do Canto 21: a subtil oscilação de intensidade entre rir e sorrir. À chegada de Ártemis chorosa, Zeus dirige-se à deusa do arco “e assim lhe disse, rindo apazivelmente” - καὶ ἀνείρετο ἡδὺ γελάσσας. Apesar da semelhança estrutural deste passo com o poema de Safo, o sentido, parece-nos, é distinto. Zeus não sorri, mas ri. O verbo γελᾶω distingue-se do verbo μειδάω em intensidade. Assim, o último coaduna-se melhor com o poema de Safo, daí a nossa preferência pela análise do passo do Canto 5.

O v. 14 apresenta a deusa que se encontra perante a narradora: *μειδίαίαις' ἄθανάτῳ προσώπῳ*. Notamos que o verbo a que recorre Safo, e que é aplicado a Zeus no Canto 5 (*μειδάω*), é também aquele que constitui a origem semântica do epíteto de deusa: *φιλομειδής*. Assim, os sorrisos dos deuses significam, neste contexto, um gentil divertimento com a situação. Seria perigoso afirmar que, em ambas as situações, a personagem que sorri fá-lo num tom trocista. Desvirtuar-se-ia o sentido de ligeireza e complacência que, no nosso entender, prolifera nestes versos. A suspeita de Page é, portanto, justificada. O sorriso de Afrodite do fr. 1 PLF associa-se a uma manifestação de condescendência e carinho. Isto é, mais do que gracejar com o sujeito-poético, Afrodite sorri compadecendo-se do sofrimento da poeta e procura tranquilizá-la. Da mesma forma, Zeus sorri perante a aflicção de Afrodite no Canto 5 da *Iliada* (426-430).

Todavia, a comparação das palavras de Dione com o fr. 1 PLF reveste-se de outra dimensão quando nos debruçamos sobre as perguntas que as divindades colocam às suplicantes por auxílio. A preocupação quer de Afrodite, quer de Dione, é a mesma: apurar responsáveis pelo sofrimento da pessoa que têm à sua frente. Dione, depois de tomar a filha nos braços e de a acariciar, pergunta imediatamente qual a causa do sofrimento da filha: *τίς νύ σε τοιάδ' ἔρξε, φίλον τέκος, Οὐρανήωνων/ μαψιδίῳς*. A mãe de Afrodite assume que as dores da filha derivam de um maltrato sem fundamento. Segundo o LSJ, o advérbio *μαψιδίῳς* (derivado enfático de *μάψ*) conjuga em si simultaneamente a noção de algo que é vazio de sentido, falso e imprudente. A ideia de injustiça da dor de Afrodite aumenta quando, na oração comparativa que se segue, se compara o modo como foi ultrajada àquele tratamento próprio para com os que praticam o mal (*ὡς εἴ τι κακὸν ῥέζουσιν ἐνωπῆι*). A repetição do verbo *ῥέζω* - primeiro na terceira pessoa do singular no aoristo activo (*ἔρξε*) e, posteriormente, no particípio presente do singular activo feminino - aplicada em ambos os casos à ideia de uma acção reprovável, sugere a hipérbole um tanto jocosa do sofrimento do sujeito em causa. Ao enfatizar a injustiça de que Afrodite é alvo, Dione assume uma postura que infantiliza a atitude da deusa dos sorrisos. A relativização das mágoas de Afrodite é concretizada no catálogo das dores que os deuses celestiais sentiram, depois de se tentarem imiscuir nos assuntos dos mortais (*Il.* 5. 382-415). Recordando o sentido das palavras de Page, a mãe reconforta a criança, mostrando que o

seu sofrimento é algo natural quando se age de uma determinada maneira. Enquanto sua mãe, Dione procura reconfortar Afrodite com carinhos, atenção e palavras que a fazem acalmar e perceber a vanidade do seu lamento.

No fr. 1 PLF esta estrutura temática mantém-se: τίς c', ὦ/Ψάπφ', ἀδικήει; (v. 19-20). Esta última questão finaliza o crescendo de questões em discurso indirecto e directo que Afrodite dirige a Safo. Porém, é apenas aqui que se concretiza a preocupação da deusa para com a mortal. Isto é, se nas três perguntas anteriores a repetição do advérbio δηῖτε sugeria alguma impaciência, na pergunta com o vocativo sente-se um grau de simpatia, de dedicação e de protecção reconfortante. Sentimento evidente no passo entre Dione e Afrodite. A gradação crescente que parte de uma pergunta geral e vã e se finaliza numa pergunta forte destacada no verso adónico (v. 20) concretiza, por um lado, o sentimento de injúria e sufoco de Safo; por outro, permite à divindade a desconstrução da aflicção do sujeito-poético que se realiza na estrofe seguinte.

Os vv. 21-24 têm merecido a atenção de muitos estudiosos pelo seu potencial hermenêutico no contexto da poesia amatória e da reflexão acerca do amor entre os gregos. As aliterações, as repetições, a imagética guerreira e sobretudo a noção do poder devastador e soberano do amor conduziram a inúmeras interpretações que não poderemos explanar presentemente⁴⁴. Não podemos deixar de referir, contudo, um aspecto que nos parece sobremaneira importante: o papel que Afrodite assume perante Safo. Cípris garante à poeta que a ordem das leis do amor prevê que os papéis alternem (vv. 21-23):

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει·
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δῶσει·
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει

Pois se foge, depressa perseguirá,
Se não aceita presentes, virá a dá-los,
Se não ama, depressa amará
Ainda que ela não o queira.

⁴⁴ A propósito deste aspecto vide Page 1955: 12-18; Stanley 1976: 305-321; Thomas 1999: 3-10.

Neste sentido, a aflição de Safo traduz-se num patético exagero infantil, pois, se Afrodite assim o entender, quem não ama, depressa amará, ainda que contra a sua vontade. Nenhuma força, pois, é superior à vontade de Afrodite nos aspectos amorosos. Assim, mais uma vez no verso adónico, se encerra a chave da estrofe: κωὺκ ἔθέλοισα. A capacidade da deusa do Amor em subjugar qualquer ser à sua vontade engrandece, evidentemente, o seu poder.

Enaltecido o poder da deusa, isto é, concretizado mais um elogio à divindade, procede-se à formulação do último pedido de auxílio. Referimos que, associados, a cada chamamento de Afrodite no fr. 1 PLF, se encontram vocábulos do campo lexical da guerra: δάμνα (v. 3), ἄρμ' ὑπασδεύξαισα (v. 9) e na última estrofe κύμαχος ἔcco. Se considerarmos estas repetições semânticas, o poema acaba repetindo o princípio, finalizando assim a composição em anel. A propósito deste aspecto, Hutchinson diz algo que convém referir: “the metaphor of fighting [κύμαχος] (...) depends on how important Iliad 5 is to the poem”⁴⁵.

A linguagem épica guerreira e os ecos do episódio em que Afrodite é ferida em batalha e procura a deusa mãe (uma entidade superior a si) em busca de conforto são, do nosso ponto de vista, de considerar como influentes na concretização final do único poema de Safo que nos chegou, não intacto, mas completo. Exemplo do potencial hermenêutico do paralelismo entre o referido canto da *Iliada* e o poema de Safo são as páginas que Winkler⁴⁶ dedica ao tema. Segundo o seu estudo, o cenário de guerra identifica-se com o do sofrimento amoroso. De resto, a metáfora guerreira é um *topos* da poesia amatória. Encontramo-lo, por exemplo, em Arquíloco (Archil. fr. 108 I W), em Píndaro (Pi. I. 6. 28). Assim, o sujeito-poético identificar-se-ia com Afrodite ferida em batalha por Diomedes, aconselhada e acarinhada por Dione. O sujeito-poético teria sido ferido em batalha, numa batalha bem diferente daquela que Afrodite travou com Diomedes. Uma refrega em que apenas Afrodite dita as regras. A guerra da qual Cípris é senhora e rainha: a luta do amor.

⁴⁵ Hutchinson 2001: 159.

⁴⁶ Winkler 1996: 93-96.

CAPÍTULO II

FRAGMENTO 31 PLF

“Lo viso mostra lo color del core,
che, ramortendo, ovunque pò s’appoia;
e per la ebrietà del gran tremore
le pietre par che gridin: Moia, moia.
Peccato face chi allora mi vide,
se l’alma sbigottita non conforta,
sol imostrando che di me li doglia,
per la pietà, che ‘l vostro gabbo ancide,
la qual si cria ne la vista morta
de li occhi, c’hanno di lor morte voglia”

Dante, *La Vita Nuova* 15. 5-14

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν’ ὤνηρ, ὅττις ἐναντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-
σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ’ ἦ μὰν
καρδίαν ἐν κτήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὥς γὰρ ἔς σ’ ἴδω βρόχε’, ὥς με φώναι-
σ’ οὐδ’ ἐν ἔτ’ εἴκει,

5

ἀλλ’ ἄκαν μὲν γλώσσα †ἔαγε†, λέπτον
δ’ αὐτικά χρώι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀπάτεσσι δ’ οὐδ’ ἐν ὄρημ’, ἐπιρρό-
βεισι δ’ ἄκουαι,

10

καὶ δέ μ’ ἴδρωσ ψῦχρος ἔχει, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ’ ὀλίγω ’πιδεύης
φαίνομαι†

15

ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπει† καὶ πένητα

Parece-me ser igual aos deuses
O homem, que à tua frente
Se senta e de perto a tua doce voz
Escuta

E o teu riso apeteceível. Isto, na verdade,
Perturba-me o coração no peito.
Assim que te olho brevemente, logo falar

5

Me é impossível:

10 A língua aguenta o silêncio, um ténue
 Fogo de súbito me corre debaixo da pele,
 Com os olhos nada vejo, zumbem-me
 Os ouvidos,
 Um suor frio escorre por mim, um tremor
 De mim se apodera, estou mais pálida que a
 15 Relva, e parece-me que por pouco quase
 Morro

Mas tudo há-de ser suportado, depois que o pobre...

O fr. 31 PLF foi possivelmente o texto de Safo que mais admiração suscitou nos seus leitores ao longo dos séculos. Abordá-lo, ainda hoje, possibilita os mais elevados prazeres de leitura, devido em grande medida à psicossomática intrínseca ao poema. Num curioso capítulo da sua obra *Poésie du Corps*, Jackie Pigeaud¹ dedica-se à análise deste fragmento de Safo, centrando-se naquilo que no poema é o mais notável: o princípio do corpo do sujeito-poético enquanto temática de composição.

No fr. 31 PLF, o corpo do eu poético, é o objecto do poema; faz o poema. O fragmento começa com um confronto do sujeito-poético com uma figura do sexo masculino (aquele que se assemelha aos deuses) e o objecto do amor, ou melhor, do desejo, do sujeito-poético. É a interacção dos dois objectos de contemplação que provoca a indisposição física retratada na última parte do poema. Do ponto de vista de Pigeaud, essa interacção, a que se refere Safo com recurso ao pronome indefinido τό (v. 5), causa o ciúme que é sentido pelo sujeito-poético como um mal-estar de proporções físicas de força extraordinária. É, portanto, acerca de materializações, manifestações do ciúme que falamos, sintomas de um ataque de ansiedade como analisa Devereux² (perspectiva a que regressaremos).

Pigeaud traça o seguinte quadro: a donzela objecto dos desejos do sujeito encontra-se na companhia de um “homem semelhante aos deuses”. Ambos estão felizes por estarem juntos e a harmonia que deles irradia é manifesta. Por sua vez, a *persona loquens, voyeuse*, sofre. Existe um contraste radical entre o *pathos*

¹ Pigeaud 1999: 73-85.

² Devereux 1970: 17-31.

do locutor e a *apathia* divina do “homem”. Porém, este choque dá-se numa voracidade estrondosa, no relance imediato de um olhar. É este olhar - o poder da percepção de uma visão - que despoleta todas as alterações fisiológicas apresentadas em catálogo nos versos seguintes.

O sentimento de exclusão de um cenário harmonioso e feliz, que é o das duas pessoas retratadas na primeira estrofe, manifesta-se no sujeito naquela violência sensitiva, num arder por dentro, num querer ou num pressentir da morte. Perante o afastamento a que o seu objecto de amor a sujeita, o sentimento de exclusão da probabilidade daquele amor é evidente. O efeito daquela constatação visual, daquele olhar, é devastador: com ele vem a experiência da não-existência, do tornar-se nada, da morte da verosimilhança de um amor. O sujeito-poético descreve por ordem o que sente, onde vai sentindo, como se o não estivesse a sentir em si, como se fosse simplesmente relatando, como se não fosse no seu corpo que isto acontece:

“La pluralité des événements, leur tension contradictoire, le concours de ces passions, elle les rapporte en un même lieu, que n’est plus son corps, mais qui est le corps constitué du poème. Sappho est capable... d’opérer une composition par élection à partir d’elle-même. Elle choisit en elle-même ses propres sentiments qu’elle isole. Le sublime est là, dans la capacité de se dessaisir de soi et de constituer un autre corps, essentiel celui-là, débarrassé de l’accessoire, du non-signifiant, du tumulte confus. Le poème de Sappho fournit une forme pour penser, rêver, souffrir la séparation amoureuse, dans la révélation instantanée d’un regard, et la catastrophe irréversible et mortelle de l’impossibilité de communiquer”³.

São estas capacidades de distanciamento de si própria - e de descrição crua e clara do que sente como se o não sentisse - as qualidades que garantiram ao trabalho de Safo a classificação de sublime por Pseudo-Longino⁴. Na verdade, a sobrevivência deste fragmento deve-se à sua citação na obra *De Sublimitate* (Περὶ Ὑψους) do referido crítico literário e professor de retórica (10. 1-4).

O tratado retórico *De Sublimitate* surge, como nos mostram os primeiros parágrafos, na tentativa de colmatar as falhas de um

³ Pigeaud 1999: 84-85.

⁴ Doravante Longino.

tratado dedicado ao mesmo assunto assinado por outro professor: Cecílio. Como bem nota Suzanne Guerlac, esta obra “has traditionally been read as a manual of elevated style and relegated to the domain of the “merely” rhetorical. The rhetorical sublime has in turn been linked with a notion of affective criticism in which analysis of style and expression centers upon questions of subjective feeling and emotive force”⁵. Importa a Longino definir se o Sublime é uma condição natural - um génio (μεγαλοφυῆ) -, ou se se trata de uma arte (τέχνη) passível, portanto, de ser ensinada e, conseqüentemente, aprendida. O crítico literário considera que para alcançar o Sublime há que conjugar ambas as condições: a φύσις e a τέχνη⁶. Nesse sentido, é útil definir um caminho para a excelência retórica ou literária e regulamentar os parâmetros desse rumo. O Sublime eleva o ouvinte, deleita e engrandece. E fá-lo de forma permanente e perpétua. Quer isto dizer que, se depois de ouvido por diversas ocasiões, o passo que outrora causou deleite deixar de possuir esse efeito no ouvinte, não pode ser considerado sublime. O Sublime é intemporal e proporciona o mesmo efeito de elevação e engrandecimento em qualquer pessoa, em todos os tempos⁷.

⁵ Guerlac 1985: 1.

⁶ γεννᾶται γάρ, φησί, τὰ μεγαλοφυῆ καὶ οὐ διδακτὰ παραγίνεται, καὶ μία τέχνη πρὸς αὐτὰ τὸ πεφυκέναι· χεῖρω τε τὰ φυσικὰ ἔργα, ὡς οἶονται, καὶ τῶι παντὶ δειλότερα καθίσταται ταῖς τεχνολογίαις κατασκελετευόμενα. ἐγὼ δὲ ἐλεγχθήσεσθαι τοῦθ' ἑτέρως ἔχον φημί, εἰ ἐπισκέψαιτό τις ὅτι ἡ φύσις, ὥσπερ τὰ πολλὰ ἐν τοῖς παθητικοῖς καὶ διηρμένοις αὐτόνομον, οὕτως οὐκ εἰκαῖόν τι κακὸν παντὸς ἀμέθοδον εἶναι φιλεῖ καὶ ὅτι αὕτη μὲν πρῶτόν τι καὶ ἀρχέτυπον γενέσεως στοιχεῖον ἐπὶ πάντων ὑφέστηκεν, τὰς δὲ ποσότητας καὶ τὸν ἐφ' ἑκάστου καιρὸν ἔτι δὲ τὴν ἀπλανεστάτην ἄσκησίν τε καὶ χρῆσιν ἱκανῆ παρορίαι καὶ συνενεγκεῖν ἡ μέθοδος· - “Diz-se que o génio natural nasce e não é aprendido, e que essa é a única arte que o faz surgir. Os trabalhos do génio natural são, segundo se diz, inferiores e os mais miseráveis de todos por assentarem em artifícios que os consomem até aos ossos. Eu digo que estou convencido do oposto, pelo que considero que a natureza, enquanto maior parte do sujeito do sentimento, se distingue por ser autónoma. Ainda assim não gosta de se concretizar em completo acaso metodológico. A natureza é a causa e o exemplo primordial de uma produção e subsiste sobre os outros elementos. Mais que uma exacta medida sobre cada uma das porções, o método define e congrega as regras da prática e do uso”. Longin. *De Sublimitate* 2.2.

⁷ φύσει γάρ πως ὑπὸ τα ἐληθοῦς ὕψους ἐπαίρεται τε ἡμῶν - “Através do verdadeiro sublime, e por alguma acção natural, somos elevados para fora de nós mesmos.” *ibid.* 7. 2. ὅλως δὲ καλὰ νόμιξε ὕψη καὶ ἀληθινὰ τὰ διὰ παντὸς ἀρέσκοντα καὶ πᾶσιν. - “De um modo geral, o que se considera

No sentido de determinar o conceito de Sublime e distanciá-lo do exagero ridículo e meramente ornamental, Longino define cinco aspectos que constituem o Sublime na literatura. O primeiro e mais importante prende-se com o controlo rigoroso do pensamento, da νόησις. O segundo coaduna-se com o que há pouco referíamos acerca de Pigeaud: a verdade da emoção que se transmite e a clareza dessa transmissão. Segue-se a importância da construção das figuras de pensamento e de expressão do todo imagético da composição. No âmbito da construção das figuras, surge aquilo a que Longino chama a nobreza frásica - ἡ γενναία φράσις (8. 1), que se expressa na escolha das palavras, no uso das metáforas e na dicção elaborada. O quinto aspecto que conduz à grandiosidade uma composição engloba todas as mencionadas categorias, e refere-se ao efeito geral de dignidade e elevação - ἡ ἐν ἀξιώματι καὶ διάρσει σύνθεσις (8. 1). Posto isto, Longino exemplifica a categorização exposta recorrendo ao exemplo de poetas anteriores a si. Salva-guarda que é fundamental que a composição sublime, não sendo conseguida apenas por meio da descrição de emoções, possua algum teor de verdade nas sensações ou emoções sentidas pelo poeta e devem ser doseadas no lugar e proporção correctos. Do âmbito da literatura, Longino elege os poetas como primeiros marcos do Sublime. Segundo o professor de retórica, a *Iliada* é o exemplo mais antigo e clássico do considerado ὕψος. Homero enquanto autor da epopeia destaca-se pela grandeza do seu génio natural. No capítulo 9 encontramos os muitos exemplos de que se serve Longino para justificar a sublimidade natural (τὸ μεγαλοφυές⁸) de Homero. A primeira referência aos Poemas Homéricos faz-se no sentido de exemplificar que a grandiosidade de uma composição pode ser alcançada por meio do silêncio (9. 2-3: *Od.* 11. 543-567). Porém, os passos dos Poemas Homéricos em que o Sublime se encontra no seu expoente máximo são, para Longino, os que relatam as cenas de guerra, sobretudo a Teomaquia (9. 5-8):

τίς οὔκ ἂν εἰκότως διὰ τὴν ὑπερβολὴν τοῦ μεγέθους ἐπιφθέγγεται

verdadeiramente belo é aquilo que deleita todas as pessoas em todos os tempos.” *ibid.* 7. 4.

⁸ Οὐ μὴν ἀλλ’ ἐπεὶ τὴν κρατίστην μοῖραν ἐπέχει τῶν ἄλλων τὸ πρῶτον, λέγω δὲ τὸ μεγαλοφυές - “Uma vez que o primeiro, refiro-me ao génio natural, representa a melhor parte de todas as outras” Longino. *De Sublimitate* 9.1.

Com um apropriado requinte se destaca a superioridade da magnificência [de Homero].

Assim, a *Iliada* (13. 18, 13. 19, 27, 29, 20. 60-65, 21. 388) contém em si rasgos de suprema genialidade. Infelizmente, porém, o gênio natural, pelo menos o de Homero, sofreu com o passar dos anos, aos olhos do professor de retórica. Assim, aqueles exemplos do Sublime, tão frequentes na *Iliada*, escasseiam na *Odisseia*, pelo que é nela evidente a decadência da superioridade literária que depende apenas do gênio natural e não de nenhum artifício adicional⁹. Assim, ao gênio natural terá de se adicionar um quanto de engenho. Neste sentido, o Sublime caracteriza-se precisamente pela arte de fazer o engenho parecer natural. É nesta linha que surge o exemplo da obra de Safo.

No parágrafo 10 surge a citação da poeta de Lesbos. O texto grego é mais expressivo do que a tradução: *ποῦ δὲ τῆν ἀρετὴν ἀποδείκνυται;* (10. 1)¹⁰. Em que medida alcança Safo a sua excelência? A condição pela qual a poeta consegue atingir a sublimidade reside na pormenorizada e rigorosa escolha dos elementos que acima nomeámos e no poder de os combinar num todo orgânico. Como um corpo que, sendo constituído por diversos órgãos que se complementam, apenas se concretiza num todo no qual nenhum dos seus pequenos constituintes pode falhar, também uma qualquer obra literária se concretiza na harmonia dos seus vários constituintes. Contudo, o mais apreciado no fr. 31 PLF é a capacidade de distanciamento que Safo demonstra ao isolar quase como que fora de si os órgãos afectados (língua, ouvidos, pele):

οὐ θαυμάζεις, ὦς, ὑπὸ τὸ αὐτὸ τὴν ψυχὴν τὸ σῶμα τὰς ἀκοὰς τὴν γλῶσσαν τὰς ὄψεις τὴν χροάν, πάνθ' ὡς ἀλλότρια διοιχόμενα ἐπιζητεῖ

“Não te maravilha a forma como ela examina ao mesmo tempo alma, corpo, audição, língua, visão, cor, tudo, como se eles se tivessem separado dela mesma?”¹¹

⁹ τὸ λοιπὸν φαίνονται τοῦ μεγέθους ἀμπώτιδες κὰν τοῖς μυθώδεσι καὶ ἀπίστοις πλάνος – “A partir daqui, apercebemo-nos da decadência da sublimidade na dispersão da história e do fantástico”.

¹⁰ “Onde se demonstra a excelência?”

¹¹ Longin. *De Sublimitate* 10. 3.

O detalhe com que o eu poético descreve os seus sintomas – como se os dissecasse – é, na perspectiva do professor de retórica, aquilo que faz da obra sáfica um exemplo do Sublime. Efectivamente, o fr 31 PLF obedece aos cinco parâmetros que acima enumerámos, na medida em que a organização da composição e o seu efeito geral revelam em si a verdade da emoção. Esta é transmitida por meio de figuras que se concretizam na escolha correcta das palavras (e de quadros de imagens, como é o caso das metáforas nos vv. 1 e 14 e numa dicção elaborada).

Não obstante, a obra de Safo serve a Longino sobretudo em dois dos aspectos na sua definição para o caminho do Sublime. O poema Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν apresenta-se no Περί Ὑψους como figura de unidade da composição através da identificação metafórica entre o corpo e o próprio texto. Ao descrever sintomas que são seus, o eu poético distancia-se de si próprio, sai de si mesmo. Neste sentido, se o “efeito do génio” ou o sublime é o transportar a audiência para fora de si, esse transporte é concretizado e simbolizado pelo sujeito que se encontra fora de si por culpa do amor. E essa agonia amorosa é descrita por Safo com uma habilidade fora de série na escolha dos mais cruéis sintomas e na sua combinação no todo orgânico.

A exactidão e o realismo da descrição sáfica dos sintomas físicos arrebatarem antigos e modernos. Não obstante a frequência de semelhantes descrições na poesia moderna, a capacidade de distanciamento e perspectivação que o sujeito revela no fr. 31 PLF é de uma sofisticação ímpar no panorama da poesia grega arcaica. Assim, o presente fragmento de Safo tem gerado as mais controversas e distintas interpretações. Neste sentido, antes de apresentarmos a nossa leitura, passaremos em revista algumas das interpretações mais significativas que têm sido apresentadas. Todas elas, na sua medida, representam importantíssimos contributos para a perspectiva plural e heterogénea imprescindível em qualquer análise aprofundada daquele que é de longe o mais conhecido, comentado e imitado dos poemas de Safo (e.g. Catulo 51, para nomear o exemplo mais óbvio, conhecido e aproximado ao dalésbia).

Os versos 6-15 parecem não ter causado grande discórdia temática entre os estudiosos. As opiniões acerca destes enunciados parecem sintonizar-se na reacção psicossomática ao ciúme. A

tensão que se estabelece em triângulo na primeira estrofe do fr. 31 PLF, porém, tem gerado divergências entre os estudiosos. Quem é “aquele homem”? Com que propósito o encontramos nesta composição? Que importância possui para a interpretação do poema? Na procura de respostas a estas questões têm sido avançadas inúmeras considerações. Encontramos, *grosso modo*, duas linhas de interpretação. A primeira – defendida por Welcker, Wilamowitz, Snell, Bowra, entre outros - enquadra este poema nos *epithalamia* sáficos. A segunda, seguida por Page na esteira de Setti, propõe que este, à semelhança do fr. 1 PLF, se trata de um poema que Safo compusera para mero deleite do seu círculo de convívio.

A hipótese de este poema estar de alguma forma conotado com uma ocasião matrimonial - mais concretamente uma boda - tem mais de um século de existência. Wilamowitz, aprofundando a tese avançada por Welcker¹², tenta demonstrar que, no fr. 31 PLF, o sujeito-poético se encontra no casamento de uma das suas alunas ou companheiras¹³.

Curiosamente, a hipótese avançada por Wilamowitz¹⁴ deve-se, em grande medida, a considerações sobre dois aspectos que têm merecido uma ampla discussão. A primeira relaciona-se com a estrutura em anel das primeiras quatro estrofes do poema (φαίνεται μοι v. 1 e φαίνου[αι]¹⁵ v. 16). A segunda com o último verso que nos chegou desta composição (v. 17), cuja edição se diferencia da de Page e onde se lê: ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ κεν ἦι τά.

Confiando na validade da composição em anel constituída pela descrição do cenário com que se depara a *persona loquens* e das

¹² Welcker apud Marcovich 1972: 21, n. 1.

¹³ Antes de avançarmos com a exposição das várias hipóteses apresentadas para a interpretação do poema de Safo em análise, convirá estabelecer que a grande maioria das hipóteses que seguem a linha da proposta de Welcker e de Wilamowitz partem da suposição de que Safo presidiria a um *thiasos* ou seria tutora e mestra de raparigas antes de estas contraírem o matrimónio. Esta proposta tem vindo a ser severamente discutida. Contudo, não consideramos necessária a inclusão desta discussão no presente capítulo, pelo que remetemos para estudos enriquecedores sobre este tema. Mure 1854: 272-ss; Symonds 1920³: 178-212; Wilamowitz 1966: 54-62; De Jean 1989; Parker 1993: 309-357; Lardinois 1999: 57-84; Bennett 1994: 345-347; Greene 2005.

¹⁴ Wilamowitz 1966: 56.

¹⁵ A lição pressuposta na obra de Wilamowitz sugere para o v. 16 φαίνουμ' Ἀγαλλί. Esta não é a leitura que propõem Lobel e Page (aquela que aqui seguimos).

reacções físicas que ele lhe proporciona, não será custoso supor que a adversativa ἀλλὰ quebre a catarata emocional que acima se descreveu, encetando aquilo que se parece com uma tentativa de refreio emocional: “Alles muß Sappho ertragen (...) Ertragen muß alles werden, da es nun einmal so weit gekommen ist”. Efectivamente, segundo a proposta apresentada pelo estudioso alemão, o que o verso nos diz é “tudo deve ser suportado”¹⁶. Como sucede a qualquer leitor do fr. 31 PLF, uma pergunta se impôs a Wilamowitz: “Wozu ist es gekommen? Agallis sitzt einem Manne gegenüber, scherzt und lacht mit ihm”¹⁷. O que motiva o sofrimento do sujeito é – e, neste aspecto, existe consenso entre os estudiosos – a cumplicidade do casal composto pela mulher a que a *persona loquens* se dirige pelo pronome pessoal τοι e o homem que de perto escuta a sua doce voz e riso apeteçível. Segundo Wilamowitz, apenas uma hipótese parece enquadrar-se numa ocasião em que mulher e homem se encontrariam em tão cúmplice relação publicamente: na celebração do seu matrimónio. Para Wilamowitz parecem não restar dúvidas: “Wer kann denn das anders sein als ihr Bräutigam?”¹⁸. Safo canta o casamento de uma das suas alunas que agora se separa dela para começar a sua vida adulta junto do seu esposo. E o sofrimento do sujeito advém precisamente da constatação da separação concretizada na cerimónia.

A convicção de que o “homem semelhante aos deuses” representa um noivo enquadraria o fr. 31 PLF no conjunto dos *epithalamia* sáficos. Assim, Wilamowitz assume que Safo estaria presente na cerimónia pronta para honrar mais uma das suas antigas pupilas:

“Da sitzt der Mann, da sitzt Agallis, da kommen die Gäste und gratulieren; daß die Dichterin, aus deren Chor die Braut nun ausscheidet, mit ihrer Kunst das Fest verherrlichen wird, hat jeder erwartet, hat etwas besonderes erwartet, denn er wußte, daß Sappho für diese Schülerin besonders heiß fühlte. Die Mädchen, die zu allen Götterfesten kamen, kannte man in Mytilene, und auf Sapphos Musenkunst war man stolz (...) Diesmal singt sie von ihrer heißen, leidenschaftlichen, sinnlichen Liebe, und wie sie doch, da es nun so weit ist, auch diesmal wieder darüber weg kommen muß und der Geliebten Glück wünschen.”¹⁹

¹⁶ Cf. Wilamowitz 1966: 58-ss; Page 1955: 26.

¹⁷ Wilamowitz 1966: 58.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

Na verdade, o argumento de Wilamowitz ganhou muito com o contributo de Snell. Este explora com mais profundidade a hipótese avançada por Welcker e Wilamowitz. No sentido de reforçar a impressão dos seus antecessores, argumenta que a identificação do homem com os deuses do v.1 - ἵκος θεόϊκιν (*Göttervergleichheit*) – é característica literária dos *epithalamia* (*Hochzeitslieder*). Mais preocupado em defender a sua proposta com factos científicos e não por meio de meras intuições, Snell recorre à tradição literária com a convicção de que a identificação de mortais com deuses ocorre tradicionalmente aquando da celebração de γάμος.

Neste sentido, Snell evoca outros poemas de Safo. De resto, os fragmentos a que recorre encontram-se na edição de Lobel-Page na secção dos *epithalamia*. Dentre as composições que selecciona podemos contar, entre outros, com os fr. 111, 112, 115 e 116 PLF. A necessidade de comparação do noivo com uma entidade que o engrandeça parece, efectivamente, possuir uma grande importância na composição deste tipo de cânticos. Snell nota que este aspecto preocupa Safo – “Wie üblich dies χῆμα ist, zeigt die Frage aus dem Anfang eines Sapphischen Hochzeitsgedichte”²⁰ – como é evidente no fr. 115 PLF:

τίωι σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλωσ εἰκάσδω;
ὄρπακι βραδίνωι σε μάλιςτ' εἰκάσδω.

A quê, querido noivo, nobremente te comparo?
A uma árvore nova e leve te comparo eu, acima de tudo

Contudo, é no fr. 111 PLF (v. 5) que se estabelece a comparação entre o noivo e Ares:

γάμβροσ εἰέρχεται ἵκοσ Ἄρει

Chega o noivo semelhante a Ares

Snell pondera, portanto, a identificação noivo-deus como *topos* dos ὑμέναιοι quando afirma que “am häufigsten war aber anscheinend der Vergleich mit Göttern”²¹ embora reconheça a

²⁰ Snell 1931: 72.

²¹ Ibid.

falibilidade da sua afirmação ao referir que “wo ein Vergleich mit Göttern oder mythischen Personen sonst bei Sappho vorkommt, handelt es sich entweder bestimmt nicht um ein Hochzeitsgedicht, oder es läßt sich nicht ausmachen”²².

Apesar de imprudente uma obstinada negação, as debilidades dos factos expostos na proposta e consequente defesa da tese que acima procurámos expor obrigaram os estudiosos a procurar interpretações que oferecessem uma leitura menos falível. Assim, muitos foram aqueles que se preocuparam em refutar as opiniões dos filólogos alemães supramencionados, apresentando novas e divergentes interpretações.

Existem dois aspectos que - não obstante os argumentos apresentados - levaram a desconsiderar a proposta de Welcker, Wilamowitz e seus discípulos. O primeiro prende-se com questões biográficas: será ou não a mulher de doce voz e de riso apetecível uma aluna de Safo? Seria Safo regente de uma escola destinada à educação de crianças e adolescentes do sexo feminino? A segunda questão - dependente, todavia, da primeira - relaciona-se com a figura de “aquele homem...semelhante aos deuses” e o seu papel na composição.

A concepção de Safo como directora de escola (ou de um retiro) - de certa forma ligada ao culto de Afrodite -, onde iniciava donzelas nos caminhos da literatura, da moral e da sociedade, proliferou entre os séc. XVII (Madame Dacier²³) e o séc. XIX. Como observa Page²⁴, a sobrevivência desta teoria deve-se em grande medida a Wilamowitz, que a corrobora no sentido de desmistificar o nome de Safo e de lhe atribuir um estatuto digno e honrado. Ao considerar Safo uma figura importante na educação das donzelas de Mitilene, os seguidores desta proposta atribuem uma posição social, moral e cívica de muitíssimo relevo à poeta, afastando-a, por um lado, dos retratos menos dignos que dela foram sendo feitos e, por outro, atribuindo à sua obra valor não só literário, como também histórico e sociológico. Todavia, não existem provas, registos ou testemunhos fiáveis que corroborem satisfatoriamente esta hipótese.

John Addington Symonds encontra uma explicação mais enriquecedora (e, da nossa perspectiva, mais plausível) para o

²² Ibid. 74.

²³ Madame Dacier 1681 apud Page 1955: 109.

²⁴ Page 1955: 110-111.

surgimento de uma figura como Safo em Mitilene. Segundo o autor da obra *Studies of the Greek Poets*, muitas foram as circunstâncias que permitiram o desenvolvimento da lírica na ilha de Lesbos. Desde logo, os costumes:

“the customs of the Aeolian permitted more social and domestic freedom than was common in Greece. Aeolian women were not confined to the harem like Ionians, or subjected to the rigorous discipline of the Spartans. While mixing freely with male society, they were highly educated (...). The Lesbian ladies applied successfully to literature”²⁵

Neste sentido, não será difícil considerar possível o convívio entre homens e mulheres em Lesbos sem que para tal fosse necessária uma cerimónia como um matrimónio, ao contrário do que o enquadramento sociológico em que Wilamowitz analisa o poema faria prever. Se não existe nenhuma prova em como o encontro e convívio entre homens e mulheres ocorreria somente nas cerimónias matrimoniais, o argumento de que a composição teria sido apresentada neste tipo de ocasião é colocado de parte.

Tomando a consideração de Symonds mais plausível que a de Wilamowitz, Denys Page assumiu-se nos meados do séc. XX como o mais respeitado defensor da teoria de que o fr. 31 PLF representa um poema pessoal. Assim, discordando da interpretação dos filólogos alemães, Page procurou expor os argumentos que mostram que a possibilidade de esta composição ser de cariz pessoal é mais credível. Neste sentido, Page começa por comentar a análise mais antiga deste poema – a de Longino – onde não consta qualquer referência a uma celebração de casamento. O que se retrata no fr. 31 PLF não é pensado pormenorizadamente, nem se pode afirmar que existe uma cuidada combinação dos elementos na formação de um todo. Os sintomas são descritos à medida que são sentidos. De onde resulta, implícita e impreterivelmente, uma conjugação natural de acontecimentos e não de qualquer artifício literário. Na composição de Safo existem outras qualidades que a engrandecem de uma forma mais nobre, nomeadamente “the uncommon objectivity of her demeanour toward her own extremity of passion; the accurate definition of its physical symptoms; the rare gift of vivid, brief, and precise expression”²⁶,

²⁵ Symonds 1920: 192.

²⁶ Page 1955: 27.

factores que, apesar de resumirem em poucas palavras um rol imenso de sensações, se distanciam irrevogavelmente do exagero susceptível de concretizar uma ridicularização do sujeito-poético. Antes, assiste-se à descrição simples, mas exacta de sintomas análogos a um complexo estado emocional.

Apesar das lacunas que o texto hoje nos apresenta, o estado emocional em que se encontra o eu-poético nesta composição tem para Page uma leitura muito clara. O poema retrata uma reacção psicossomática ao ciúme. Dir-se-ia que até aqui as opiniões dos especialistas pouco divergem. A questão reside, não nos sintomas que o sujeito-poético descreve, mas sim naquilo que desencadeia a reacção física. Como dissemos, Page considera que o corpo do eu poético manifesta o ciúme que sente. O que provoca este ciúme? Esta é a questão responsável pela divergência hermenêutica que há pouco revelámos.

Page começa por mostrar como, apesar de importante, a figura do homem semelhante aos deuses não retrata um noivo.

A resposta à enunciada questão reside nos primeiros versos, cuja interpretação se encontra profundamente condicionada, dada a pouca informação que temos acerca da relação entre duas figuras neles patentes – o homem semelhante aos deuses (ἴσος θεοῖσιν/... ὄνηρ) e a mulher (τοι... ἄδῦ φωνεῖσας) – e o sujeito-poético. Embora as referências a “aquele homem” cessem com a primeira estrofe, é importante lembrar que a sua presença é o motivo central dos primeiros versos do poema. A análise de κῆνος... ὄνηρ ὅτις (vv. 1-2) é sobremaneira importante para a compreensão da figura que abre a composição. Esta noção, todavia, em nada prova que o sujeito dessa felicidade seja um noivo:

“the thought expressed is that the man’s person and state, either generally considered (...) or with reference to some particular point (...), appear to be elevated above the standard of ordinary mortals. Here the meaning is, in the most general terms, ‘fortunate as the gods’. Two misconceptions are to be avoided: (i) That expressions of this kind are specially associated with hymeneal contexts (...) (ii) That the meaning here is: ‘he seems to me to be strong as the gods, inasmuch as he can look at you without loss of self-control, whereas I must faint almost to death if I glance at you’ (...) common sense rejects, though it may be unable to disprove, this surprising interpretation of the cliché”²⁷.

²⁷ Ibid. 21.

Assim, Page assume a conotação mais formal de ἵκος θέοισιν - bem-aventurado – sem que a ela esteja associada qualquer honra ou canto matrimonial²⁸.

Estas considerações dependem do entendimento quanto à construção da oração relativa (vv. 2-5):

ὅτις ἐνάντιός τοι
 ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεί-
 κας ὑπακούει

5 καὶ γελαίαια ἰμέροεν

que à tua frente
 Se senta e de perto a tua doce voz
 Escuta

5 E o teu riso apeteçível.

Podemos considerar que ὅτις se refere não apenas àquele indivíduo definido e conhecido - κῆνος ὄνηρ - mas também a todos aqueles que se encontrem na sua situação. Se assim for, o que se quer dizer nestes versos é que aquele homem que agora se senta à tua frente é bem-aventurado como os deuses, como seria qualquer um que se encontrasse nessa situação. Poderemos, também, interpretar os versos como se o antecedente não se referisse a um sujeito definido mas a um indefinido, pelo que obteríamos um panorama interpretativo distinto, na medida em que se leria “qualquer homem que se sente à tua frente e que escute a tua doce voz e o teu sorriso apeteçível é bem-aventurado como os deuses”. Ou poderemos, na óptica de Page mais correctamente, perceber aqui que o antecedente “denotes a particular individual, of defined or definable identity, and the relative signifies that his particular identity is a matter of importance in the context”²⁹. Estaríamos, desta forma, perante a concepção de que “aquele homem, seja ele quem for, que se senta à tua frente e de perto

²⁸ A nossa tradução opta por deixar estas questões indefinidas por considerarmos, em primeiro lugar, que é mais fiel ao original, e em segundo, por crermos que deixar em aberto aquilo que poderia ser fechado com uma interpretação meramente subjectiva por parte dos tradutores possibilita leituras heterogêneas, tal como o próprio texto grego faz.

²⁹ Ibid. 20.

escuta a tua doce voz e o teu riso apeteçível, é bem-aventurado como os deuses”.

Para Page, a inclusão deste homem é a razão pela qual se torna impossível resumir o fr. 31 PLF a uma declaração de amor e de, assim, excluir o elemento do ciúme de toda a composição. Pois,

“if Sappho wishes to describe nothing more than the symptoms of her passion for the girl, what motive could she have for connecting that description thus closely with an occasion when the girl is engaged in merry conversation with a man?(...)Sappho loves the girl: and it is clearly suggested that the girl is not, at least at this moment, particularly interested in Sappho”³⁰

E é por amar a mulher que a ignora que o sujeito-poético sente ciúme de “aquele homem”. Afirmar que a poeta lésbia não descreve o sentimento de ciúme é, segundo Page, assumir que a presença do homem e da mulher (isto é, a primeira estrofe e metade da segunda) possuem um valor meramente ornamental, na medida em que não constituem a causa dos sintomas do sujeito-poético. Para Denys Page não é este o caso. Pelo contrário, as sensações descritas pelo eu são características da sintomatologia da paixão que sente ao ver a detentora do seu coração na companhia de outra pessoa. De resto, a descrição das alterações a que o corpo do sujeito-poético é submetido pela força do ciúme combinam aspectos da tradição literária e inovação (aspectos a que regressaremos com mais pormenor adiante).

Page chama ainda a atenção para o facto de a descrição dos sintomas de perturbação física e psíquica presentes no sujeito (afonia, cegueira, tremor) já se encontrarem em Homero relacionados com situações de medo, raiva ou dor. Não obstante, estes mesmos sintomas já haviam sido aproveitados. Contudo, existem dois sintomas, que a poeta de Mitilene enumera, que não têm precedentes: o fogo que corre debaixo da pele e o zumbir dos ouvidos.

A concepção defendida por Page de que este poema não se enquadra nos *epithalamia* tem sido seguida por muitos estudiosos. Não obstante, a responsabilidade que Page atribui ao “homem” enquanto motivo de ciúme concretizado na descrição dos sintomas dos vv. 7-16 não é unânime. Deste modo, gostaríamos

³⁰ Ibid. 28.

de sublinhar as propostas de Beattie³¹, Marcovich³² e Race³³, na medida em que cada uma delas, partindo do princípio de que o fr. 31 PLF configura um poema pessoal, acrescenta aspectos importantes para a discussão do papel do “homem” nesta composição.

Beattie³⁴, um ano após a primeira edição de Lobel e Page³⁵, propõe uma discussão detalhada dos vv- 9-17 do fr. 31 PLF, sugerindo quatro importantes variações à versão fixada por Lobel e Page. Contudo, a mais intrigante alteração que Beattie propõe ocorre nas últimas linhas do seu estudo. Refere-se ao v. 7 da composição. A edição de *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* propõe: ὦς γὰρ ἔς τ' ἴδω. Beattie não encontra razão para desvalorizar outra leitura: ὦς γὰρ εἰκίδω, uma vez que “the object of εἰκορᾶν need not to be expressed; we may take it to be φῶ, or even τόν (referring to the subject of the first sentence). For εἰς- in compounds cf. Sappho fr. 23 εἰκίδω[τ], fr. 95. 7 εἰκῆλθε, fr. 5. 13]εἰκαίων, fr. 62. 7 εἰκαίων”³⁶. Deste modo, o objecto que causa a incapacidade de falar no sujeito-poético não é a mulher mas sim o homem. Assim, apesar de “many scholars have thought that Sappho is moved by affection for the other woman and envy or disappointment on losing her to the man” - defende Beattie - “it is equally possible, however, that she was in love with the man and envious of the woman who has taken the man from her. The anguish of ll. 9-16 would suit jealousy as well as disappointed love”³⁷. É, portanto, o homem a causa dos sintomas do sujeito-poético, não enquanto seu rival, mas como objecto da sua paixão. Em todo o caso, para Beattie, o que faz sofrer o sujeito-poético é a frustração causada pela dor de um amor não correspondido.

Na linha de interpretação de os sintomas se constituírem enquanto expressão física de amor, não poderíamos omitir o contributo de Marcovich, sobretudo pela acérrima oposição

³¹ Beattie 1956: 103-111.

³² Marcovich 1972: 19-32.

³³ Race 1983: 92-101.

³⁴ Beattie 1956.

³⁵ Lobel-Page 1963. Aqui seguimos a segunda edição da obra de Lobel e Page. Esta é a razão pela qual não aprofundamos a análise do estudo de Beattie, uma vez que grande parte dos aspectos que aponta se encontram resolvidos na segunda edição de *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*.

³⁶ Beattie 1956: 111.

³⁷ Ibid.

do seu estudo à proposta avançada por Devereux³⁸. Devereux conclui que Safo experiencia um ataque de ansiedade despertado pela presença de um rival masculino. No sentido de justificar a sua conjectura, Devereux recorre à comparação dos sintomas descritos no fr. 31 PLF com casos clínicos nos quais é evidente uma identificação do ciúme, quando acompanhado de reacções de ansiedade, com uma componente homossexual³⁹. A reacção do sujeito representaria uma resposta a um sentimento obsessivo de “anatomical «incompleteness» - with the clinically commonplace «female castration complex»”. Perante a ameaça de ser substituída por uma pessoa do sexo masculino, a “masculine lesbian” experiencia o sentimento de castração do elemento que agrada e/ou satisfaz o ser amado. É na tentativa de superação deste complexo que “a masculine lesbian tries to negate her «deficiency» precisely by competing with men for the favour of women”⁴⁰.

Marcovich considera o tratamento e as deduções da análise de Devereux inconclusivas na medida em que partem de três premissas falíveis. Primeiro, considera que no poema não é descrita uma reacção física do ciúme (Page 1955), mas sim os sintomas de um ataque de ansiedade, já que a argumentação de Devereux carece de sustentabilidade lógica, uma vez que é evidente “the circular reasoning in Devereux: Sappho experiences an anxiety attack because she is a masculine lesbian (p.23). And she must be a lesbian because she experiences such an attack: «The occurrence of such an attack in the situation Sappho describes, is prima facie evidence of her authentic lesbianism» (p.31)”. Em segundo lugar, Devereux considera a descrição dos sintomas do fr. 31 PLF um catálogo fiável de sintomas:

“From the neurophysiological point of view, Sappho describes a severe disturbance of the autonomous nervous system and of the cardiovascular system which it governs. From the psychiatric point of view, she describes a perfect, «text-book case», anxiety attack. This repertoire of ten symptoms cannot characterize any other reaction, not

³⁸ Devereux 1970: 17-31.

³⁹ Segundo Devereux, “the absence of any reference to jealousy is significant, precisely because jealousy is often accompanied by anxiety, since heterosexual jealousy usually has a marked, albeit sometimes unconscious, homosexual (and paranoid) component” p. 20.

⁴⁰ Devereux 1970: 22.

even shock caused by (erotic) grief, and this regardless of whether one relies on the Iliad or on a modern medical textbook⁴¹

Ora, para Marcovich a crença na veracidade médica do relatório dos sintomas levanta duas objecções. A primeira é que, para confiar nos sintomas, teríamos de assumir que cada deles é entendido correctamente. A segunda é que, para considerar o relatório de sintomas na sua veracidade médica, teríamos de optar por olhar para estes versos como “true and clinically exact evidence”, em detrimento da consideração destes na sua abordagem poética⁴². Tendo em atenção que Safo não é uma paciente mas uma poeta, é-nos impossível saber, na óptica de Marcovich, onde termina a experiência pessoal e começa o artifício poético. Efectivamente, ao longo do catálogo dos sintomas, encontram-se ecos da imagética homérica – sobretudo nos vv. 1, 6 e 13-15 -, pelo que podemos concluir que Safo “is combining personal experience with traditional patterns (...) If so, then true and exact clinical evidence for the psychiatric diagnosis of ‘anxiety attack’ is missing, quite apart that there is no motive in the poem to provoke such a reaction”⁴³. Se Marcovich rejeita as hipóteses propostas por Devereux e Page, que estabelecem a presença do homem como rival e como objecto do ciúme do eu poético, respectivamente, que papel assume então o κῆνος ὄνηρ? A presença do homem é estabelecida como figura de contraste em relação à *persona loquens* com o intuito de ilustrar de forma mais evidente o amor que a última sente pela mulher. Ele, enquanto ser semelhante aos deuses, suporta estar perto da mulher, ao passo que o sujeito-poético não resiste aos encantos daquela e assiste a um rol de reacções do seu corpo provocadas pela contemplação da amada.

O estabelecimento do κῆνος ὄνηρ como figura de contraste foi amplamente analisado por Race. Este, discordando da teoria de Wilamowitz, reconhece que a aposta na identificação do homem da primeira estrofe do fr. 31 PLF com um noivo se deve ao facto de este discordar da suposição de uma donzela poder falar livremente com um homem na sociedade grega. Race nota de forma perspicaz que a interpretação de Wilamowitz “may help to solve an historical problem, but it in turn creates a literary

⁴¹ Ibid. 19.

⁴² Marcovich 1972: 26.

⁴³ Ibid.

one, for there is not one single word which suggests a marriage; there is no address to or congratulation of the couple; and that which is described, namely, sitting and talking, really has nothing to do with a wedding anyway”⁴⁴. Na verdade, a ocorrência de comparações com os deuses é recorrente na poesia anterior (Homero, Hinos Homéricos), da mesma época (Arquíloco) e posterior (Píndaro, Ésquilo, Sófocles, Eurípides)⁴⁵. Em nenhum destes exemplos Race encontra o significado de felicidade e arrisca a afirmação de que ἴσος θεοῖσιν nunca terá sido usado com este significado na tradição literária anterior e posterior a Safo. Mais acertado será considerar a expressão como indicativa de uma qualidade supra-humana.

Porém, a proposta avançada por Page – segundo a qual o poema retrata uma reacção ao ciúme - não satisfaz Race. Na linha de Kirkwood⁴⁶, o autor defende que “there is no evidence in the poem for ζηλοτυπία”, mas parece mais plausível que “that man’ functions as a ‘contrast-figure’”⁴⁷. Mais do que motivo de ciúme, a figura masculina destaca-se enquanto figura de contraste. Isto é, aquele homem não despoleta raiva ou angústia no sujeito por se encontrar perto da mulher por quem o eu nutre um sentimento amoroso ou erótico, mas apresenta-se como figura que, quando colocada em comparação com a *persona loquens*, destaca a sua condição inferior naquele quadro amoroso. Assim, a comparação

⁴⁴ Race 1983: 93.

⁴⁵ Para comprovar a sua tese, Race começa por enumerar aqueles passos em que a comparação divina não representa um estado de felicidade: Hom. *Od.* 1. 324, 19. 267; *b. Hom.* 28. 15. Por outro lado, são recorrentes as comparações aos deuses em diferentes contextos: na concepção de força (Hom. *Il.* 5. 884 *Od.* 24. 371); na comparação da voz (Hom. *Od.* 1. 371); na concepção de honra (Hom. *Il.* 9. 155, 297, 302, 603, 13. 218, 16. 605, 22. 434-5; *Od.* 11. 304); na identificação da argúcia do pensamento ou na natureza de intenção (Hom. *Il.* 5. 440-1, 21. 315); em questões de merecimento de respeito (Hom. *Od.* 15. 250; *b. Hom.* 2. 235); epítetos honoríficos (Hom. *Il.* 3. 310, *Od.* 20. 124. Já na tragédia a identificação de mortais com os deuses ocorre no intuito de salientar a magnificência das personagens a que se referem (A. *Pers.* 80, 634, 857; S. *El.* 150; E. *El.* 67, *Hec.* 356, *Hel.* 819, *Tr.* 1169). Também na retórica encontramos a identificação divina. Isócrates é aquele que mais plausivelmente poderá ter querido significar “feliz” com ἰσοθέους (Iso. *ad Nic.* 5). Contudo, a ocorrência da expressão ἰσόθειον, por outras ocasiões, quis referir-se a outros aspectos (Iso. *Phil.* 145 honra, *Hel.* 61 imortalidade e estatuto divino, *Bus.* 13 força e pujança divina).

⁴⁶ Kirkwood 1974.

⁴⁷ Race 1983: 93-94.

daquele homem com os deuses resultaria, em última instância, no realce da situação frágil e pusilânime de um sujeito enamorado que sente todos aqueles sintomas em catadupa e é susceptível àquelas alterações físicas provocadas pelo confronto com a doce voz e o riso apetecível da mulher. O homem, por sua vez, parece indiferente e insensível a estes estímulos. Deste modo, “the man’s ‘superhuman’ appearance is thus a result of his very lack of any emotion, in contrast to Sappho’s passionate seizure”⁴⁸. Mais evidente se demonstra este contraste se tivermos em consideração a composição em anel estabelecida pelo verbo φαίνομαι (v. 1 e v. 16). No primeiro verso estabelece-se que “aquele homem *parece* igual aos deuses”: φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεόισιν, ao passo que no v. 16, *parece* ao sujeito-poético que é por pouco que não morre: τεθνάκην δ’ ὀλίγω ’πιδεύης φαίνομ’. Deste modo, a razão pela qual o homem se encontra na composição não se prende com questões de enquadramento (não será para mostrar contexto matrimonial algum); não é o objecto causador de ciúme. É somente um recurso ao qual o sujeito se compara com o objectivo de engrandecer o seu sofrimento e a sua vulnerabilidade.

Concluída uma breve retrospectiva das propostas que considerámos mais pertinentes e influentes acerca do fr. 31 PLF, avançamos agora com o nosso contributo de análise.

Como procurámos mostrar na primeira parte do presente capítulo, a questão central da discussão em torno deste poema reside nas duas primeiras estrofes. Apresentámos seis das mais prementes propostas de leitura destes versos. É agora tempo de regressarmos às considerações que deixámos por desenvolver nas primeiras páginas deste capítulo.

Consideramos - como foi aludido nas primeiras páginas - que o poema possui um cariz pessoal fortemente acentuado, pois concordamos que um poema com esta estrutura e tema não se enquadra nos *epithalamia* e, assim, aceitamos a argumentação de Page no mesmo sentido. Todavia, cremos que a sua interpretação do poema enquanto mera descrição da manifestação física do ciúme não é satisfatória. Gostaríamos, portanto, de chamar a atenção para um aspecto que nos parece de extrema importância e que, a nosso ver, se constitui como a chave interpretativa do poema: a dicotomia proximidade/distância.

As abordagens ao poema – não obstante as diversas conclusões

⁴⁸ Ibid. 98.

- concordam, de um modo geral, que são evidentes dois planos: o casal e a poeta. Efectivamente, como definem Marcovich e Race, o poema estabelece um contraste entre a posição do homem e a do sujeito-poético relativamente à mulher. O contributo de Race para a proposta que apresentaremos é sobremaneira importante na medida em que enuncia os pontos de contraste entre “aquele homem” e a *persona loquens* no âmbito da reacção perante o encanto da mulher. No mesmo sentido – o de enfatizar o contraste da situação do sujeito-poético e do homem – surge o estudo de O’Higgins⁴⁹ que analisa o aspecto do silêncio do sujeito em contraste com a voz da mulher.

A premissa de que parte o referido estudo de O’Higgins é a de que o sujeito, embora não se represente enquanto intrusa ao cenário de harmonia, se dramatiza enquanto figura alienada que observa o inatingível. A questão da observação - ou seja, o elemento sensitivo da visão - é transversal à parte do poema que nos chegou. É por este aspecto que devemos começar. Muitos⁵⁰ têm observado a constituição do poema em anel motivado pela repetição do verbo φαίνομαι (v. 1 e 16). Efectivamente, a oposição entre a percepção de que “aquele homem é igual aos deuses” do v. 1 e a de que se está perto da morte (vv. 15-16) suscita uma arrebatadora diferença entre a capacidade divina atribuída ao homem de suportar a proximidade da mulher, ao passo que o sujeito-poético mal consegue olhar para a mesma. Porém, cremos que outra identificação pode ser feita, uma vez que a importância que o sentido da visão possui no poema não se fica pelos vv. 1 e 16. Na verdade, mais do que mero contributo para a construção em anel, o elemento da visão opera um papel, a nosso ver, fundamental ao longo de toda a composição, pois encontramos em todas as estrofes elementos do campo lexical da visão.

No v. 1 temos o já referido φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν, onde se estabelece o ambiente de harmonia e cumplicidade partilhado pelo casal. Se no primeiro verso o objecto do olhar do eu é o homem, no v. 7 o mesmo não sucede e esse facto altera sobremaneira o significado do poema. ὥς γὰρ ἔς ε’ ἴδω βρόχε’ começa com a focalização poética numa segunda pessoa do singular (“Assim que te olho brevemente”) e depressa a altera

⁴⁹ O’Higgins 1990: 156-167.

⁵⁰ Wilamowitz 1966; Marcovich 1972; Kirkwood 1974; Race 1983.

de novo, concentrando assim a atenção do poema no próprio sujeito-poético: ὡς με φώναι-/c' οὐδ' ἔν ἔτ' εἴκει (vv.7-ss). Ora, Joel Lidov⁵¹, que dedica todo um artigo à problemática da segunda estrofe, esmiúça as diversas interpretações do verso e, não reunindo por meio destas uma leitura convincente, propõe uma alteração significativa na leitura do mesmo:

“I suggest that the key lies in the second omega, now taken as the first-person subjunctive ending. It represents instead an original ὡς, the introductory word of the second clause. The indicative ending and augment should be restored to the verb (...) ὡς γὰρ εἶδ<ον>, ὡ<c> βροχέωσ με φώναι- (...)”⁵²

Ainda que seja proposta uma leitura diferente – “pois quando te vejo, logo falar...”-, o elemento da visão continua presente e determinante na composição. O significado deste olhar e o seu efeito encontram-se, portanto, profundamente dependentes do que se entende pelo pronome τό do v. 5. Afinal, *que* suscita a perturbação do coração da *persona loquens* no peito? *O que* provoca esta reacção no corpo do sujeito-poético?

No seu comentário ao fr. 31 PLF, Hutchinson⁵³ afirma que “the reference of τό will essentially be to the girl’s actions only, not the man’s presence; if we took other views and referred it to the whole supposedly enviable scene, we would upset the contrasts between the man and the narrator”. Compreendemos a reticência de Hutchinson em evidenciar a sua posição contrária à interpretação do poema como manifestação física do ciúme, sobretudo quando nos lembramos que Page nos aconselha a “choose, in short, whether the emphasis falls on love of the girl or on jealousy of the man”⁵⁴. Não nos parece evidente, contudo, que a opção correcta esteja encerrada nestas duas hipóteses. Antes preferimos outra linha: a de que τό opera precisamente uma oposição e um contraste, não propriamente entre o homem e o narrador, mas entre a situação de cumplicidade e harmonia

⁵¹ Lidov 1993: 503-533. A bibliografia a propósito deste aspecto é extensíssima, pelo que, para além dos autores que abordámos nas páginas anteriores, será importante nomear Marcovich 1972 e Robbins 1980: 255-261.

⁵² Lidov 1993: 523-524.

⁵³ Hutchinson 2001: 172. A propósito da problemática que envolve a partícula τό vide Page 1955: 21-22, Koniaris 1968: 183-ss, Marcovich 1972: 22-23; Robbins 1980: 256; Race 1983: 97-ss; Hutchinson 2001: 171-172.

⁵⁴ Page 1955: 22.

em que se encontra o casal, espectro do qual o sujeito-poético se encontra afastado.

Ora, considerar que τό se refere exclusivamente à “voz doce” e ao “riso apeteçível” é ignorar uma parte significativa da primeira estrofe em que se ilustra a proximidade entre o homem e a mulher (vv.2-4):

ὄνηρ, ὅτις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον

“(...) homem, que à tua frente
Se senta e de perto (...)”

Assim, cremos que a *persona loquens* não atribui a causa dos seus sofrimentos ao charme da mulher (voz e riso), mas sim à situação de que é testemunha, não agente. Como tal, a posição privilegiada em que se encontra o homem terá igualmente de ecoar no τό do v. 5. O que provoca toda aquela reacção física é aquilo que o sujeito vê e que não ouve. O factor responsável pelo caos orgânico do eu poético é, portanto, a constatação da proximidade do homem à mulher e a simultânea consciência da sua distância deste cenário idílico.

O sentimento de exclusão que assola a *persona loquens* manifesta-se com mais evidência nos vv. 7-8, por ser a primeira ocasião em que elementos da visão e da audição se encontram em clara relação:

ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει

Assim que te olho brevemente, logo falar me
é impossível

Na relação destes sentidos, a visão causa no sujeito-poético a incapacidade de falar, ou seja, de se fazer ouvir. Neste sentido, o silêncio provocado pela miragem da harmonia do casal – harmonia de que a *persona loquens* se encontra apartada – é da maior relevância, como, de resto, assinala O'Higgins⁵⁵. Em primeira instância, por principiar o rol dos sintomas. Depois, porque o silêncio do sujeito-poético contrasta fortemente com as qualidades que são

15

⁵⁵ O'Higgins 1990. A propósito do silêncio, ou da incapacidade do sujeito-poético em imprimir movimento ao seu aparelho vocal vide Nagy 2009: 69-72.

destacadas na mulher. Perante o duplo elogio das qualidades vocais da mulher, a *persona loquens* estabelece o contraste entre si e ela iniciando a caracterização do seu sofrimento com duas reacções que se relacionam precisamente com elementos vocais (vv. 7-9):

“so Sappho’s reaction begins with a double account of the poet’s own voicelessness, a double wound to correspond a double blow”⁵⁶.

Assim, percebemos a importância do elemento da audição como peça fundamental na interpretação do poema. A capacidade de ouvir, intimamente relacionada com a de falar ou produzir sons, estabelece-se como paradigma de contraste, como fronteira ou barreira entre o casal e a *persona loquens*. O homem escuta o que a mulher diz: πλάσιον ἄδου φωνεί-/ καὶ ὑπακούει/ καὶ γελαίαια ἡμέροεν (vv. 3-5); ao passo que o sujeito-poético se vê não só incapacitado de falar: ὡς με φώναι-/ ἢ οὐδ’ ἐν ἔτ’ εἴκει, / ἄλλ’ ἄκαν μὲν γλῶσσαι ἱἄγαγε† (vv. 7-9), como também se acha privada de audição: ἐπιρρόμ-/ βεισι δ’ ἄκουαι, (vv. 11-12).

Como pretendemos mostrar, o poema faz-se de um jogo de capacidades e incapacidades. A questão do jogo de capacidade do homem foi colocada em relevo por muitos dos estudiosos que mencionámos. Page considera-o bem-aventurado como os deuses pela posição de proximidade à mulher de que goza; Marcovich e Race destacam a figura do homem como figura de contraste com o sujeito-poético. Contudo, é evidente, pelo que vimos no parágrafo acima, que a *persona loquens* contrasta a sua incapacidade de falar com a capacidade da mulher, pelo que também será válido considerar a oposição entre elas. Neste sentido, não será de excluir a hipótese de ambas as figuras se apresentarem como figuras de contraste em relação à situação do sujeito. Note-se o paralelismo (vv. 3-4 e vv. 7-8, 11-12):

ἄδου φωνεί-
καὶ ὑπακούει

tua doce voz
Escuta

ὡς με φώναι-

⁵⁶ O’Higgins 1990: 159.

c' οὐδ' ἔν ἔτ' εἴκει
 logo falar
 Me é impossível:

ἐπιρρόμ-
 βεισι δ' ἄκουαι,

zumbem-me
 Os ouvidos,

Ao caracterizar-se como incapaz de falar e de ouvir, o sujeito-poético evidencia a sua posição oposta ao casal. As inaptidões concretizadas nos sintomas de surdez e afasia estabelecem o eu-poético como figura alienada e afastada do cenário de harmonia e cumplicidade das figuras da primeira estrofe. Assim, a descrição dos sintomas do sujeito-poético não só intensificam a dor por este sentida como também, e sobretudo, nos esclarecem acerca da origem dessa mesma dor: o sentimento de exclusão. O sujeito-poético não fala, como fala a mulher, mas também não a ouve, como o homem ouve. Se quisermos considerar que o casal representa dois amantes, o paralelo mantém-se: a *persona loquens* não pode amar, nem é amada. Encontra-se profundamente apartada da possibilidade de viver na primeira pessoa uma situação semelhante. Parece existir uma barreira intransponível para si. Resta-lhe o direito de contemplar um cenário idílico de felicidade e harmonia para si inalcançável.

Este abismo, este sentimento de exclusão do sujeito-poético é evidente não apenas a nível semântico operado através da já referida oposição estabelecida pelo jogo de sentidos visão/audição, como também a nível estilístico, através da variação entre o assíndeto e o polissíndeto. Efectivamente, o polissíndeto assume um papel fundamental a partir do v. 10, na medida em que imprime à descrição dos sintomas da *persona loquens* toda uma cadência que contribui grandemente para o efeito vertiginoso do sofrimento do eu. Se, até ao v. 10, a composição transmitia todo um cenário idílico e tranquilo, a partir dele, o sujeito-poético precipita-se numa avalanche descontrolada de sensações: δ' αὐτίκα (v. 10), δ' οὐδ' ἔν ὄρημ' (v. 11), δ' ἄκουαι (v. 12), δέ μ' ἴδρωσ, τρόμος δὲ (v. 13), δὲ ποίας (v. 14), τεθνάκην δ' ὀλίγω (v. 15). Este caminho marcado pela cadência que o polissíndeto imprime às duas últimas estrofes do poema guia o leitor/ouvinte no abismo em que o sujeito-poético se sente lançado perante o

sentimento de que se encontra excluído de um cenário amoroso feliz. É importante notar que o polissíndeto surge na sua relação directa com a constatação da incapacidade de falar, perante a contemplação do casal, expressa no v. 7.

Perante a incomunicabilidade, a existência do sujeito-poético resume-se à contemplação. Porém, esta contemplação, por se direccionar para algo inatingível, é de uma tortura de tal forma atroz que a *persona loquens* vai concentrando toda a atenção do poema em si mesma, no seu corpo, nos seus sentidos. A alteração do foco do poema do casal para o corpo do sujeito-poético concretiza, portanto, a noção de alienação que é sentida pelo próprio. Isto é, à medida que se sente progressivamente afastado do que o rodeia, o sujeito-poético fecha-se em si, esquece o que o rodeia, isola-se. É, portanto, neste sentido que nos parece que o que motiva os sintomas do sujeito é um sentimento fortíssimo de exclusão⁵⁷, numa primeira fase, imposta por terceiros (a saber, a felicidade do casal), mas que, em última análise se concretiza por vontade (ou necessidade) de isolamento do sujeito.

⁵⁷ Sobre os sintomas psicóticos da rejeição, da exclusão e da alienação vide Lemert 1962: 2-20; Shaver 1987: 511-524; Eisenberg 2003: 290-292; Žvelc 2010: 498-508. O estudo de Eisenberg centra-se na análise das imagens conseguidas através de Ressonâncias Magnéticas da actividade cerebral durante um processo em que o sujeito fosse submetido a um processo de rejeição, afastamento ou isolamento de uma pessoa ou de um grupo. A par desta experiências, foram induzidas situações de dor física nos mesmo sujeitos. Eis as conclusões: "This study suggests that social pain is analogous in its neurocognitive function to physical pain, alerting us when we have sustained injury to our social connection, allowing restorative measures to be taken. Understanding the underlying commonalities between physical and social pain unearths new perspectives on issues such as why physical and social pain are affected similarly by both social support and neurochemical interventions, and why it «hurts» to lose someone we love." p. 292.

CAPÍTULO III
FRAGMENTO 16 PLF

“Quem és tu que assim vens pela noite adiante,
Pisando o luar branco dos caminhos,
Sob o rumor das folhas inspiradas?

A perfeição nasce do eco dos teus passos,
E a tua presença acorda a plenitude
A que as coisas tinham sido destinadas.

A história da noite é o gesto dos teus braços,
O ardor do vento a tua juventude,
E o teu andar é a beleza das estradas.”

Quem és tu que assim vens pela noite adiante, Sophia de Mello Breyner Andresen

οἱ μὲν ἱππῶν στροφήν οἱ δὲ πέδων
οἱ δὲ νάων φαῖς' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται·

πάγχυ δ' εὖμαρες σύνετον πόησαι
πάντι τοῦτ', ἅ γὰρ πόλυ περσκέθοισα
κάλλος ἀνθρώπων Ἑλένα τὸν ἄνδρα
τὸν []στον

5

καλλίποισ' ἔβα 'ς Τροίαν πλέοισα
κωὺδὲ παῖδος οὐδὲ φίλων τοκήων
πάμπαν ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν
]σαν

10

]αμπτον γὰρ[
]... κούφως τ[]ση. [.]ν
]με νῦν Ἀνακτορίας ὀνέμναι-
ς' οὐ παρεοίσας,

15

τᾶς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα ἴκανοπλοισι
μάχεντας.

20

Alguns dizem que é um exército de cavalaria, outros de infantaria,
Outros dizem que é uma frota, aquilo que, sobre a negra terra,
É a coisa mais bela: mas eu digo que é aquilo
Que se ama.

5 E tornar isto compreensível a todos e a qualquer um
 É bem fácil: ela que suplantava a todos
 Os humanos em beleza, Helena, o nobre
 marido

Deixou para trás e, navegando, partiu para Tróia,
 10 Nem da filha nem dos queridos pais
 Se lembrou de modo algum, pois compeliu-a
 ...
 ...
 ...

15 ...agora me lembrou Anactória
 Apesar de não estar presente.

Preferiria eu ver o seu adorável passar
 E o brilho faiscante no seu rosto
 Do que dos Lídios os carros e a armada
 20 Infantaria.

Ao contrário dos dois poemas que analisámos anteriormente, o nosso conhecimento do fragmento 16 PLF deve-se a um achado papirológico em Oxirrinco: P. Oxy. 1231. Ora, o referido fragmento, que os especialistas consideram como tendo constado do Livro I dos nove da obra sáfica, conheceu a sua *editio princeps* em 1914. Não nos chegaram comentários ou referências a este poema de entre os autores antigos. Não obstante, desde a sua primeira edição, o fr. 16 PLF mereceu desvelo cuidadoso da parte dos modernos.

O estado fragmentário do poema fez surgir o debate entre os estudiosos: onde termina a composição? No papiro (P. Oxy. 1231) - bem como na edição de Lobel-Page - o poema conta com mais doze versos profundamente mutilados:

21]μεν οὐ δύνατον γένεσθαι
]ν ἀνθρωπ[...π]εδέχην δ' ἄρασθαι
 []
 []

25 []
 []
 []
 προς[

ὦς δ[
 ..]. [
 .]. [.]ωλ. [
 τ' ἐξ ἀδοκί[τ

Efectivamente, o estado fragmentário destes doze versos tem suscitado a discussão sobre a sua inclusão ou exclusão da composição, embora sem conclusões satisfatórias. A verdade é que a maioria dos comentadores e tradutores deste fragmento de Safo tendem a considerar que o poema termina com a manifestação do desejo por parte do sujeito-poético ao recordar-se da beleza de Anactória (v. 20). Desta forma, o v. 21 corresponderia ao início de outro poema, cujos primeiros versos configurariam um aforismo. Page é claro no tratamento prudente desta questão:

“the apparent completeness of the general sense of the poem so far, and the echo here of the opening stanza, have led some to guess that a new poem began after this line. Since the left-hand margin is wanting, and the general sense of what follows is irrecoverable, the guess can neither be confirmed nor refuted”¹.

Porém, a existência de vestígios de uma corónide no v. 31 indica que o poema que se seguiria ao v. 20 conteria apenas dez versos. Um poema de parca extensão com um aforismo como priamel parece pouco plausível. Assim, estabelecendo um paralelo com o v. 8 do novo fragmento de Safo (P. Köln.. 21351) - ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι – “Um humano que não envelheça é impossível de acontecer”- Lardinois, na esteira de Howie, considera que os trinta versos fazem parte do mesmo poema. A semelhança semântica entre o v. 8 do fr. 58 PLF e os vv. 21-22 do fr. 16 PLF é evidente. A descoberta do P. Köln. 21351 veio, de resto, fortalecer a tese de Howie em que este “postulates that the speaker after line 22 told a new myth, which would provide her [Safo] with an alternative example from the figure of Helen, mentioned in the first half of the poem, and would have introduced a more modest wish”². Desta forma, “the speaker in fragment 16 would not only utter a gnomic statement in line 21-22, but would indicate by it that she resigns herself to her

¹ Page 1955: 55.

² Lardinois 2011.

situation”³. Neste sentido, os dez últimos versos da composição configurariam uma *consolatio* do sujeito-poético perante a sua situação de incapacidade de ver/rever Anactória. Nas palavras de Lardinois:

“she complains, but then resigns herself to this situation with the help of a gnomic thought and a mythical or general example”⁴.

Todavia, tudo o que se possa avançar no âmbito dos vv. 21-32 remeterá indubitavelmente para o domínio da especulação. Deste modo, por considerarmos, na linha de Page, que a composição compreendida entre os vv. 1-20 se poderia facilmente estabelecer como estrutura poética independente, a referência ao fr. 16 PLF reportar-se-á aos vv. 1-20.

O fr. 16 PLF aborda a problemática da definição do Belo. Safo principia a sua composição com um priamel em que se ilustra a variedade tremenda do que é, de uma forma generalizada, chamado de belo. O recurso ao priamel – enquanto estrutura retórica - na abertura da composição é, de resto, comum na literatura grega⁵. A referida estrutura consiste no elenco de um certo número de imagens das quais se pretende realçar a última. Como observa Page, “the principal theme is introduced as the climax of a series of popular subjects for comparison”⁶.

Porém, a interpretação das comparações estabelecidas no priamel não é unânime e muito se tem debatido acerca do seu significado. Antes de avançarmos para as nossas considerações acerca do assunto, convirá apresentar duas linhas hermenêuticas da primeira estrofe do poema.

A divergência de leitura ocorre nos vv. 3-4: ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-/τω τις ἔραται. A linha de interpretação, seguida por Treu, Eisenberg,

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ A título de exemplo: *h. Ap.* 154-ss; *Tyrt.* fr. 9; *Pi. O.* 1. 1-7, *I.* 5; e o paralelo mais evidente, *Anacreont.* fr. 26: *κὺ μὲν λέγεις τὰ Θήβης, / ὁ δ' αὖ Φρυγῶν αὐτάς, / ἐγὼ δ' ἐμὰς ἀλώσεις. / οὐχ ἵππος ὄλεσέν με, / οὐ πεζός, οὐχὶ νῆες, / στρατὸς δὲ καινὸς ἄλλος / ἀπ' ὀμμάτων με βάλλων.* – “Tu contas os feitos de Tebas, / outro conta os da Frígia, / e eu conto o meu cativo. / Nem cavalo me destruiu, / nem infantaria, / nem navios, / antes um exército bem distinto / os meus olhos tomou de assalto”. Trad. Jesus 2010: 53.

⁶ Page 1955: 56.

Fränkel, entre outros⁷, sugere que a ênfase do priamel é colocada no pronome ὅττω. A outra, seguida por Page, coloca o foco de toda a comparação na forma verbal: ἔραται.

A leitura da primeira estrofe - direccionada para a importância de ὅττω no penúltimo verso - concretiza-a Koniaris⁸ da seguinte forma:

«Some [loving (--admiring) it above everything else] proclaim a host of horsemen as (the) most beautiful on earth, others [loving (--admiring) it above everything else] proclaim a host of infantry as (the) most beautiful on earth, others [loving (--admiring) it above everything else] proclaim a host of ships as (the) most beautiful on earth etc., but I [expressing the truth of the matter not anymore by means of particulars (such as horsemen, infantry, ships) but by an (objective) definition of what can be claimed as (the) most beautiful] say that (the) most beautiful on earth is whatever a person may love (above everything else)»

Nesta linha serão de realçar dois aspectos que fazem as duas interpretações divergirem consideravelmente. Em primeiro lugar, a forma verbal ἔραται terá de ser compreendida no seu sentido lato (admirar, impressionar, desejar e amar). Em segundo lugar, nesta ordem de ideias, a opinião do eu-poético não se estabelece como oposta às considerações gerais expressas nos dois primeiros versos, antes as esclarece e consente.

Esta interpretação traz, porém, mais problemas do que soluções de leitura. Primeiro, a voz, ou melhor, a opinião do sujeito-poético esbate-se na generalização. A figura do sujeito-poético enquanto elemento activo na concretização do clímax do priamel deixa de existir confundindo-se com os outros (οἱ μὲν, οἱ δὲ). Mais do que uma demonstração do peso do relativismo estético, a figura do “eu” aparece, assim, como mero moderador ou conciliador.

O exemplo mítico e a referência a Anactória parecem indicar que o foco do priamel se dirige sobretudo à relação de forma verbal ἔραται e na sua dependência de τὸ κάλλιστον. Ao ignorarmos este indício, estamos a considerar que “ἔραται in all its dictionary meanings sanctions something (be it a thing or a person) as (the) most beautiful, then we allow anything which a person may ‘admire’ the most, ‘wish for’ the most, ‘desire’ for

⁷ Apud Koniaris 1967: 257.

⁸ Ibid.

the most, ‘love’ (erotically) the most, to become a legitimate κάλλιστον, and so (by definition) a κάλλιστον of equal importance with any other”⁹. Assim, o facto de o sujeito-poético assumir a posição daquele que expressa a verdade do assunto por meio de uma proposta de definição suficientemente abstracta daquilo que pode ser considerado τὸ κάλλιστον parece não se coadunar com aquilo que nos parece ser o ponto nevrálgico da composição, a saber, o jogo estabelecido entre ἔραται e τὸ κάλλιστον. A verdade é que não existe no texto nada que nos indique que ἔραται deva ser subentendido nos dois primeiros versos do poema. Antes, ἔραται – enquanto factor determinante no juízo de ἔγω – estabelece uma ruptura com o enunciado previamente. Que sentido tem este ἔραται? Ora, para Denys Page o priamel deve ser lido da seguinte forma: “others say there is no fairer sight on earth than a host of cavalry or infantry or a fleet of ships: but I say, it is what you love”¹⁰. Segundo esta perspectiva, apenas o amor poderá ditar o que, na terra, é a mais bela de todas as coisas: aquilo que é amado. Neste sentido, (τὸ) κάλλιστον apenas se poderá referir ao amado; e, conseqüentemente, este ser amado só poderá ser projectado enquanto (τὸ) κάλλιστον pelo amante. Neste quadro interpretativo, é evidente que

“the word is placed with force at the end of the stanza. One cannot say that the word is placed with applies to the preceding instances too, so that Sappho is merely extending these instances into a generalization. In a poem where an antithesis is drawn between love and delight in armies (17-20), and an instance of love demonstrates the overruling of expected values (11-12), it would be inept to give ἔραται an extended sense”¹¹.

Enquanto expressão, no sentido restrito, do sentimento erótico, ἔραται assume-se como critério exclusivo e inteiramente subjectivo na conceptualização do “mais belo”. Neste sentido, a esfera de ἔγω configura um quadro conceptual totalmente distinto daquele expresso nos dois primeiros versos. Apesar do vasto potencial hermenêutico que a referida premissa suscita, não é raro encontrar nos estudos acerca deste fragmento de Safo a tendência para interpretar a oposição das esfera de οἱ e ἔγω de

⁹ Ibid.

¹⁰ Page 1955: 55.

¹¹ Hutchinson 2001: 162.

uma forma que consideramos simplista e inadequada. Referimo-nos à leitura da referida tensão entre a terceira pessoa do plural e a primeira do singular enquanto oposição entre os padrões de apreciação estética masculina e feminina.

Profundamente impregnada pelos estudos de género, a consideração de que os padrões diferem consoante a circunstância sexual do sujeito levou a que muitos estudiosos¹² entendessem este fragmento de Safo como uma afirmação por parte da poeta da validade das considerações estéticas no universo feminino¹³. É verdade que, em primeira instância, a consideração é legítima, na medida em que, aos olhos dos homens, o exército enquanto símbolo de poder representa algo de belo, ao passo que da perspectiva das mulheres a guerra representa a ameaça de perda de entes amados¹⁴. Porém, o conflito estabelecido no priamel do fr. 16 PLF situa-se, a nosso ver, noutra patamar. Equacionar o ponto crucial da composição neste conflito de esferas de género é desprezar a chave do poema que a poeta tão engenhosamente guarda para o fim da estrofe: ἔραται. Ao estabelecer κῆν' ὄτ-/τω τις ἔραται como critério de avaliação e único condicionante da suprema beleza, a tensão não se estabelece na dicotomia masculino/feminino mas sim na de colectivo/individual. Assim, a beleza está directamente relacionada com o desejo individual e, portanto, subjectivo. Quebra-se deste modo com qualquer convenção tradicional da ideia de beleza, uma ideia profundamente associada a um colectivo: as armas, a guerra.

¹² A título de exemplo vide Greene 1994: 41-56; Greene 2005; Lardinois 1994: 57-84; Lardinois 2001; Winkler 1996: 89-111.

¹³ Hutchinson 2001: 167.

¹⁴ A propósito do hipotético conflito entre a visão de um exército e da perspectiva feminina vide E. *IA* 166-304. No párodo, é evidente a relação entre o espanto causado pelo exército dos Aqueus e a noção de beleza (231-234): ναῶν δ' εἰς ἀριεθὸν ἦλυθον/ καὶ θέαν ἀθέσφατον,/ τὰν γυναικείων ὄσιν ὀμμάτων/ ὡς πλήχαιμι τμείλινοντ' ἀδονάν "Até à multidão das naus vim/ - contemplação indizível -/ para os meus olhos femininos/ do espectáculo saciar - doce prazer!" (ed. de J. Diggle e trad. Carlos Alberto Pais de Almeida). Note-se o prazer que transparece destas palavras - proferidas por mulheres. A aproximação da contemplação da beleza à visão de um exército associa-se aqui à impetuosidade das armas dos Aqueus - símbolo de poder, de união, de sociedade e até mesmo de identidade. Assim, os olhos que vêem beleza num exército são, decerto, os de uma comunidade, de um colectivo que se identifica e depende daquele objecto de contemplação. Os olhos da *persona loquens* no fr. 16 PLF são os de um indivíduo que vê, sente e reage subjectivamente.

Como afirma Fränkel “Sappho’s astonishing thesis (...) contains the potentiality of overthrowing any absolute value”¹⁵.

Desprezando a convenção e valorizando, conseqüentemente, o relativismo de um juízo em que a percepção do sujeito é soberana, Safo recorre ao *exemplum* de Helena para comprovar a aplicabilidade e a verdade da sua proposição. Tarefa, de resto, bastante simples, a julgar pelos vv. 5-6.

O recurso ao mito de Helena tem-se revelado um quebra-cabeças para os estudiosos do fr. 16 PLF, muito por culpa do tão inoportuno hiato que nos impede de conhecer os vv. 12-15 na sua totalidade. Na ausência de conhecimento destes versos, a premência do mito para a interpretação do regresso à esfera da experiência subjectiva de ἔγω nos vv. 15-20 é votada ao âmbito da especulação. Ainda assim, existem três aspectos, no conteúdo legível do *exemplum* que, a nosso ver, merecem destaque. São eles uma repetição e duas antecipações de ideias a que mais tarde o sujeito-poético regressa: o tópico da beleza (κάλλιστον v. 3 - κάλλος v. 7), o conceito de ausência (καλλιποιεῖ ἔβα v. 9 - οὐ παρεοίcas v. 16) e memória (ἐμνάσθη v. 11 - ὀνέμναι-/ c’ v. 15).

Para comprovar a validade e veracidade do seu argumento, Safo recorre a um exemplo em que o sujeito é identificado com aquilo que busca, ou melhor, reconhece no objecto do seu amor: a mais alta beleza. Na verdade, a beleza associada a Helena confere a autoridade ao *exemplum* que legitima o argumento da *persona loquens*¹⁶: enquanto mais bela de entre os mortais, apenas Helena se poderá considerar na capacidade de definir qual de todas as coisas é τὸ κάλλιστον. Ela que era unanimemente considerada a mais bela entre os humanos sucumbiu aos encantos de um objecto que considerava superior em beleza. Assim,

“the chain of attraction created by Sappho’s characterization of Helen as beautiful and in pursuit of beauty crystallizes with lyric brevity the variegated portrait of Helen in Iliad 3, focusing in on the role of visual in desire and the compulsion that sight may arouse”¹⁷.

Ao deter-se na ênfase da beleza de Helena, a poeta não procura apenas determinar a autoridade da figura mítica. O

¹⁵ Fränkel 1975: 187.

¹⁶ Para uma leitura mais profunda acerca do prenúncio da retórica/sofística vide Most 1981: 11-17; Race 1989: 16-33.

¹⁷ Worman 1997: 167.

recurso ao mito introduz no poema um âmbito de concepção da origem do desejo em si: a visão enquanto sentido catalizador do desejo. Safo, ao trazer ao poema Helena caracterizando-a pela sua beleza, permite ao leitor/ouvinte a reminiscência da descrição da sensação de fascínio que a figura protagonizara no canto III da *Iliada* (3. 156-158). O desejo é suscitado pela contemplação do corpo amado e, assim, a sedução é fruto exclusivo do sentido da visão “through the love object’s being seen by the lover and through the beloved as seeing subject attracting with her eyes”¹⁸. Assim, ao ser a mais bela seguindo o que, a seus olhos, é o mais belo, Helena incorpora o conflito amante/amado em si mesma:

“the subject indeterminacy between lover and beloved in the field of vision offers a reason why the individual most capable of arousing desire should also be the one most susceptible to its dynamics”¹⁹.

Helena parte junto do objecto do seu desejo (v. 9). Desta forma, assiste-se ao movimento de um corpo que é belo impelido pela beleza que seus olhos encontram em Páris. Neste sentido, a partida para Tróia e o abandono a que Helena votou aqueles que lhe eram mais caros aproximam o *exemplum* do objecto do desejo do sujeito-poético: Anactória. O elemento do abandono (ou da ausência) e a repetição de formas verbais associadas à memória estabelecem indubitavelmente um paralelo entre a figura de Helena e a tensão entre sujeito e objecto amado das últimas estrofes. Mas em que medida? Enquanto concretização ambivalente da problemática do desejo enunciada nos vv. 3-4, Helena prenuncia, na terceira estrofe, a figura de Anactória. Na concretização de Worman:

“the ode is thus structured by a sort of body logic: the movement of bodies in the visual field, and their analogical relations to one another as viewer and viewed, maps a reasoning from exemplary bodies to familiar ones. First these exempla are bodies viewed in battle formation and opposed to an unidentified beautiful object (...); then the exemplary beauty Helen, now as the viewer, pursues (...) Paris – her choice of the most beautiful object”²⁰

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid. 168

A composição configura um desenvolvimento lógico que se materializa numa gradação de uma premissa afectiva neutra (i.e. o exército) a uma profundamente íntima ao sujeito-poético (Anactória), estrutura esta que depende, em grande medida, da inclusão do *exemplum* de Helena. É que o mito estabelece uma ponte entre o priamel – enunciado generalizado e abstracto do sentir do Belo – e a experiência pessoal da *persona loquens*. Helena é a configuração mítica (aqui entendida enquanto “facto” distante, quer do ponto de vista da dimensão temporal, quer do ponto de vista da aproximação entre o *exemplum* e a experiência do sujeito-poético) que reúne em si a confirmação retórica do argumento no âmbito do que é por todos reconhecido como um exemplo com autoridade conferida pela tradição. Por outras palavras, Safo recorre a um lugar comum da cultura grega, chamando a atenção para o facto de esse mesmo *topos* ilustrar o que a *persona loquens* pretende dizer. Depois de tornar explícita a aplicabilidade do juízo proposto no priamel abre-se caminho à descrição da experiência do eu-poético. Somente aqui se manifesta prudente o desvelo do objecto de ἔραται do v. 4: Anactória. Como nota Fränkel, “this song keeps its distance from the experience, and speaks of it only at the end”²¹.

É quando chegamos à última estrofe do poema que podemos, efectivamente, equacionar o alcance estrondoso desta composição de Safo. Concretizando a razão pela qual considera o “mais belo” aquilo que se ama, o sujeito-poético descreve os aspectos de Anactória que lhe suscitam prazer, que incendeiam o seu desejo. Porém, um ponto importante há que ser tido em conta: a circunstância em que a figura de Anactória é introduzida no poema. A *persona loquens* detém-se na descrição do passar de Anactória e do seu rosto de um brilho faiscante, mas ela não se encontra presente (οὐ παροίκας v. 16). Aqui, a *persona loquens* encontra finalmente o momento de justificar a afirmação da primeira estrofe. Recuperando o enunciado no priamel,

“the conventional comparisons with which the poem began are now repeated, but with a difference: here they stand in contrast not with a general sentiment but with those particular qualities of the beloved which move the heart of Sappho to ecstasy”²².

²¹ Fränkel 1975: 186-187.

²² Page 1955: 57.

Tal como no início do poema, é estabelecida a comparação com elementos do campo de batalha. Contudo, a referência a Anactória parece não se ficar pela mera recuperação do tema do enunciado. Antes, a estrutura em anel sugere algo mais. Ao recuperar a temática do priamel, o leitor/ouvinte é levado a lembrar-se da opinião da *persona loquens* em relação à matéria: o “mais belo” é aquilo que se ama. No momento em que o leitor/ouvinte acompanha a descrição do passar (ἔρατόν τε βᾶμα v. 17) e do brilho do rosto (κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω v. 18) de Anactória é evidente que esta representa o que de mais belo há. O regresso a vocábulos do campo semântico de ἔρος - ἔρατόν - clarifica qualquer suspeita: “there is an unexpressed conclusion here, directed to Anactoria: I passionately love you”²³. Sendo o objecto do amor, Anactória é a coisa mais bela. Como tal, despertando em si o prazer e o desejo, o sujeito-poético preferiria contemplar Anactória do que qualquer outra coisa na negra terra, nem mesmo a armada lídia: ἦ τὰ Λύδων ἄρματα ἴκανοπλοισι/ μάχεντας. Acontece, porém, que Anactória está ausente, o que impossibilita a concretização do mais profundo desejo do sujeito-poético: contemplá-la.

Se Anactória se encontra ausente, a descrição que dela é feita nada mais é do que uma projecção fantasiosa que surge na memória do sujeito-poético. Este é, portanto, tão forte quanto a sua capacidade de trazer, para o presente e o aqui, algo que remonta ao passado e que, agora, está distante. O poder que o amor enquanto desejo erótico possui de perspectivar a representação consciente e assumidamente subjectiva do que é para si o “mais belo” é, assim, a conclusão a que a estrutura lógica do poema nos leva a subentender.

O pendor profundamente subjectivo do estabelecimento de quadros de valoração neste poema faz antever, em primeira instância, a consideração de Protágoras, segundo a qual o homem é a medida de todas as coisas (DK 80 B1). E, volvidos alguns séculos, viria a surgir de novo a problemática do belo na sua relação com o amor na esfera da filosofia.

No discurso de Sócrates do *Banquete* de Platão subentende-se o peso que reflexões como a que Safo nos apresenta no fr. 16 PLF possuíam na cultura grega. A ideia de que o “mais belo” é o objecto amado surge no discurso de Sócrates enquanto sua opinião durante a juventude:

²³ Zellner 2007: 269.

Quanto às ideias que tu fazias do Amor, não é assim coisa tão extraordinária: tanto quanto posso avaliar das indicações que me deste, o que tu vias no Amor era «o objecto amado» e não «o amante». Por isso mesmo, se não estou em erro, ele incarnava aos teus olhos a suprema forma de beleza. (204c) ²⁴

Apesar de legitimar a suposição que o citado raciocínio tivesse sido aceite no panorama intelectual clássico, não é somente aqui que Platão pretende chegar. O filósofo encontra outra maneira de caracterizar o Amor, associando-o não à figura do objecto amado, mas sim à do amante. A natureza de Eros, ao invés de ser caracterizada pela beleza e pela juventude - como Ágaton defendera (195d) -, é caracterizada, por Diotima, pela ausência desses elementos:

Eis a razão por que o Amor nos surge como companheiro e servidor de Afrodite: concebido nas festas em honra do seu nascimento, é, por natureza um apaixonado do Belo, pois que Afrodite é bela. Por outro lado, a condição de filho do Engenho e da Pobreza ditou-lhe o seu destino. Condenado a uma perpétua indigência, está longe do requinte e da beleza que a maior parte das pessoas nele imagina (203c)

A concepção de Amor enquanto carência e impulso gerador da procura do belo encontra-se já, como procurámos mostrar, no fr. 16 PLF de Safo. É evidente que, em Protágoras e em Platão, a problemática assume todo um pendor filosófico que estabelece paradigmas analíticos profundamente distintos daqueles em que interpretamos Safo, dado que configuram aspectos da mais alta filosofia que não se poderiam quedar pela mera subjectividade. É este aspecto curioso que gostaríamos de salientar, terminando. A poeta de Lesbos procura-se no mundo em que se insere, recorre a exemplos claros para que todos percebam o que o eu pretende dizer. Este eu *amans* do fr. 16 PLF procura afirmar-se como autoridade máxima de definição do conceito de “mais belo”, ainda que essa beleza suprema seja fruto de uma projecção viciada pelo efeito do amor. O factor de realidade deste conceito é tanto mais verdadeiro quanto mais forte e arrebatador for o amor sentido pelo sujeito-poético.

Concretizando o que acabamos de referir, há que notar a perenidade desta temática e, sobretudo, desta maneira de

²⁴ Trad. Azevedo 2006.

perspectivar a consciência da cegueira do amante. Neste sentido, mostrando que o poema de Safo foi ecoando ao longo dos séculos, terminamos com Marcel Proust: exemplo exímio de peculiar requinte²⁵:

Nem entre as actrizes, entre as camponesas ou entre as meninas do internato religioso vira eu alguma vez algo tão belo, impregnado de tanto desconhecido, tão inestimavelmente precioso, tão provavelmente inacessível. Elas eram, da felicidade desconhecida e possível da vida, um exemplar tão delicioso e em tão perfeito estado que era quase por razões intelectuais que eu me sentia desesperado por não poder fazer em condições únicas, sem dar lugar a qualquer possível erro, a experiência do que de mais misterioso nos oferece a beleza que desejamos, e que nos consolamos de não possuírmos nunca, indo pedir prazer – como Swann sempre se recusara a fazer antes de Odette – a mulheres que não desejámos, de tal modo que morremos sem termos sabido nunca o que era esse outro prazer. Era certamente possível que na realidade não fosse um prazer desconhecido, que, de perto, o seu mistério se dissipasse, que não passasse de uma projecção, de uma miragem do desejo.

²⁵ *Em Busca do Tempo Perdido II: À sombra das Raparigas em Flor* (trad. Pedro Tamen).

CAPÍTULO IV

NOVO FRAGMENTO DE SAFO

(P. KÖLN 21351, P. OXY. XV 1787, FR. 58 PLF)

O que teu corpo foi, não imaginas:
a juventude, a força, a agilidade,
a fantasia obscena, a intensidade
com que dos gestos se constrói prazer.

Mas isso ele foi em sonhos. Hei-de ver
teu corpo assim, ou como o possui?
Ou hei-de vê-lo como ao longe o vi?
Ou como estátua, em lixo de ruínas?

Jacente dormirá, estendida e pura?
Mas como dormirá se em mim não
dorme
o tempo que a teu rosto ainda tritura?

Como nos mata esta velhice enorme!
Que vinha vindo entre nós dois, tão
dura,
que melhor fora te tornar informe...

Ou sombra dúbia pela noite escura.

Jorge de Sena , IV, *Antologia Poética*

ἤμμες πεδὰ Μοίαν ἰ]οκ[όλπων κάλα δῶρα, παῖδες,
σπουδάσδετε καὶ τὰ]ν φιλάοιδον λιγύραν χελύρναν· 2 (10)

ἔμοι δ' ἄπαλον πρίν] ποτ' [ἔ]οντα χροά γῆρας ἦδη
πέλλαβε, λεῦκαι δ' ἐγ]ένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν· 4 (12)

βάρυς δέ μ' ὁ [θ]ῆμος πεπόηται, γόνα δ' [ο]ὐ φέροισι,
τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισι. 6 (14)

τὰ μὲν στεναχίδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' οὐ δύνατον γένεσθαι. 8 (16)

καὶ γάρ π[ο]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων
ἔρωι φ. .αθειαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γὰς φέροισα[ν], 10 (18)

ἔοντα [κ]άλον καὶ νέον, ἀλλ' αὐτον ἤμωσ ἔμαρψε
χρόνωι πόλιον γῆρας, ἔχ[ο]ντ' ἀθανάταν ἄκοιτιν. 12 (20)

Vocês, crianças, as dádivas das Musas de colo violeta
Estimem e a límpida lira, querida dos poetas:

2

4 A mim o corpo que outrora era delicado, agora a velhice
 O atacou, de pretos se tornaram brancos os cabelos;

6 Pesado se me tornou o coração, as pernas não me suportam
 Essas antes leves na dança, como corças.

8 Muitas vezes o lamento. Mas que se há-de fazer?
 Um humano que não envelheça é impossível de acontecer.

10 Pois outrora, diziam, Titono, a Aurora de róseos braços,
 Tomada pelo amor, consigo levou para os confins da terra,

12 Era belo e jovem; mas a ele colheu, com o tempo,
 a cinzenta velhice, mesmo tendo uma imortal por esposa.

O poema ao qual dedicamos este capítulo é resultado da mais recente descoberta papiroológica no âmbito da obra de Safo: o P. Köln. inv. 21351 e inv. 21376. Em 2004, Michael Gronewald e Robert Daniel¹ anunciaram a identificação, na Universidade de Colónia, de um papiro que terá pertencido a um rolo onde constam poemas de Safo reunidos no Livro IV da edição alexandrina da poeta. Este papiro, encontrado numa múmia egípcia é, até agora, o mais antigo papiro da obra da poeta, remontando ao séc. III a.C. Estes factores fazem da descoberta não apenas um contributo importantíssimo na esfera de investigação papiroológica, como também, e sobretudo, um notável desafio para os estudiosos da poesia grega arcaica, nomeadamente os especialistas em Safo, na medida em que configura, na opinião de West, o quarto fragmento da poeta com extensão suficiente para ser apreciado enquanto estrutura literária. Porém, as curiosidades a propósito deste papiro não se ficam por aqui. A verdade é que parte do conteúdo daquilo que tudo indica ser o segundo poema contido no papiro (o que aqui nos propomos analisar) era conhecida por meio de um papiro encontrado em Oxirrincos e publicado em 1922 (fr. 58 PLF). Assim, o fragmento que aqui analisamos surge da conjugação e montagem do mais antigo fragmento papiroológico de Safo (P. Oxy 1787) e da mais recente descoberta acerca da poeta (P. Köln inv. 21351 e inv. 21376).

Não obstante a validade e o prestígio da *editio princeps*² do Papiro de Colónia, a edição do poema que seguimos é a de

¹ Gronewald 2004: 1-8; Gronewald 2004: 1-4.

² Ibid.

Martin West³ e, nesse sentido, importa referir as mais pertinentes observações do classicista acerca do texto. Em primeiro lugar, West preocupa-se em definir o mais claramente possível as fronteiras dos três poemas que afirma conter o papiro. Deste modo, o seu estudo⁴ do novo fragmento de Safo encontra-se dividido em três partes, relativas aos problemas de edição de cada poema.

O primeiro texto, que corresponde às primeiras oito linhas do papiro, encontra-se profundamente fragmentado – o início dos versos perdeu-se –, pelo que apenas podemos deduzir o seu tema⁵:

] νῦν θαλ[ί]α πα[ρέ]κτω
]νέρθε δὲ γὰρ πρε[ί]χοι
 κλέος μέγα Μοίσει]ον ἔχοιαν γέρας ὡς [ἔ]οικεν
 πάνται δέ με θαυμά]ζοιεν ὡς νῦν ἔοιαν
 κάλεισι χελίδω] λιγύραν, [α]ί κεν ἔλοια πᾶκτιν
 ἢ βάρβιτον ἢ τάνδε χε]λύνναν θαλάμοις' αἰίδω.

4

8

...dediquemo-nos agora à celebração
 ...me rodeie debaixo da terra

4

Que atinja a glória das Musas como presente, assim é devido.
 Que a todos encante, tal como agora ainda na terra me celebram
 Enquanto andorinha de doce voz, então que, tocando a harpa,
 Ou o bário, ou a lira, cante também para lá do túmulo.

8

Ao que tudo indica,

“there appears to be an opposition between present festivity (νῦν θαλία) and the future existence in Hades (νέρθε δὲ γὰρ). This impression is reinforced in 6, ὡς νῦν ἐπὶ γὰρ ἔοιαν. The lines refer to a particular woman who will receive her fitting γέρας in the afterlife and continue to be honoured or held in mind in the same way as she is now in her lifetime”⁶.

³ West 2005: 1-9. Martin West publicou a notícia para conhecimento do grande público (2005: 8), porém interessar-nos-á sobretudo o estudo que referimos primeiramente.

⁴ Ibid.

⁵ Edição de West 2005: 3.

⁶ West 2005: 2. Os temas da memória e do esquecimento, apesar do carácter fragmentário do *corpus* que nos chegou de Safo, são recorrentes e significativos no que nos restou da obra da poeta. Ainda que bastante danificada em alguns fragmentos, a ocorrência de vocábulos do campo semântico da memória merece referência. No fragmento 24a PLF, o tema da memória surge como recordação pessoal:]ανάγα[/]εμνάεσθ' ἄ[/]μμεε ἐν νεο[/]πόημεν (vv. 1-4) “lembrar-te-ás/

O sujeito-poético manifesta o seu desejo de ser lembrado e celebrado como o foi em vida. Exprime de forma evidente a esperança de a sua memória permanecer ligada à música mesmo no Hades (vv. 7-8). As projecções de glória póstuma (vv. 4-5 e 8) surgem intercaladas entre a descrição da situação presente, indiciada pelo advérbio *vūv* (vv. 3 e 6) que tomam lugar no centro do fragmento. A primeira circunstância presente a que a *persona loquens* se reporta insere-se num ambiente festivo. A presença do verbo *αείδω* no último verso do fragmento aponta, também, para uma esfera de convívio social. Neste sentido, o recurso à descrição da situação presente poderá significar um desejo de continuidade *post mortem* da ambiência do culto das Musas. Assim, como observa Hardie:

“Sappho is not (...) speaking here about her posthumous reputation in the land of living, but simply and solely about what she will experience under the earth. Thus, she is hoping for ‘wonderment’ from a subterranean audience, to match the critical reception that her singing currently enjoys on earth”⁷.

O texto sugere, portanto, que, mais do que a honra em Mítilene para todo o sempre⁸, o profundo desejo do sujeito-poético é

pois nós/ fizemos”. No fr. 94 PLF, encontramos uma cena de despedida, onde se trocam palavras repletas de carinho. Também aqui o tema da memória, associado à partida, é evidente: *κάμεθεν/ μέμναις*, *οἴσθα γὰρ ὡς σε πεδίπομεν/ αἰ δὲ μή, ἀλλά σ’ ἔγω θέλω/ ὄμναις* (vv. 7-10) “lembra-te de mim, pois sabes como te acarinhámos./ Se não, que lembrar-te como”. O fr. 147 PLF sugere esperança numa glória que fará perdurar a memória da existência do sujeito-poético: *μνάσασθαί τινά φαίμι †καὶ ἕτερον† ἀμμέων* “Parece-me que alguém se lembrará de nós, mesmo noutros tempos”. Já os frr. 55 e 129a abordam a questão do esquecimento. No fr. 55 PLF, a morte enquanto voto ao esquecimento é evidente: *καθάνοις δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν/ ἔσσει* (vv. 1-2) “Jazes morta e não haverá memória de ti”. Já em relação ao fr. 129a, o esquecimento é lamentado pelo sujeito-poético: *ἔμεθεν δ’ ἔχησθα λάθαν* (v.1) “mas tu esqueceste-me”. O tema da memória está, portanto, patente em contextos de ausência do objecto desejado (frr. 16, 24a, 94, 96 PLF). Contudo, os frr 55, 129a e 147 PLF relacionam a memória com um outro aspecto que, com grande pesar nosso, não tivemos oportunidade de aprofundar no presente estudo: a imortalidade poética.

⁷ Hardie 2005: 23.

⁸ A propósito das celebrações em honra de Safo em Mítilene cf. Arist. *Rh.* 1398b : *καὶ ὡς Ἀλκιδάμας, ὅτι πάντες τοὺς σοφοὺς τιμῶσιν· Πάριοι γοῦν Ἀρχίλοχον καίπερ βλάβσφημον ὄντα τετιμήκασι, καὶ Χῖοι Ὅμηρον οὐκ ὄντα πολιτικόν, καὶ Μυτιληναῖοι Σαπφῶ καίπερ γυναῖκα οὖσαν* – “A esta conclusão chega também Alcídante quando diz que todos os povos honram os sábios:« por exemplo, os habitantes de Paros celebraram Arquíloco, apesar

continuar a sua arte noutra vida no Hades. A representação do Além animado com o harmonioso som da lira encontra-se na obra de outros poetas. O fr. 129 de Píndaro⁹ é um exemplo da descrição de um ambiente festivo e harmonioso associado (no contexto em que é transmitido) ao Hades:

Brilha para eles a força do Sol, debaixo da terra,
 mesmo enquanto é noite aqui.
 Em frente à sua cidade, há prados de rosas rubras,
 ensombrados pelo incenso,
 e árvores carregadas de áureos frutos.
 O seu deleite são os cavalos, os exercícios gímnicos,
 o xadrez e a lira.
 E, no meio deles, floresce a ventura frondosa.
 Um aroma aprazível
 se espalha pela região,
 dos sacrifícios de toda a espécie,
 feitos sobre os altares¹⁰.

Píndaro descreve uma vida feliz e harmoniosa no Além destinada, ao que sabemos pelas palavras de Plutarco, àquele que em vida se mostre piedoso e devoto¹¹. Pelo que resta do primeiro poema do P. Köln. 21351, podemos depreender que a *persona loquens* também se reportaria a uma esperança de vida feliz no Hades. A esperança de que a morte não fosse o fim – o silêncio perpétuo –, mas um continuar do que no presente seria a sua vida. Infelizmente, o que nos chegou permite-nos meras suposições, pelo que seria pouco sensato procurar avançar com mais interpretações acerca destes oito versos.

Em pior estado de conservação se encontra o terceiro poema do papiro. De acordo com a edição de Lobel-Page do fr. 58 PLF (vv. 25-26), este terceiro poema corresponderia ao final do segundo poema:

de ser um difamador; os de Quios, Homero, apesar de não ser cidadão; os de Mitilene, Safo, mal-grado ser mulher” (trad. Júnior et alia 2005).

⁹ O fr. 129 de Píndaro chegou até nós graças à sua citação por Plutarco: Plut. *Cons. ad Apoll.* 35. 120c (= P. Oxy. 2447 (26, 1961) vv. 7-15)

¹⁰ Trad. Rocha-Pereira 2005.

¹¹ É curioso notar como o ambiente deste fragmento de Píndaro se assemelha em inúmeros aspectos ao fr. 2 PLF de Safo. Sobre as descrições da ilha dos Bem-aventurados e os paralelos entre Safo e outros autores vide Turyn 1942: 308-318.

ἔγω δὲ φίλημ' ἄβροσύναν . . . τοῦτο καὶ μοι
τὸ λάμπρον ἔερος ἀελίω† καὶ τὸ κάλον λέλογχε.

Pouco teríamos a desenvolver numa análise deste fragmento, sobretudo num capítulo dedicado a outro poema, se não fosse a belíssima mas problemática tradução deste por Eugénio de Andrade¹²:

Amo o esplendor. Para mim o desejo
É um sol magnificente e a beleza
Coube-me em herança.

Ora, o estado fragmentário em que o poema nos chegou impede-nos de oferecer traduções e interpretações plenamente satisfatórias. Contudo, um dos motivos centrais do fragmento - a ἄβροσύνη - merece uma breve referência (sobretudo na sua relação com ἔρος), mesmo se tudo o que se possa avançar no sentido hermenêutico deste fragmento seja meramente conjectural. O esplendor - ἄβροσύνη -, que desperta no sujeito-poético o encanto amoroso, relaciona-se estreitamente com a noção de delicadeza, de doçura e de frescura. As palavras associadas ao substantivo ἄβροσύνη ocorrem quatro vezes nos fragmentos de Safo, uma no que agora analisamos, outra no fr. 2 PLF (χρυσαίαιεν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ - “em taças douradas delicadamente” v. 14), sob a forma de advérbio de modo, ainda no fr. 44 PLF (ἄβραν Ἀνδρομάχαν “a delicada Andrómaca” v. 7), por fim, no fr. 128 PLF (δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι - “e agora de novo as encantadoras Graças e as Musas de belos cabelos”). Percebemos que os vocábulos associados a ἄβροσύνη surgem em ambientes cujo factor dominante é o amor, a sedução, o encanto¹³. No caso

¹² Andrade 1995: 56.

¹³ Kurke 1992: 91-120. Segundo o autor, o vocábulo ἄβροσύνη encontrar-se-ia frequentemente associado a ambientes luxuosos um tanto relacionados com o estilo de vida aristocrático. Assim, Kurke considera que o recurso a este substantivo por parte de Safo ocorre enquanto manifesto político e social: “I have proposed that Sappho’s affirmation of ἄβροσύνη here is politically programmatic, that it is her way of endorsing a particular style of aristocratic luxury. The mention of eros in the next line of the fragment suggests why Sappho should embrace this lifestyle so emphatically: the aristocratic world of ἄβροσύνη may be what provides her with her thiasos and the leisure time to pursue love and the composition of love poetry. Hence ἄβροσύνη is associated with eros and the transcendent beauty of the sun. This thesis comes very close to that of Nagy” 99.

do fragmento que aqui analisamos, o que desperta o sentimento de esplendor no sujeito-poético é o brilho do sol e o belo.

Na verdade, os dois versos sobre os quais nos debruçamos agora possuem aspectos que, por se encontrarem livres de contexto, intrigam qualquer leitor que com eles se depare. A discussão em torno do significado destes dois versos é vastíssima e muitas são as interpretações que foram surgindo. Curiosamente, um bom número de estudiosos considerou ἔρος ἀελίω como significando “o amor pelo sol”¹⁴. Mas que significado teria este amor pelo sol? Poder-se-á considerar uma metáfora para amor pela vida? Não crendo na possibilidade de construção em grego de uma associação de ideias como esta, West propõe, a par de Schadewaldt, uma outra ordem de relação: “it is love that shows me even the brightness of the sun, and what to hold fair”¹⁵. Esta solução, acredita, permite resolver três problemas:

First it allows us to resolve τῶελίω into τὸ ἀελίω instead of τῷ ἀελίω (...) Secondly, it allows us to treat Eros as a personification, which makes the use of λέλλογχε more natural (...) Thirdly, this interpretation restores coherence to the stanza, as ἀβροσύνη is more clearly associated with ἔρωσ than with being alive¹⁶

Neste sentido, em que medida se concretiza a relação amor (ou desejo) e ἀβροσύνη? Como referíamos, o motivo central do primeiro verso – “o esplendor”, na tradução de Eugénio de Andrade – apresenta um envolvimento recorrente na poesia de Safo: o elemento visual como possibilidade de deleite estético. Efectivamente, as expressões de deleite estético na poesia de Safo mereceram a atenção dos seus leitores e críticos desde a Antiguidade. Pseudo-Demétrio no seu tratado *De Elocutione* considera a poesia da lesbiana um exemplo exímio da χάρις literária:

¹⁴ A título de exemplo, Perrotta interpreta os versos da seguinte forma: “l’amore per il sole mi há dato splendore e bellezza”. Treu propõe uma leitura semelhante: “die Liebe zur Sonne hat auch mir dies schöne und leuchtende Los zuteil werden lassen”. Todavia, a interpretação sugerida por Schadewaldt parece reunir mais consenso e coaduna-se com a tradução de Eugénio de Andrade que apresentámos (vide n. 142): “und ist mir in der Liebe das Leuchten des Sonnenlichts und auch das Schöne geworden” apud West 2005: 8.

¹⁵ West 1970: 330 apud West 2005: 8, n. 14.

¹⁶ West 2005: 8.

“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 alcóne; todo o vocabulário da beleza encontra-se entretecido na sua poesia¹⁷”

Porém, o mais intrigante no fragmento que aqui analisamos é não tanto a forma como a beleza se encontra associada à verdade das palavras - ou seja, o impacto do discurso é tanto mais forte quanto maior for a envolvimento da personagem (ou da *persona loquens*) através de cujos olhos nos é fornecida a imagem -, como o assistir à reflexão sobre a perspectiva do belo pelos olhos do próprio sujeito-poético. Exemplos gritantes disso são o fr. 16 PLF e o presente fragmento¹⁸. Este estabelece-se como “complemento interessante” daquele, em que “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 olhar¹⁹. Neste sentido, podemos depreender que o que os últimos versos legíveis no P. Köln. 21351 pretendem significar é que o amor, que é um amor pelo esplendor, detém em si o brilho do sol e o que é belo:

Amo o esplendor ... Para mim o amor
alcançou o sol fulgurante e a beleza

A importância dada a aspectos como a luminosidade, o brilho da natureza tão próximo da beleza (humana?) é, também ela, comum na poesia de Safo²⁰. Neste sentido, será de notar que

¹⁷ Διὸ καὶ ἡ Σαφῶ περι μὲν κάλλους αἴδουσα καλλιειχῆς ἐστὶ καὶ ἡδεῖα, καὶ περι ἐρώτων δὲ καὶ ἔαρος καὶ περι ἀλκυόνος, καὶ ἅπαν καλὸν ὄνομα ἐνύφανται αὐτῆς τῆι ποιήσει, τὰ δὲ καὶ αὐτῆ εἰργάσατο Demetr. *Eloc* 166. Tradução apud Lourenço 1993: 96.

¹⁸ A propósito da associação entre ἀβροσύνη e o desfile de alguém (fr. 16 PLF), cf. B. *Ep.* 3. 48: ἀβ[ρο]βάταν. De resto, em muitíssimos aspectos se aproxima o epinício de Baquilides aos fragmentos contido no P. Köln 21351 (cf. vv. 78-92).

¹⁹ Lourenço 1993: 110.

²⁰ Relativamente à luminosidade da beleza humana será de referir o fr. 16 PLF, v. 18: κάμαρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω – “E o brilho faiscante no seu rosto”. Já no que toca à luminosidade de fenómenos naturais cf. fr. 34 PLF: ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν/ ἄψ ἀπυκρῦπτοιοι φάεννον εἶδος,/ ὅπποτα πλήθοισα μάλιστα λάμπηι/ γᾶν... – “as estrelas em torno da lua/ escondem a sua forma brilhante,/ sempre que cheia ela brilha/ para a terra”; fr. 104a PLF: Ἔσπερε πάντα φέρων ὅσα φαίνολις ἐκκέδατ’ Αὔωσ,/

“uma das características salientes da imagética que nos oferece a poesia de Safo é a sensibilidade da poeta para os fenómenos «atmosféricos», como a aurora”²¹.

O tema da aurora, quer enquanto fenómeno natural, quer enquanto divindade aparece quatro vezes no *corpus* de Safo que nos chegou²². Uma dessas ocorrências dá-se no segundo poema que o P. Köln. 21351 nos deu a conhecer: o mito de Aurora e Titono. Ora, o mito surge - depois de uma reflexão, por parte do sujeito-poético, a propósito da velhice – como prova de dois aspectos que a nosso ver são reveladores de uma maturidade poética e filosófica tremendas. Em primeiro lugar, a *persona loquens* lamenta o estado débil do seu corpo (o mesmo que outrora fora tão ágil, vv. 3-7) por força do passar dos anos. Lamentadas as privações a que a velhice submeteu o seu corpo, o sujeito-poético conclui que envelhecer é o destino que cabe por natureza aos humanos, como é evidente no mito de Aurora e Titono (vv. 7-12). O tema do poema é, portanto, a inexorabilidade do tempo que conduz ao tópico da inevitabilidade do envelhecimento. Neste sentido, a disjunção tempo/imortalidade, em tensão no *exemplum* do mito de Aurora e Titono, ilustra o lamento que Safo desenvolve na composição em análise. Assim, a premissa desse lamento é, em última análise, a inexorabilidade do tempo. Em que medida se concretiza, então, esta disjunção ao longo do poema?

A primeira estrofe configura uma exortação endereçada a um conjunto de mulheres, que se constitui como destinatário da reflexão desenvolvida ao longo do poema. Neste sentido, mais do que expressão de um sentimento pessoal e subjectivo, o poema assume-se como discurso, cuja função se prende com questões profundamente enraizadas a nível social e filosófico. Do ponto de vista das παῖδες, o poema é um conselho que lhes é dado por uma mulher mais velha, com a autoridade e legitimidade que a idade lhe confere: enquanto a delicadeza e frescura do corpo permitir,

† φέρεϊς ὄϊν, φέρεϊς αἰῶνα, φέρεϊς ἄπυτ' μάτερι παῖδα. – “Noite que trazes tudo quanto a luzente Aurora dispersou,/ trazes a ovelha, trazes a cabra, trazes à mãe a criança”; fr. 104b PLF: ἀκτέρων πάντων ὁ κάλλιστος – “a mais bela de todas as estrelas”; fr. 123 PLF: ἀρτίως μὲν ἅ χρυσοπέδιλλος Αὔρω – “Agora a Aurora de sandálias douradas”; fr. 154 PLF: πλήρης μὲν ἐφαίνετ' ἅ κελάννα/ αἰ δ' ὡς περὶ βῶμον ἐστάθησαν – “a lua cheia apareceu/ assim que, em torno do altar, se colocaram”.

²¹ Lourenço 1993: 109.

²² Frr. 58, 103, 123, 157 PLF.

“você, crianças, as dádivas das Musas de colo violeta/ Estimem e a límpida lira, querida dos poetas” (vv. 1-2). Ao colocar-se em oposição às crianças a que se dirige, o sujeito-poético concebe-se enquanto espelho destas confrontando-as com aquilo que será o seu futuro.

A distância entre o sujeito-poético e o destinatário do poema manifesta-se ainda noutro sentido. Como referimos, o conselho dirigido às παῖδες incentiva-as a estimarem os “dons das Musas de colo violeta” (Μοίκαν ἰ]οκ[όλων κάλα δῶρα). Ora, a presença do epíteto ἰ]οκ[όλων é a nosso ver de extrema pertinência na leitura do poema, sobretudo se interpretarmos o texto como um jogo de opostos entre a mortalidade/imortalidade e juventude/velhice.

O elemento ἴον (violeta) é recorrente no espectro da poesia grega, da épica ao período helenístico. O leque dos significados do substantivo e dos seus derivados é vastíssimo e tem, em alguns casos, representado um enigma para os estudiosos de literatura grega²³. De um modo geral, a referência a ἴον reporta-se aos dois grandes campos semânticos evidentes: o plano cromático (associado a uma tonalidade escura) e o âmbito botânico (reportando-se à presença destas flor nas grinaldas, nos jardins, etc.). Porém, o significado que violeta enquanto cor e/ou flor tem em cada passo pode assumir conotações diametralmente opostas. Efectivamente, a plasticidade do termo ἴον e seus compostos permitiu que estes representassem fenómenos tão diversos que vão da cor do mar (Hom. *Il.* 11. 298; *Od.* 5. 56, 11. 107; Hes. *Th.* 844) à caracterização de Atenas e dos Atenienses (Pi. fr. 75 e 76 Maehler). Todavia, o seu uso mais recorrente é aplicado na adjectivação de divindades²⁴, sobretudo a Afrodite e às Musas. Exemplos disso são as ocorrências desta caracterização no *corpus* de Safo. A ocorrência de ἰόκοπος é, pelo que podemos depreender do nosso conhecimento da literatura grega, exclusiva de Safo. O epíteto aparece em quatro fragmentos da poeta (fr. 21 PLF²⁵,

²³ A propósito desta problemática vide Jesus 2009: 31-57.

²⁴ ἰόποκος: Pi. *I.* 7. 23; B. *Ep.* 3. 71, 9. 72, *Dith.* 17. 37; *AP.* 9. 524. 10. ἰοπλόκαμος: Simon. 11. 16 W; Pi. *P.* 1. 1-2; Adesp. *Lyr.* fr. 1001 PMG. ἰοβλέφαρος/ ἰογλέφαρος (dor.): Pi. fr. 307 Maehler; B. *Ep.* 9. 3, *Dith.* 19. 5. ἰοτέφανος: *h.Hom.* 6. 18; Simon. fr. 22. 6 W; B. *Ep.* 3. 2, 5. 3-4, 13. 122-123; Sol. fr. 19. 4; *AP.* 8. 127. 2, 13. 28. 12, 15. 21. 7; *Thgn.* 1. 250, 2. 1304, 2. 1332; *Theoc. Syrinx* 7, *Ep.* 15. 21. 7. cf. Jesus 2009

²⁵ τὰν ἰόκοπον (v. 13). O estado fragmentário do poema não permite

30 PLF²⁶, 103 PLF²⁷ e P. Köln. 21351). Em dois deles o epíteto caracteriza, ao que tudo indica, Afrodite (fr. 21 e 103 PLF). Já o fr. 30 PLF relaciona o “colo violeta” a uma noiva. O fragmento novo, por outro lado, associa o “colo violeta” às Musas. Que significado poderá ter a referência à cor violeta num poema em que se aborda o tema da velhice, do cansaço, da inexorabilidade do tempo?

Antes de avançarmos em considerações acerca da estrutura da composição sáfica, convirá, pois, debruçarmo-nos sobre um aspecto do v. 1 que configura não apenas um elemento cromático extremamente fértil, como também - e sobretudo - um campo semântico e temático interessantíssimo. A associação da violeta às divindades parece ser motivada pelas qualidades da própria flor. Como nota Jesus²⁸, já “Teofrasto realça a sua [sc. violeta] longevidade – cerca de três anos (6. 8. 5) -, o que pode explicar, de algum modo, a sua associação às noções de divindade e imortalidade”. De resto, os epítetos cuja raiz contenha o elemento ἴον “caracterizam figuras divinas, sobretudo femininas – deusas, musas ou ninfas” o que legitima o reconhecimento da violeta como contendo “uma carga semântica de imortalidade, glória e divinização. Mas também de beleza e de sedução – dotes mais do que quaisquer outros divinos”. Porém, a cor violeta também foi, ao longo da poesia grega, associada a uma tonalidade escura (muitas vezes referente à cor dos olhos ou dos cabelos de mulheres, mas, de igual forma, à cor do mar) próxima do preto. Assim, “a predominância de tons escuros na paleta de cores possível para o referente ‘cor de violeta’ cedo terá relacionado alguns epítetos (...) com a ideia de tristeza, sofrimento e, no limite, morte”. A ambivalência e o duplo sentido permitiu aos vocábulos derivados de ἴον uma simbologia que Jesus concretiza em “vida – uma vida que não tem fim -, o vencer do esquecimento pela glória e pela divindade, mas também morte, dor e sofrimento – esses os dois grandes campos semânticos em que se situam os epítetos em cuja

deprender o contexto em que surgiria o epíteto. Porém, gostaríamos de destacar, no mesmo fragmento, a referência à velhice (v. 6): χρῶα γῆρας ἤδη
²⁶ càn αἰῖδοι ν φιλότατα καὶ νύμ-/ φας ἰοκόλπω - “ poderão cantar do amor entre ti e a noiva/ de colo violeta” (vv. 4-5).

²⁷ παῖδα Κρονίδα τὰν ἰόκ[ολπ]ον[/] c ὄργαν θεμένα τὰν ἰόκ[ολ]πος - “filha do Crónida de colo de violeta/ afastando a zanga, a de colo violeta” (vv. 3-4).

²⁸ Jesus 2009: 51-54.

formação intervém o termo grego que designa violeta. A uni-los parece estar um mesmo sentido de solenidade”.

Deste modo, a presença da cor violeta no poema de Safo poderá, de algum modo, intensificar o jogo de oposições – primeiro, entre juventude e velhice, depois, entre mortalidade e imortalidade – que se desenvolve ao longo do poema. Oposição que culminaria no último verso do poema, sugerindo, assim, uma estrutura em anel ao nível temático e semântico. A condição imortal está, portanto, sempre associada à ideia da juventude, aspecto plenamente evidente no *exemplum* mítico a que Safo recorre no final do poema. Na impossibilidade - enquanto humana que é - de permanecer sempre jovem, a poeta acaba por aceitar a sua condição. Porém, esta tomada de consciência - um tanto epicurista *avant la lettre* – é antecedida por uma descrição profundamente dramática dos sintomas da velhice configurando, assim, uma estrutura onde a hipérbole domina a caracterização dos estados físico e psíquico do sujeito-poético. Como nota Johnson,

“the intensity of the hyperbole in poem 58 is heralded in the opening stanza with the use of the (conjectural) simple present, σπουδάσδω (line 2), which taken as an imperative, urges the chorus of paides (addressed in the vocative in 58.1) to zealously pursue the gifts of the Muses. Such dramatic urgency is continued with the use of the emphatically placed aorist, ἐπέλλαβε (58.4), the subject of which, γῆρας (58.3), governs ἔμοι δ' ἄπαλον πρίν] ποτ' [ἔ]οντα χροά (58.3)”²⁹.

Assim, a caracterização do estado físico e interior do sujeito-poético virá a assumir-se perante o destinatário como a razão pela qual se deverá seguir o conselho/ordem que lhes foi dado pela *persona loquens*:

4 (12) ἔμοι δ' ἄπαλον πρίν] ποτ' [ἔ]οντα χροά γῆρας ἦδη
ἐπέλλαβε, λεῦκαι δ' ἐγ]ένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·

6 (14) βάρυς δέ μ' ὁ [θ]ῦμος πεπόηται, γόνα δ' [ο]ὐ φέροιςι,
τὰ δὴ ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχηθ' ἴσα νεβρίοιςι.

4 A mim o corpo que outrora era delicado, agora a velhice
O atacou, de pretos se tornaram brancos os cabelos;

6 Pesado se me tornou o coração, as pernas não me suportam
Essas antes leves na dança, como corças.

²⁹ Johnson 2011.

Estas duas estrofes resumem toda a problemática da velhice: por um lado, a decadência do corpo; por outro, a memória constante de um passado a que se regressa com o objectivo de colocar em evidência o contraste entre o passado e o presente.

Na primeira estrofe, a comparação com o passado assume-se como dinâmica da própria estrofe: o corpo outrora delicado, agora marcado pela velhice; o cabelo outrora preto agora é branco. Esta constante oposição manifesta-se em dois aspectos. O mais evidente é o estabelecimento do contraste entre o eu-poético de outrora e o de hoje. Porém, cremos que mais significativa do que a comparação do próprio sujeito-poético é a comparação entre a situação física deste (i.e. a debilidade que a velhice imputou no corpo do sujeito) e a frescura e delicadeza das παῖδες.

A identificação do passado jovial do sujeito-poético com a presente leveza das crianças a que se dirige incrementa o lamento e a melancolia da *persona loquens*. Neste sentido, o catálogo dos sintomas dos vv. 3-6 (com especial destaque para os vv. 5-6) configura uma descrição da velhice a nível físico, bem como espiritual. Assim, mais do que uma descrição da velhice, neste poema de Safo assistimos a um relato do próprio processo de envelhecimento que culmina com a sua aceitação. Ou seja, todo o caminho do envelhecimento é sentido e descrito pelo sujeito-poético quer nas suas implicações físicas, quer sentimentais. Johnson considera que a força da hipérbole não se encontra tanto na gradação que em cima procurámos desenvolver, mas mais na hipérbole descritiva. Segundo ela as atenções do sujeito-poético encontram-se mais centradas nas transformações corporais: “whitening hair (58. 4) and unstable knees (58. 5). To emphasise these changes, Sappho juxtaposes them to earlier physical states: her hair was once dark (58. 4) and her knees once as capable of dancing as fawns (58. 6)”.³⁰

Contudo, uma análise mais detalhada dos vv. 5-6 poderá esclarecer-nos a este respeito. Tanto neste exemplo de Safo como em tantos outros na literatura grega, a dor da velhice manifesta-se, sobretudo, ao nível de duas partes do corpo: θυμός e γούνα (v. 5). A propósito da relação destas duas partes do corpo na

³⁰ Ibid.

descrição da velhice, Bernsdorff³¹ desenvolve um curioso estudo onde analisa a junção de ambos os elementos no poema de Safo comparando as ocorrências de semelhantes associações noutros autores (sc. Homero, Álcman, Teócrito). Contudo, existe em Safo uma tonalidade distinta do exemplo de Homero. Como nota Bernsdorff:

“‘Die Knie tragen nicht’ (15b) setzt voraus, daß der Körper zu schwer für sie ist. Das wird aber in 15a nicht gesagt, vielmehr ist dort θυμός (zu) schwer: Ein Attribut, das eigentlich dem Körper zukommt, ist also auf eine innere Instanz übertragen. Diese Übertragung suggeriert einen Zusammenhang zwischen einer körperlichen und einer inneren Verfassung: Die Seele ist von derselben ‘Schwere’ erfaßt, die im den Körper betreffenden Ausdruck von 15b impliziert wird”³²

Se nos vv. 3-4 o rol de sintomas é apresentado como uma sucessão de eventos sem qualquer relação directa para lá do ponto em comum que é o desgaste do corpo, nos vv. 5-6 a relação entre o que o sujeito-poético sente no coração e nas pernas é mais evidente e importante. Se compararmos a associação dos vv. 5-6 de Safo ao discurso que Agamémnon dirige a Nestor (*Il.* 4. 313-316) percebemos que a envolvência da *persona loquens* no primeiro exemplo é tomada de uma perspectiva consideravelmente distinta daquela da *Iliada*:

ὦ γέρον εἴθ' ὡς θυμὸς ἐνὶ στήθεσσι φίλοισιν
ὡς τοι γούναθ' ἔπιτο, βίη δέ τοι ἔμπεδος εἶν·
ἀλλά σε γῆρας τεῖρει ὁμοίικον·

Ancião, prouvera que, à semelhança do coração no teu peito
Também os teus membros te obedecessem e fosse firme a tua força.
Mas a velhice que chega a todos oprime.

No caso de Nestor a velhice parece não oprimir o coração ainda vigoroso e ávido. Por outro lado, em Safo, já nem o coração tem forças. Assim, o pesar do envelhecimento é transversal na vivência do sujeito-poético. Se no exemplo da *Iliada* se verifica um distanciamento entre θυμός e γούνατα – sendo o primeiro elemento distinto pela força e o segundo pela fraqueza –, nos vv.

³¹ Bernsdorff 2004: 27-35.

³² *ibid.* 28.

5⁽¹³⁾ - 6⁽¹⁴⁾ do P. Köln. 21351, assiste-se a uma identificação dos sintomas em ambos os elementos. Desta forma,

“Daß Sappho sich an dieser Stelle orientiert hat, wird dadurch nahegelegt, daß die gleichen Organe (θυμός und γούνατα) in Beziehung zueinander gesetzt werden, und zwar nach einem homerischen locus classicus für die Leiden des Alters. Akzeptiert man die Worte Agamemnons als Hintergrund, so wird die Besonderheit der sapphischen Sicht des Alters deutlich: Während der θυμός des Nestor vom Alter unversehrt ist, seine Knie aber nicht mehr folgen, ist bei Sappho auch der θυμός affiziert”³³.

O sujeito-poético procura mostrar que o cansaço das pernas é o mesmo do coração. Neste sentido, o sentimento da velhice e do tempo envolve a *persona loquens* no seu todo condenando-a, não somente à degeneração física como também interior. E é esta ideia de debilidade completa que a lésbica evidencia que o tempo que passa e traz a velhice consigo altera (ou pode alterar) o estado de espírito dos humanos, distanciando-se assim da concepção homérica do idoso de coração forte, personificado na figura de Nestor.

O estado depressivo aliado à senescência física e mental, não encontrando raiz na concepção homérica, encontra-se, todavia, explorado em alguns dos fragmentos do *corpus* que nos chegou de Mimnermo (fr. 1 W, 2W e 5W). Analisar o novo poema de Safo, considerando as semelhanças ou alusões deste com a obra de Mimnermo, pode elucidar-nos acerca do significado holístico da composição, bem como sobre a temática da velhice e do tempo no âmbito da poesia grega arcaica. Marguerite Johnson propõe uma tríade temática – ἔρος, γῆρας e θάνατος – comum a ambos os poetas, evidente do ponto de vista da semelhança na abordagem da relação destes três temas. Como abordam estes dois poetas o tema da velhice? Em que medida a sua perspectiva diverge e converge? Vejamos primeiro os aspectos em que existe, de facto, uma compatibilidade temática e conceptual em ambos os poetas na abordagem da velhice.

O fr. 2 W de Mimnermo é o que melhor representa esta proximidade, na medida em que a γῆρας é vista como uma força exterior - e fora do controlo - que inflige o corpo do sujeito. Segundo a concretização poética de Mimnermo (2. 5-7):

³³ Bernsdorff 2004: 29.

... Κῆρες δὲ παρεστήκασι μέλαιναι,
 ἢ μὲν ἔχουσα τέλος γήραος ἀργαλέου,
 ἢ δ' ἑτέρη θανάτοιο ...

As negras Desgraças estão
 Ao nosso lado: uma delas segura o desfecho da áspera velhice;
 A outra, o da morte”³⁴

A personificação dos agentes das Moiras, as Κῆρες, demonstra da parte do poeta uma ainda forte ligação à tradição cultural e literária gregas, dado que recorre à relação da força externa à esfera de acção e vontade do humano com as divindades miticamente responsáveis pelo percurso e destino humanos. Embora não recorra a tais personificações, Safo concretiza da mesma forma a acção de γῆρας que é, por si mesma, retratada como uma força externa que age sobre os humanos e que lhes é superior em poder. Do mesmo modo, no olhar que ambos os poetas lançam sobre a juventude passada encontramos paralelos. Mimnermo relembra a juventude e constata a sua efemeridade (2. 7-8):

...μίνυνθα δὲ γίνεται ἦβης
 καρπός, ὅσον τ' ἐπὶ γῆν κίδναται ἡέλιος.

O fruto da juventude é tão breve
 Quanto é o tempo de o sol se espalhar sobre a terra.

A poeta de Lesbos, por sua vez, incide nesta questão com uma subtilidade inigualável. É na advertência dirigida às παῖδες que a noção de efemeridade da juventude - e, em última análise, da vida - transparece. Essa preocupação de alertar para que as crianças zelem pelos prazeres da juventude enquanto lhes é possível manifesta a memória do passado, bem como a consciência de que o que é presente para o sujeito-poético será o futuro daquelas παῖδες, e que também elas terão memória dos belos tempos em que reinava em si a leveza, a delicadeza: a juventude.

O lamento da efemeridade da juventude e da transformação física (e estética) que a velhice suscita ao sujeito-poético é, como vimos, um dos temas centrais da composição de Safo em análise.

³⁴ As traduções de Mimnermo são da autoria do Doutor Frederico Lourenço 2006: 31-ss.

Também ele ecoa, de certa forma, um outro fragmento de Mimnermo: o fr. 1 W. Do mesmo modo que se perde a beleza e frescura da juventude, assim os prazeres a ela associados se desvanecem³⁵. O poeta deplora a velhice na sua relação directa com os meandros amorosos (φιλότης v. 3) de uma forma clara e directa, contrariamente a Safo. Ao saber-se futuramente privado de interesse pelos presentes de Afrodite, o sujeito-poético assume preferir morrer a experienciar o momento da vida marcado pela degeneração física do corpo associada ao abandono dos prazeres do amor (vv. 1-5):

τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἄτερ χρυσέης Ἀφροδίτης;
 τεθναίην, ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι,
 κρυπταδίη φιλότης καὶ μέλιχα δῶρα καὶ εὐνή,
 οἷ ἦβης ἄνθεα γίνεται ἀρπαλέα
 ἀνδράσιν ἢ δὲ γυναιξίν·

O que é a vida? O que é o prazer, sem a dourada Afrodite?
 Que eu morra, quando estas coisas já não me interessarem:
 O amor secreto, as suaves ofertas e a cama.,
 Que são flores da juventude sedutoras
 Para homens e mulheres.

A vontade de morrer antes de viver a velhice manifesta em si a concepção de que este período da vida humana é desonroso e castrador (vv. 6-10):

ἐπεὶ δ' ὀδυνηρὸν ἐπέλθῃ
 γῆρας, ὃ τ' αἰσχρὸν ὁμῶς καὶ κακὸν ἄνδρα τιθεῖ,
 αἰεὶ μιν φρένας ἀμφὶ κακαὶ τείρουσι μέριμναι,
 οὐδ' αὐγάς προσορῶν τέρπεται ἡελίου,
 ἀλλ' ἐχθρὸς μὲν παισίν, ἀτίμαστος δὲ γυναιξίν·
 οὕτως ἀργαλέον γῆρας ἔθηκε θεός.

Mas quando chega a dolorosa
 velhice, que faz até do homem belo um homem repulsivo,
 tristes preocupações sempre lhe moem os pensamentos
 e já não sente prazer em contemplar a luz do sol,
 mas é odiado pelos rapazes e desonrado pelas mulheres.
 Assim áspera foi a velhice que o deus impôs.

³⁵ cf. Alc. fr. 26 em que é evidente a noção de que a velhice não é compatível com a μουσική.

Como podemos verificar, a segunda metade do fr. 1 W aflora assuntos que mais tarde viriam a estar presentes na composição de Safo, ainda que, evidentemente, trabalhados de outra forma. Os tópicos de “o homem belo” que se torna em “um homem repulsivo” (v. 7), ou da perspectiva de a velhice ter sido imposta desta forma áspera pelo deus (v. 10) merecem destaque. Como bem nota Johnson:

“Sappho’s approach is subtler, with poem 58 suggestive of the sentiments of Mimnermus’ theme of philotes at lines 7-8, coming as they do after her imperative to the paides and the description of her ageing body, and followed by the Tithonos reference”³⁶.

O poeta congrega neste fragmento a supra mencionada tríade temática ἔπος, γῆρας e θάνατος. Mas em que medida encontramos um paralelo a esta tríade na composição de Safo? Onde podemos, então, identificar a coexistência destes três elementos num poema aparentemente dedicado ao convívio harmonioso do sujeito-poético com a velhice?

No exemplo mítico de Titono e Aurora. Como vimos, muitos são os aspectos que, ao longo do poema, vão motivando a inclusão do *exemplum* de Titono e Aurora. A referência às “Musas de colo violeta” (v. 1) - associadas à juventude, à música³⁷ e ao erotismo - e sua relação com a constatação do v. 8 - ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ’ οὐ δύνατον γένεσθαι – parecem fazer pairar na envolvência do poema o conflito entre juventude e velhice, entre poder e não poder, entre ser e não ser.

A *persona loquens* descreve os sintomas da velhice em crescendo, atribuindo sucessivamente cargas metafóricas mais pesadas, sensações que, gradualmente, vão transmitindo uma incapacidade motora e interior que aumenta. De súbito, porém, quando seria de esperar o grito doloroso da morte, surge o aforismo concretizado nos vv. 7-8:

τὰ μὲν στεναχίδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ’ οὐ δύνατον γένεσθαι.

Muitas vezes o lamento. Mas que se há-de fazer?
Um humano que não envelheça é impossível de acontecer

³⁶ Johnson 2011

³⁷ Para uma análise da associação do sujeito-poético com o *exemplum* de Titono no âmbito da composição poética e musical vide Rawles 2006: 5-ss.

Tal afirmação, de uma certa aceitação do estado decrépito em que se encontra, requer explicação. É deste modo que surge Titono, que pelo amor de Aurora venceu a morte, mas não a velhice. Também no mito de Titono estão em jogo as oposições juventude/velhice, mortalidade/imortalidade. Aquilo que poderia parecer “a weak ending to the poem”, afirma Martin West³⁸:

“gives a poignant edge to the whole. Old age overtook Tithonus, ἔχ[ο]ντ’ ἄθανάτων ἄκοιτιν. He lived on, growing ever more grey, frail, and decrepit, while ever beholding, and measuring himself against, the unfading beauty of his consort”.

Titono foi condenado à eterna contemplação da beleza da qual se vê privado a cada momento que passa. O envelhecimento (γηρας) de Titono levou ao fim do amor que Aurora sentia por ele e pela sua beleza de outrora. Ora, neste sentido, o mito de Titono a fechar esta composição de Safo acaba por expressar, em última análise, aquele desejo de Mimnermo de morrer quando os prazeres de Afrodite já não lhe interessarem (1. 1-2) ou quando de homem belo passar a homem repulsivo (1. 6). Para o sujeito-poético, melhor será conviver com a velhice, aceitá-la. O *exemplum* esclarece, portanto, a necessidade da morte (θάνατος) quando a velhice (γηρας) se apodera de alguém, e lhe retira assim todo o prazer da vida e, concretamente, do amor (ἔρος)³⁹.

Como observa Johnson, ao recuperar o mito de Titono, Safo introduz na sua composição o tema do amor e da morte. A poeta “looks upon herself, «considering and beholding», the audience knows – as does Sappho – that the erotic gaze of others dies with the onset of γηρας”⁴⁰. Outro interessante paralelo, é a tensão

³⁸ West 2005: 6.

³⁹ Ao recordar o mito de Titono e Aurora e ao equacioná-lo da forma que faz enquanto *exemplum*, Safo terá querido recordar ao leitor/ouvinte um aspecto relevante do mito: conta uma versão do mito que Aurora, desolada com a decrepitude do esposo imortal, o transforma em cigarra para que, desta forma, ainda que velho, pudesse continuar a arte das Musas. Ora, a transformação de Titono (símbolo de decrepitude) em cigarra conduz a duas conclusões. A primeira prende-se com a incompatibilidade entre beleza eterna e mortalidade. A segunda relaciona-se com o aspecto da imortalidade poética. A propósito destes aspectos vide p. 90-ss.

⁴⁰ Johnson 2011. De resto, existe um fragmento de Safo que ilustra na perfeição o preconceito da associação da idade com as aventuras amorosas (fr. 121 PLF): ἄλλ’ ἔων φίλος ἄμι/ λέχος ἄρτυο νεώτερον/ οὐ γὰρ τλάκοι’ ἔγω συνοί-/

estabelecida entre ἔρος e θάνατος, clara no mito de Titono e que ecoa a catarata emocional da *persona loquens* do fr. 31 PLF. De facto, na opinião de West⁴¹:

“there is an interesting analogy, perhaps not immediately obvious, between the new poem and the famous fr. 31, φαίνεται μοι κῆνος. Each starts from a state of tension: on that side a scene of unalloyed delight, on this side the spectator Sappho who has a sense of exclusion. She lists her πάθη, the effects of jealous love in the one case, those of advancing age in the other. Then comes philosophical reflection: in fr. 31 ἀλλὰ πᾶν τόλματον, ἐπεὶ ... “Everything is endurable, because...”; in fr. 58 ἀλλὰ τί κεν ποίη; ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ’ οὐ δύνατον γένεσθαι. One must put up with what is inherent in the human condition. In fr. 31 the adoption of this attitude is justified by recourse to a piece of popular wisdom: even the poor man [God may make rich]. In fr. 58 it is justified by a mythical exemplum, a standard device of consolation-literature”

O propósito da analogia com o mito de Titono é justificado, na medida em que o tema da composição, apesar de depender em grande parte da experiência subjectiva da *persona loquens*, é dirigido sob a forma de advertência às crianças - παῖδες. Isto é, o sentimento de saudade expresso pelo sujeito-poético para com a sua juventude é provocado pela observação das crianças, ainda belas e ágeis, o que a teria conduzido a um estado emocional saudosista motivado pelo sentimento de inevitável alienação dos prazeres da juventude, tais como a dança e a beleza característica da frescura das primeiras décadas de vida. Assim, o sujeito-poético tornar-se-ia análogo à figura de Titono, uma vez que este também se sente preso na velhice e apartado de todos os prazeres e da beleza da sua juventude. Ambos se sentem excluídos, por força da idade, dos prazeres que outrora gozaram. O sujeito-poético vê-se afastado da dança, Titono afastado da sua bela e imortal esposa:

“In this way, the removal and distance from the world expressed in the story of Tithonus through first his abduction from the world of mortals and then his isolation even in the world of the immortals would have their counterparts in the world of the singer by virtue of her sense of emotional isolation from the youth which she would wish to regain”⁴².

κην ἔοικα γεραιτέρα – “mas se és meu amigo,/ conquista a cama de alguém mais novo./ Pois eu não suportarei uma relação/ na qual seria a mais velha”.

⁴¹ West 2005: 6.

⁴² Rawles 2006: 3.

Chegados a este ponto, percebemos que o âmago do poema incide sobre a dicotomia passado/presente sentida pela *persona loquens* e transposta, nas duas últimas estrofes do texto, para a figura de Titono. Deste modo, verificamos que o olhar do sujeito-poético sobre si e o seu corpo é acompanhado de uma noção de angústia relativamente ao passar do tempo.

O elemento da memória e o reportar ao passado são aspectos marcantes e transversais na obra de Safo. Contudo, no fr. 58 PLF a dimensão temporal assume uma importância fulcral. Ao longo de toda a composição, o sujeito-poético estabelece, como, de resto, procurámos notar, sucessivas dicotomias. Essas oposições – juventude/velhice, mortalidade/imortalidade, passado/presente – configuram-se nas três ocorrências do advérbio ποτα (vv. 3, 6 e 9) em consonância com uma ocorrência do advérbio ἤδη (v. 3). As duas primeiras ocorrências referem-se ao passado do sujeito-poético, isto é, aos tempos da sua juventude. Já a última remonta a um passado distante, indefinido, o passado mítico. Observamos, pois, uma gradação nos níveis temporais, uma vez que o poema nos conduz, primeiro para o passado próximo que é o do próprio sujeito-poético, e depois, para um passado mais longínquo que é o da história de Titono. Neste sentido, como nos mostra Greene:

“in the first half of the poem the speaker draws on her own experience of growing old to impress upon her audience that their time for the dance is limited; she entreats them to engage fully with the “Muses’ lovely gifts” while they can. In light of the hortatory nature of the poem’s opening it can be argued that the speaker’s personal experience of old age, at least implicitly, becomes an *exemplum* for her audience. The nature of the *exemplum*, however, becomes more complex in the second half of the poem, with the introduction of the Tithonus myth”⁴³.

Constitui-se, assim, um duplo passado na composição. Tudo o que ambas as figuras outrora possuíram, foi-lhes, com o passar do tempo, retirado (beleza, delicadeza, juventude). Assim, o sujeito-poético traduz essa experiência de perda numa atitude de reflexão filosófica onde são colocadas em jogo duas questões que desde sempre assolaram a humanidade e o seu pensamento sobre si mesma: a efemeridade da vida e a inexorabilidade do tempo. A perspectiva com que a *persona loquens* encara a vida é reveladora

⁴³ Greene 2011.

de uma serenidade e maturidade singulares. Ao dirigir-se a um destinatário indefinido - as crianças (v. 1) – a mensagem (ou o conselho) transmitida pelo sujeito-poético assume um carácter intemporal, na medida em que se aplica a todos aqueles que em determinado momento gozam da juventude.

A advertência para que os jovens aproveitem a vida enquanto o corpo e a mente assim permitir - assumindo um sentido em muito semelhante ao *carpe diem* horaciano - é, assim, o primeiro indício de que estamos perante uma composição onde se procura uma reflexão acerca da vida, acerca da condição do ser humano. Após usar da sua experiência para demonstrar a validade do seu conselho (vv. 3-6), no v. 7 assistimos a uma mudança radical no objecto descrito pela *persona loquens*. Se até então o sujeito-poético se havia detido em assuntos intrinsecamente relacionados com a temporalidade e especificidade da sua experiência, a partir do v. 7 é adoptado um olhar mais alargado acerca da velhice e do próprio propósito do lamento (στεναχίδω) da condição humana. O facto de a adversativa ἀλλὰ - que introduz o ponto nevralgico do poema – se encontrar numa posição central marca uma profunda quebra no decurso do texto, na medida em que põe fim àquilo que são lamentos absolutamente vãos do sujeito-poético. Na verdade, o surgimento desta pergunta retórica motiva toda uma introspecção que se debruça, sobretudo, na impotência humana de alterar aquilo que é o seu destino. Destino esse que é esclarecido no verso seguinte: o ser humano está condenado a envelhecer. Assim, surge o exemplo de Titono e Aurora onde, de resto, são significativos os meandros filosóficos. Introduzindo o mito de Titono numa composição com estas dimensões hermenêuticas, Safo sugere uma leitura muitíssimo mais complexa nos âmbitos da condição humana e da sua relação com a eternidade/imortalidade.

Titono é condenado a ser eterno, mas o tempo não deixou de passar para ele. Assim, ao contrário da sua esposa imortal e eternamente jovem, Titono envelhece. A decrepitude e a degeneração couberam-lhe, ainda assim, em sorte. Tendo em conta, pelo que aqui tem sido desenvolvido, que a velhice é uma condição detestável, surge, inevitavelmente, a seguinte pergunta: ao referir-se a esta personagem mítica, o que procura Safo significar? Estará Safo a fazer um encómio à morte? Ou referir-se-á a poeta de Lesbos a outro aspecto da figura de Titono, a saber, o da composição poética?

Em consonância com outros estudiosos⁴⁴, Ellen Greene não descarta a possibilidade de a referência a Titono configurar uma alusão à imortalidade obtida através da glória poética:

“there are two equally possible, though not mutually exclusive, readings of the myth. On the one hand, Sappho’s image of Tithonus, condemned perpetually to endure the effects of old age, underlines the sense that death may provide a welcome relief from the indignities and suffering brought on by old age. On the other hand, the Tithonus exemplum may allude to Sappho’s hope for her own poetic immortality. In the *Homeric Hymn to Aphrodite*, which Sappho was likely to have known, the story of Tithonus illustrates the horrors of old age. Though his body utterly fails him in the *Hymn*, Tithonus’ voice “flows endlessly.” As Janko argues, the myth of Tithonus was also associated in Sappho’s day with the cicada—who rejuvenates itself by shedding its skin and singing forever. The myth of Tithonus may, thus, have appealed to Sappho not only because of its suggestions of poetic immortality—that her poems may sing on—but also because the story points to the dual nature of poetry itself—as both contingent and everlasting”⁴⁵

A associação do mito de Titono ao cantar eterno poderá, de facto, aludir a uma esperança de glória eterna por parte da poeta. Porém, os argumentos que favorecem esta conclusão dependem da inclusão dos últimos quatro versos do P. Köln.. 21351 no poema:

“the speaker, aware of her own mortality, expresses in the last four lines a sense of exhilaration and fulfillment at having lived a life devoted to love, beauty, and the poetic imagination. These lines may also allude to her prospects of poetic immortality. The speaker’s erotic experience as a mortal being and the poetry arising from it have brought her into communion with the incorruptible qualities of the immortal, represented by the beauty and brightness of the Sun”⁴⁶

A edição de West, todavia, considera que os quatro últimos versos constituem uma outra estrutura poética independente da que a precede. Neste sentido, fazer depender uma interpretação do poema de quatro versos que não consideramos como seus constituintes seria insensato. Não querendo entrar em questões

⁴⁴ A título de exemplo cf. Rawles 2006: 5-ss.; Stehle 2011.

⁴⁵ Greene 2011.

⁴⁶ Ibid.

de edição de texto, parece-nos que a composição, como a estipula Martin West, configura um todo em si. Ao lembrar o mito de Titono, Safo procura clarificar, entre outros⁴⁷ um aspecto: é impossível ao ser humano fugir à sua condição efémera. Procurar a imortalidade é absurdo para o ser humano. Resta-lhe procurar viver em conformidade com a sua condição e tirar o melhor proveito dessa efemeridade que caracteriza a humanidade. O lamento é vão.

Safo procura, portanto, explorar a interação de duas dimensões que desde cedo intrigaram a humanidade: o ser e o tempo. Como é que se pode ser num tempo (dicotomia juventude/velhice)? Qual e como é o tempo de ser (dicotomia mortalidade/imortalidade)?

⁴⁷ Na verdade, a relevância da relação da versão do mito de Aurora e Titono em que o último é transformado em cigarra conduzir-nos-ia a uma outra temática que, dada a sua subtil predominância no *corpus* de Safo, não consta do presente estudo: a imortalidade poética – profundamente enlaçada com a temática da memória. No caso do *exemplum* de Titono parece evidente uma subliminar referência à imortalidade daqueles que cultivam a arte das Musas, um cantar perene. Ainda assim, preferimos acentuar as dicotomias que se estabelecem ao longo da composição, sabendo que estaríamos a excluir um tópico de análise sobremaneira interessante.

CONCLUSÃO

“Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different.”

T. S. Eliot

Quatro poemas, quatro exemplos da vastidão de uma obra que, por acção do tempo e do preconceito, se perdeu. Mas, sobretudo, quatro exemplos da perenidade poética da temática da poesia grega arcaica.

A escolha destes fragmentos regeu-se, sobretudo, por dois princípios: estado de conservação passível de apreciação enquanto estrutura literária complexa; e a procura subtil e dissimulada da existência de uma linha hermenêutica comum a todos eles. Preocupámo-nos em relacionar o menos possível cada um dos fragmentos com os outros que estudámos, para que cada um pudesse ser lido e apreciado como se fosse o único legado da obra da poeta Safo de Mitilene. Porém, a divisão e independência, por assim dizer, de cada poema espelha outros aspectos que tivemos em conta para a análise da obra de Safo: a exclusão consciente e absoluta de aspectos biográficos na hermenêutica de cada fragmento e a voluntária renúncia a enveredar pelo caminho dos estudos de género. Quisemos com isto experimentar uma análise das palavras de Safo livres de qualquer aspecto que não fossem elas mesmas.

Já a ordem segundo a qual aparecem os fragmentos obedeceu a outros parâmetros. Procurámos estabelecer uma linha hermenêutica que, primeiro, definisse a perspectiva da poeta na abordagem do tema do amor (fr. 1 PLF), para que depois pudéssemos avançar com dois exemplos (frs. 31 e 16 PLF) do poder desse amor que, embora efémero, é, por força da sua condição, arrebatador; culminando com o mais recente achado papirológico (P. Köln 21351 = fr. 58 PLF), onde é evidente uma reflexão sobre a velhice, onde todos os prazeres do amor conhecem o seu fim.

Efectivamente, em qualquer um dos fragmentos é evidente a mestria exímia, na sua concepção e concretização, do ser não apenas enquanto condição do “eu” (aspecto transversal à poesia grega arcaica), como também – e, sobretudo, mais impressionante para o seu pretendente descobridor – a sua perspectiva de si. A dimensão do ser que relata o seu sofrimento é, apesar de comum aos seus contemporâneos, digna de destaque. O sujeito apresenta, em todas as suas manifestações, um profundo conhecimento de si e da sua condição. A concepção de si enquanto suplicante (fr. 1 PLF) em busca de auxílio divino, a sua colocação enquanto espectador do seu próprio sofrimento (fr. 31 PLF), a elevação do seu sentir a critério de definição do Belo (fr. 16 PLF) e, por fim, a ponderação sobre a velhice (fr. 58 PLF/ P. Köln 21351) são exemplos da plasticidade e abrangência do “eu” sáfico, que encontra o seu *modus operandi* na concretização de um olhar sobre si. O sujeito-poético da obra de Safo permanece em constante observação de si. Cada um dos fragmentos mostra uma representação da *persona loquens* e a tomada de um lugar a partir do qual nos fala.

No fr. 1 PLF, assiste-se a uma descrição da natureza do amor: o seu carácter cíclico e mutável, numa combinação sagaz de alusões e paralelismos poéticos. Recorrendo à tradição épica, o sujeito-poético representa-se enquanto suplicante a Afrodite. Pede-lhe que regresse em seu auxílio. Jogando com dimensões do tempo, a poeta imprime a toda a composição a noção de repetição, de retorno. Como vimos, a composição contém três níveis temporais: presente, passado e passado no passado. A presente súplica recorda uma súplica anterior que, por sua vez, relembra uma outra. Ao lembrar as palavras de Afrodite da última vez que a deusa se dirigiu à suplicante, a poeta aduz o advérbio *δηῦτε* (vv. 15, 16 e 18). O advérbio é, de resto, comum na poesia amatória arcaica e dele transparece o carácter inevitavelmente reincidente do amor. Porém, ainda que a consciência de que o amor é algo que nada tem de eterno esteja presente no fr. 1 PLF, é impossível ao “eu” sáfico evitar o sofrimento que dele advém. A ideia de que o amor se sente até à loucura, que se apodera de nós, indefesos, é na verdade o aspecto mais marcante do poema quando o associamos à figura de Afrodite que comanda todo o percurso desse amor. Depende, em última análise, de algo exterior ao ser humano, essa decisão. O amor não correspondido é, assim, fonte das mais cruéis sensações do sujeito. E é-o tão mais cruel e avassalador

quanto efémero. A consciência de que se sofre em virtude de algo que é evanescente vem somente acentuar o carácter destruidor e arrebatador do amor, como concretiza com uma subtileza concisa o fr. 130 PLF:

Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

Eros que enfraquece os membros de novo me estremece,
Inelutável criatura doce e amarga.

Na tentativa de seguir esta ordem de raciocínio, procurámos com o fr. 31 PLF exemplificar a maneira como o amor se reflecte no “eu” da poeta de Lesbos. À semelhança do fr. 130 PLF, o poema exprime com precisão uma reacção física em reacção a uma percepção visual. Neste fragmento, o caminho para a concepção do quadro do “eu” atravessa duas etapas. Na primeira estrofe, o sujeito-poético descreve o que vê: o casal. Daí em diante, concentra-se em si mesmo e descreve, com uma cadência pontuada pelo polissíndeto, o catálogo de sintomas que tivemos oportunidade de analisar com detalhe no segundo capítulo. Ora, neste fragmento o factor determinante é o olhar. É este “eu” que vê, de longe, um cenário do qual se vê privado que descreve, sofrendo, a dor dessa mesma privação, a dor do amor não correspondido. Ao leitor/ouvinte do fr. 31 PLF é apresentada uma perspectiva dupla - um olhar de si para fora e de fora para si - o grande engenho desta composição. É evidente, portanto, que o elemento da visão assume aqui uma outra dimensão: perante o quadro harmonioso do casal, o sujeito-poético sente-se excluído da possibilidade de encontrar para si essa felicidade. Vê-se afastado da capacidade de concretização do amor que sente. Neste sentido, é-lhe apenas facultada a oportunidade de contemplar o que para si não existe, o que para si não é real.

Por outro lado, o elemento da visão aponta, noutro fragmento de Safo, para outro horizonte. Falamos do fr. 16 PLF. Ora, se, no fr. 31 PLF, a *persona loquens* se vê cingida à contemplação do que para si não pode existir, nem pode ser real (o princípio da exclusão que é sentido por quem ama não sendo correspondido), no fr. 16 PLF é esse mesmo amor que, por via da contemplação, determina a esfera do real para o “eu”. A definição de τὸ κάλλιστον depende do modo de olhar de quem olha. É, portanto, o desejo erótico/amoroso que decide o que para o sujeito-poético é o mais

belo. A primazia da subjectividade do olhar erótico faz elevar a consideração do “eu” a categoria de definição real. O mais fascinante neste fragmento é, porém, a abstracção desta ordem de ideias, pois que, ao exemplificar a sua opinião, a *persona loquens* reporta-se a Anactória descrevendo a sua imagem ao passar. Só que Anactória não está presente. A descrição da imagem da amada ao passar é, assim, uma projecção, uma memória ou ambas. Deste modo, aquilo com que a *persona loquens* confronta as opiniões gerais apresentadas no priamel é, nada mais, do que um juízo de valor absolutamente subjectivo, na medida em que representa a ilusão de um quadro contemplativo moldado por um olhar apaixonado. Aquilo que no fr. 16 PLF se afirma ser a mais bela coisa que há na terra é, nada mais, do que uma projecção fantasiosa. Assim, é o prazer que nos oferece a contemplação do ser amado aquilo que se define enquanto beleza suprema. Mais uma vez, o leitor/ouvinte é levado a partilhar da perspectiva do sujeito-poético, a seguir o olhar do “eu”.

Chegados ao último capítulo, somos confrontados com uma aparente mudança de paradigma. Aqui, a reflexão acerca da velhice e a aceitação inevitável do curso da vida parecem retratar uma *persona loquens* mais distanciada de si. Na verdade, isto é, em linhas gerais, o que sucede. Todavia, este distanciamento, no seguimento do que aqui temos vindo a definir como problemática, na forma como é realizado demonstra outra valência notável da arte da lésbia: a capacidade, noutra âmbito já demonstrada nos frr. 1 e 31 PLF, de se colocar em oposição relativamente ao destinatário do poema. Ao dirigir-se às παῖδες enquanto conselheira, o sujeito-poético estabelece uma separação entre si e as crianças. Essa separação é marcada pelo jogo temporal entre presente, passado e futuro. É a memória do seu passado e a consciência do seu presente que a faz prever e advertir as crianças relativamente ao futuro das mesmas. Porém, há a destacar um pormenor curioso. À semelhança do que acontece nos outros fragmentos, o sujeito-poético começa com um enunciado em que não é a figura central e vai, gradualmente, assumindo esse papel que culmina com uma *consolatio* expressa no mito de Titono e Aurora. Ora, é esta consciência sagaz do que se passa consigo e com a sua realidade que atribui à obra de Safo a sua unidade na diversidade da abordagem. Assim, da mesma forma que o fr. 1 PLF demonstra a plena noção da problemática do amor e da condição do humano subjogado ao poder de Afrodite, também

no poema do P. Köln 21351 está presente a aceitação de um fado que é aquele inerente ao ser humano: a velhice a culminar na morte.

Esta selecção dos fragmentos procurou, pois, demonstrar a ambivalência do olhar e o poder da contemplação não apenas do que é exterior ao sujeito-poético (e, até, alheio como nos frs. 31 e 16 PLF) mas sobretudo do que lhe é intrínseco e interior. O “eu” destes quatro fragmentos de Safo dimensiona toda a realidade que lhe é próxima à sua única – e, obviamente, subjectiva – perspectiva. Representam, assim, um elogio máximo ao poder do sentir (no âmbito do amor e do prazer) e à sua capacidade de se elevar enquanto princípio regente de todas as coisas. Neste sentido, o amor e o prazer e dor a ele associados pautam um discurso centrado no relativismo do ser. Assim, ainda que agridoce, Eros é a medida de todas as coisas e a obra de Safo é, sem dúvida, uma das melhores concretizações poéticas dessa abrangência do Amor.

BIBLIOGRAFIA

Edições, Traduções e Comentários

Anacreonte

CAMPBELL, D. A. (2006) *Greek Lyric Anacreon, Anacreontea, Early Choral Lyric*. Loeb Classical Library.

JESUS, Carlos A. Martins de (2010) *Anacreontea - Poemas à maneira de Anacreonte*. Trad. FESTEIA – Tema Clássico.

Aristóteles

FREESE, J. H. (1959) *“Art” of Rhetoric*. Trad. Loeb Classical Library.

FYFE, W. H. (1953) *The Poetics*, Trad. Loeb Classical Library.

JÚNIOR, M. H. *et alia* (2005) *Retórica*. Trad. INCM.

Arquíloco

JESUS, C. A. (2008) *Fragmentos Poéticos*. Trad. Lisboa.

WEST, M. L. (1998) *Iambi et Elegi Graeci I*. Ed. Oxford.

Dionísio de Halicarnasso

AUJAC, G. e Maurice Lebel (1981) *La Composition Stylistique*. Ed. e trad. Paris, Les Belles Lettres.

Eurípides

ALMEIDA, C. A. P. (1998) *Ifigénia em Áulide*, Trad. Coimbra.

DIGGLE, J. ed. (1994) *Euripidis Fabulae III*. Ed. Oxford Classical Texts.

Homero

KIRK, G. S. (1985) *The Iliad: A Commentary Vol. I: books 1-4*. Ed. Cambridge.

LOURENÇO, F. (2003) *Odisseia*. Trad. Lisboa.

——— (2005) *Iliada*. Trad. Lisboa.

RICHARDSON, N. (1993) *The Iliad: A Commentary Vol. VI books 21-24*, ed. G. S. Kirk Cambridge.

THIEL, H. (1996) *Homeri Ilias*. Ed. Hildesheim, Zürich, New York, Bibliotheca Weidmanniana.

Mimnermo

West, M. L. (1972) *Iambi et Elegi Graeci II*. Oxford.

Platão

AZEVEDO, M. T. S. (2006) *O Banquete*. Trad. Lisboa

BURNET, I. (1964) *Platonis Opera II, Tetralogias III-IV*. Oxford, Oxford Classical Texts.

Safo

ANDRADE, E. (1995) *Poemas e Fragmentos de Safo* Gondomar.

CAMPBELL, D. A. (1990) *Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus*. Ed e Trad. Loeb Classical Library.

CARSON, A. (2002) *If Not, Winter*. New York.

HUTCHINSON, G. O. (2001) *Greek Lyric Poetry: A commentary on selected larger pieces*. Oxford.

LOBEL-PAGE, E., D. (1963) *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford.

LOURENÇO, F. (2006) *Poesia Grega: de Alcman a Teócrito*. Lisboa.

MARSHALL, C. W. (2006) "On Oldness" *Arion* 13 87-88.

PAGE, D. (1959) *Sappho and Alcaeus*. Oxford.

ROCHA-PEREIRA, M. H. (2005) *Hélade*. Porto.

Teócrito

GOW, A. S. F. (1952) *Theocritus*, vol. 2. Ed. Cambridge.

Estudos

- BAGG, R. (1964) "Love, Ceremony and Daydream in Sappho's Lyrics" *Arion* 3 44-82.
- BEATTIE, A. J. (1956) "Sappho Fr. 31" *Mnemosyne* 9 103-111.
- BENETT, C. (1994) "Concerning 'Sappho Schoolmistress'" *TAPhA* 124 345-347.
- BENNEKON, R. (1972) "Sappho 1, 18-19" *Mnemosyne* 25 113-122.
- BERNSDORFF, H. (2004) "Schwermut des Alters im neuen Kölner Sappho-Papyrus" *ZPE* 150 27-35.
- BOEDEKER, D. (2011) "No Way Out? Aging in the New (and Old) Sappho" *Classics@* 4 <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3404> (ultimo acesso 13/04/2012).
- BOLLING, G. M. (1958) "ΠΟΙΚΙΛΟΣ and ΘΡΟΝΑ" *AJPh* 79.3 275-282.
- BREMER, J. M. (1982) "A Reaction to Tsagarakis' Discussion of Sappho Fr. 31" *RhM* 125 113-116.
- BURNETT, A. P. (1983) *Three Archaic Poets – Archilochus, Alcaeus, Sappho*. London.
- CALAME, C. (1978) "Sappho immorale?" *QUCC* 28 211-214.
- CAMPBELL, D. A. (1983) *The Golden Lyre: The Themes of Greek Lyric Poetry*. London.
- CARSON, A. (1996) "The Justice of Aphrodite in Sappho I". *Reading Sappho – Contemporary Approaches* ed. Ellen Greene. California. 226-232.
- CASTLE, W. (1958) "Observations on Sappho's To Aphrodite" *TAPhA* 89 66-76.
- CHEN, L. C. H. (1983) "Knowledge of Beauty in Plato's Symposium" *CQ* 33 66-74.
- DE JEAN, J. E. (1989) *Fictions of Sappho*. Chicago.
- DEVEREUX (1970) "The Nature of Sappho's Seizure in fr 31 LP as Evidence of Her Inversion" *CQ* 20 17-31.

- DODSON-ROBINSON, E. (2010) "Helen's 'Judgment of Paris' and Greek Marriage Ritual in Sappho 16" *Arethusa* 43 1-20.
- DOSUNA, J. M. (2008) "The Literary Progeny of Sappho's Fawns: Simias' *Egg* (AP 15.27.13-20) and Theocritus 30.18" *Mnemosyne* 61 192-206.
- ELYTIS, O. (1991) "Preface to Sappho" *World Literature Today* 65 59-60.
- EISENBERG, N. et alia (2003) "Does Rejection Hurt? A fMRI study of Social Exclusion" *Science* 302 290-292.
- FALKNER, T. M. (1995) *The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric, and Tragedy* Norman.
- FRÄNKEL, H. (1975) *Early Greek Poetry and Philosophy*. Oxford.
- FERREIRA, L. de N. (2006) "A Influência de Safo na Música, do Séc. XVII aos nossos dias" *Humanitas* 58 459-480.
- FERREIRA, J. R. (2004) *Amor e Morte na Cultura Clássica*. Coimbra.
- FORD, B. B., Christian Kopff (1976) "Sappho fr. 31.9: A Defense of the Hiatus" *Glotta* 59 52-56.
- FREDRICKMEYER, H. C. (2001) "A Diachronic Reading of Sappho fr. 16 LP" *TAPhA* 131 75-86.
- GIACOMELLI, A. (1980) "The Justice of Aphrodite in Sappho Fr. 1" *TAPhA* 110 135-142.
- GOMME, A. W. (1957) "Interpretations of Some Poems of Alkaios and Sappho" *JHS* 77 255-266.
- GREENBERG, R. A. (1991) "«Erotion,» «Anactoria,» and the Sapphic Passion" *Victorian Poetry* 29 79-87.
- GREENE, E. (1994) "Apostrophe and Women's Erotics in the Poetry of Sappho" *TAPhA* 124 41-56.
- (1996a) *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. California.
- (1996b) "Sappho, Foucault, and Women's Erotics" *Arethusa* 29 1-14.
- (2005) *Women Poets in Ancient Greece and Rome*

- (Oklahoma, 2005).
- (2011) “Sappho 58: Philosophical Reflections on Death and Aging” *Classics@ 4*: <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3409> (ultimo acesso 13/04/2012).
- GRONEWALD, M., R. D. (2004a) “Ein Neuer Sappho-Papyrus” *ZPE* 147 1-8;
- (2004b) “Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus” *ZPE* 149 1-4.
- GUERLAC, S. (1985) “Longinus and the Subject of the Sublime” *New Literary History* 26.1.
- HARDIE, A. (2005) “Sappho, the Muses, and Life After Death” *ZPE* 154 23.
- IRIARTE, A. (2007) “Chanter, enchanter en Grèce ancienne” *Clio* 25 1-11.
- JESUS, C. A. M. (2008) “Musas de Regaço Violeta” in *A Flauta e a Lira – Estudos sobre Poesia Grega e Papirologia*. Coimbra 115-118.
- (2009) “Grinaldas de Violeta. Epítetos derivados de *ION* e as suas valências na Poesia Grega” *Humanitas* 61 31-57.
- JOHNSON, M. (2011) “A Reading of Sappho Poem 58, Fragment 31 and Mimnermus” *Classics@ 4*: <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3410> (último acesso 13/04/2012).
- JOUANNA, J. (1999) “Le trône, les fleurs, le char et la puissance d’Aphrodite (Sappho I, v.1, 11, 19, 22). Remarques sur le texte, sur les composes en –θρονος et sur les homérismes de Sappho” *REG* 112 99-126.
- KEELING, B. L. (1998) “H.D. and “The Contest”: Archaeology of a Sapphic Gaze” *Twentieth Century Literature* 44 176-203.
- KIRKWOOD (1974) *Early Greek Monody*. London.
- KONIARIS, G. L. (1965) “On Sappho, Fr. 1 (Lobel Page)” *Philologus* 109 1/2 30-38.
- (1967) “On Sappho, fr. 16 (L.P.)” *Hermes* 95 257-268.

- (1968) “On Sappho, Fr. 31 LP” *Philologus* 112 183-195.
- KURKE, L. (1992) “The politics of ἀβροσύνη in Archaic Greece” *ClAnt* 11 91-120.
- LARDINOIS, A. (1994) “Subject and Circunstance in Sappho’s Poetry” *TAPhA* 124 57-84.
- (2001) “Keening Sappho” in *Making Silence Speak – Women’s Voices in Greek Literature and Society*. Ed. Princeton.
- (2011) “New Sappho Poem (P. Köln 21351 and 21376): Key to the Old Fragments” *Classics@4*: <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3402> (último acesso 13/04/2012).
- LAWLER, L. (1947) “On Certain Homeric Epithets” *PQ* 27 80-84.
- LEFKOWITZ, M. R. (1973) “Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho” *GRBS* 14 113-124.
- LEMERT, E. (1962) “Paranoia and Dynamics of Exclusion” *Sociometry* 25 2-20.
- LESKY, A. (1995) *História da Literatura Grega*. Lisboa. 165-174.
- LIDOV, J. (1993) “The Second Stanza of Sappho 31: Another Look” *AJPh* 114 503-533.
- LOURENÇO, F. (1993) “Imagens e Expressões de Deleite Estético na Poesia Grega: Elementos para a Definição de uma Problemática” *Humanitas* 45 95-111.
- (2004a) “Safo, Anacreonte, Íbico: Amor à Machadada” in *Grécia Revisitada*. Lisboa. 36-41.
- (2004b) “Para uma Leitura do *Banquete*” in *Grécia Revisitada*. Lisboa. 199-210.
- MARCOVICH, M. (1972) “Sappho Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration?” *CQ* 22 19-32.
- MARTYN, J. R. C. (1990) “Sappho and Aphrodite” *Euphrosyne* 18 201-212.
- MARZULLO, B. (1997) “Nuovamente Sapph. Fr. 31, 7-9 V” *QUCC* 55 91-94.

- MILLER, A. (1986) *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*. Leiden Brill. 1-5.
- MOST, G. W. (1981) "Sappho fr. 16. 6-7 L-P" *CQ* 31 11-17.
- MUNIZ, F. (2001) "Sappho: Poesia e *Ethos*" *Phoînix* 7 149-162.
- MURE, W. (1854) *A Critical History of the Language and Literature of Ancient Greece*, vol. 3. London.
- MURGATROYD, P. (1988) "Sappho 31.7-16 V" *Hermes* 116 477- 478.
- NAGY, G. (2009) "The Fragmentary Muse and the Poetics of Refraction in Sappho, Sophocles, Offenbach" in *Theater des Fragments: Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*, ed. A. Bierl, G. Siegmund, Ch. Meneghetti, C. Schuster. Bielefeld. 69-72.
- NASCIMENTO, A. (2006) "A construção do feminino: olhares cruzados (com leitura do novo poema de Safo)" *Euphrosyne* 34 9-16.
- NEUBERGER-DONATH, R. (1977) "Sappho 31.2s. ὅτις ἐνάντιότοι / ἰδᾶναι" *AClass* 20 199-200.
- O'HIGGINS, D. (1990) "Sappho's Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51" *AJPh* 111 156-167.
- OLIVEIRA, M. L. F. (1967) "Musas e Violetas em Poetas Gregos" *Euphrosyne* 1 151-157.
- PAGE, D. (1959) *Sappho and Alcaeus*. Oxford.
- PARCA, M. (1982) "Sappho 1.18-19" *ZPE* 46 47-50.
- PARKER, H. N. (1993) "Sappho Schoolmistress" *TAPhA* 123 309-357.
- PENDER, E. E. (2007) "Sappho and Anacreon in Plato's *Phaedrus*" *Leeds International Classical Studies* 6 1-57.
- PETROPOULOS, J. C. B. (1993) "Sappho the Sorceress – Another Look at Fr. 1 (LP)" *ZPE* 97 43-56.
- PFEIJFFER, I. L. (2000) "Shifting Helen: An Interpretation of Sappho, Fragment 16 (Voigt)" *CQ* 50 1-6.
- PIGEAUD, J. (1999) *Poésie du Corps*. Manuels Payot. 73-85.

- RACE, W. (1983) “That Man» in Sappho fr. 31 L-P” *ClAnt* 2 92-101.
- (1989) “Sappho, fr. 16 L-P. and Alkaios, fr. 42 L-P.: Romantic and Classical Strains in Lesbian Lyric” *CJ* 85 16-33.
- RAGUSA, G. (2005) *Fragmentos de uma deusa – A Representação de Afrodite na lírica de Safo*. Unicamp.
- RAWLES, R. (2006) “Notes on the Interpretation of the «New Sappho»” *ZPE* 157 1-7.
- RENEHAN, R. (1984) “ποικιλόθρονος in Sappho: The First Word of Poem 1”, in *Studies presented to Sterling Dow, GRB Monograph* 10 255-258.
- REYNOLDS, M. (2001) *The Sappho Companion*. New York.
- ROBBINS, E. (1980) “«Every Time I Look at You...»: Sappho Thirty-One” *TAPhA* 110 255-261.
- SEDWICK, W. B. (1948) “Sappho in «Longinus» (X. 2, Line 13)” *AJPh* 69 197-200.
- SEGAL, C. (1974) “Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry” *Arethusa* 7 139-160.
- (1984) “Underreading and Intertextuality: Sappho, Simaetha, and Odysseus in Theocritus’ Second Idyll” *Arethusa* 17 201-209.
- SHAVER, C. (1987) “Romantic Love Conceptualized as an Attachment Process” *Journal of Personality and Social Psychology* 52 511-524.
- SLINGS, S. R. (1988) “Sappho Fr. 1,19” *ZPE* 72 19-20.
- (1991) “Sappho Fr. 1,8: Golden House or Golden Chariot? In Memoriam G. J. de Vries” *Mnemosyne* 44 404-410.
- SNELL, B. (1931) “Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟC” *Hermes* 66 71-90.
- SOMOLINOS, H. R. (2003) “Poetic Tradition in Sappho: The Contribution of Vocabulary” *ΠΛΑΤΩΝ* 53 146-157.

- STANLEY, K. (1976) "The Rôle of Aphrodite in Sappho Fr. 1" *GRBS* 17 305-321.
- STEHLE, E. (2011) "«Once» and «Now»: Temporal Markers and Sappho's Self-Representation" *Classics@* 4: <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3407> (último acesso 13/04/2012).
- SYMONDS, J. A. (1920³) *Studies of the Greek Poets*. London.
- THOMAS, Bridget M. (1999) "The Rhetoric of Prayer in Sappho's «Hymn to Aphrodite»" *Helios* 26. 1 3-10.
- TODOROV, T. (1982) "Teorias da Poesia" *O Discurso da Poesia* 28. Coimbra.
- TSAGARAKIS, O. (1986) "Broken Hearts and the Social Circumstances in Sappho's Poetry" *RhM* 129 1-17.
- TURYN, A. (1942) "The Sapphic Ostrakon" *TAPhA* 73 308-318.
- WATKINS, C. (2007) "The Golden Bowl: Thoughts on the New Sappho and its Asianic Background" *ClAnt* 26 305-324.
- WEST, M. L. (2005) "The New Sappho" *ZPE* 151 1-9.
- (24/06/2005) *Times Literary Supplement* 5334 8.
- (2008) "A Vagina in Search for an Author" *CQ* 58 370-375.
- WHITE, F. C. (1989) "Love and Beauty in Plato's Symposium" *JHS* 109 149-157.
- WILAMOWITZ (1966²) *Sappho und Simonides*. Berlin.
- WINKLER, J. J. (1996) "Garden of Nymphs: Public and Private in Sappho's Lyrics" in *Reading Sappho: Contemporary Approaches* (ed. Ellen Greene). Los Angeles. 89-111.
- (2002) "Double Consciousness in Sappho's Lyrics" in *Sexuality and Gender in Classical World*, (ed. Laura McClure). Oxford. 39-76.
- WORMAN, N. (1997) "The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts" *ClAnt* 16 151-203.
- YATROMANOLAKIS, D. (1999) "Alexandrian Sappho Revisited" *HSPh* 99 179-195.

ZELLNER, H. (2006) “Sappho’s Proof that Death is an Evil”
GRBS 46 333-337.

——— (2007) “Sappho’s Alleged Proof of Aesthetic Relativity”
GRBS 47 257-270.

——— (2008) “Sappho’s Sparrows” *CW* 101 435–442.

ŽVELC, G. (2010) “Object and Subject Relations in Adulthood
– Towards an Integrative Model of Interpersonal
Relationships” *Psychiatria Danubina* 22 498-508.

ÍNDICE DE AUTORES ANTIGOS

ADESP. LYR.
1001: 104, n.24

ÁLCMAN
26: 111, n. 36

ANACREONTE
348: 24
357: 24, 25

ANACREONTEA
26: 82, n. 5

ANTOLOGIA PALATINA
8.127.2: 104, n. 24
9.524: 104, n. 24
13.28.12: 104, n. 24
15.21.7: 104, n. 24

ARISTÓTELES
Rh. 1398b: 98, n. 8

ARQUÍLOCO
108: 28, 47
196: 34

BAQUÍLIDES
Dith.

17.37: 104, n. 24
19.5: 104, n. 24

Ep.

3.2: 104, n. 24
3.48: 104, n. 24
3.71: 104, n. 24
5.3-4: 104, n. 24
9.3: 104, n. 24
9.72: 104, n. 24
13.122-123: 104, n. 24
17.37: 104, n. 24
19.5: 104, n. 24

CATULO
51: 57

DIONÍSIO DE HALICARNASSO
Comp.
6. 23: 21-23

ÉSQUILO
Pers.
80: 69, n. 45
634: 69, n. 45
857: 69, n. 45

Eu.

806: 32

EURÍPIDES:

El.

67: 69, n. 45

Hec.

356: 69, n. 45

Hel.

819: 69, n. 45

IA.

166-304: 85, n. 14

Tr.

469: 28

1169: 69, n. 45

HESÍODO

Th.

120-122: 34

194-5: 30, n. 22

844: 104

HINOS HOMÉRICOS

h. Ap.

154-ss: 82, n. 5

h. Hom.

2.235: 69, n. 45

6.18: 104, n. 24

12.1: 31.

28.15: 69, n. 45

HOMERO

Il.

1.37-42: 27

1.451-456: 26

1.611: 31

2.167: 39

3.126: 30, n. 23

3. 156-158: 86-87

3.185: 34

3.310: 69, n. 45

4.74: 39

4.313-316: 108-109

5.115-117: 27

5.311-ss: 39-46

5.364: 44, n. 42

5.382-415: 45

5.426-430: 44, 45

5.428-430: 44, n. 42

5.440-441: 69, n. 45

5.719-572: 27

5.878: 34

5.884: 69, n. 45

6.286-311: 27

6.400: 44, n. 42

7.16: 39

9.16: 66

9.155: 69, n. 45

9.297: 69, n. 45

9.302: 69, n. 45

9.603: 69, n. 45

11.298: 104

11.645-648: 33

13.18: 56

13.19: 56

13.27: 56

13.29: 56

13.218: 69, n. 45

14.198-199: 35

14.225: 39

14. 315-316: 35

14. 346-353: 30, n. 22

15.5: 31

15.123-124: 33

15.149-ss: 33

16.605: 69, n. 45

18.432: 34

19.114: 39

20.60-65: 56

21.388: 56

21. 434-435: 69, n. 45

21.506: 41

21.508: 44, n. 43

22.441: 30

22.441: 31, n. 23

22.434-345: 69, n. 45

Od.

1.324: 69, n. 45

1.371: 69, n. 45

4.759-767: 27

5.56: 104

6.48: 33

11.107: 104

11.304: 69, n.45

11.543-567: 55

15.250: 33; 69, n. 45

15.495: 33

19.267: 69, n. 45

20.124: 69, n. 45

23.244: 31

24.371: 69, n. 45

ISÓCRATES

Ad Nic.

5: 69, n. 45

Bus.

13: 69, n. 45

Phil.

145: 69, n. 45

Hel.

61: 69, n. 45

MENANDRO:

Rhet.

383.4: 27, n. 13

MIMNERMO

1: 109; 111-113

2: 109-110

5: 109

PLATÃO

Smp.

195d: 90

203c: 90

204c: 89-90

PLUTARCO

Cons. ad. Apoll.

35.120c.: 99, n. 9

PÍNDARO

75: 104

76: 104

129: 99

307: 104, n. 24

I.

5: 82, n. 5

6.28: 28; 47

7.23: 104, n. 24

O.

1.1-7: 82, n. 5

13.96: 32

P.

1.1-2: 104, n. 24

PROTÁGORAS

DK 80 B1: 89

PSEUDO-DEMÉTRIO

Eloc.

166: 101-102; 102, n. 17

PSEUDO-LONGINO

De Sublimitate

53-57

2.2: 54, n.6

7.2: 55, n.6

7.4: 55, n. 7

8.1: 55

9.1: 55, n.8

9.2-3: 55

9.5.8: 55-56

9.9: 56, n.9

10.1: 56, n.10

10.3: 56

SAFO

1: 11; 20-47; 58; 119-123

2: 13; 24; 29-30; 32; 99, n 11; 100

5: 11; 24; 66

15: 24

16: 13; 14; 79-91; 102, n. 20; 119-123

17: 24

21: 104, n. 25

23: 66

24a: 97, n. 6

30: 105, n. 27

31: 13; 14; 51-76; 114; 119-123

33: 24

34: 102, n. 20

44: 100

55: 13; 14; 98, n. 6

58/P. Köln. 21351: 13; 81; 95-118; 119-123

62: 66

86: 24

94: 11; 13; 14; 98, n. 6

95: 66

96: 13; 14

103: 103, n. 22; 105, n. 27

104a: 102, n. 20

104b: 103, n. 20

111: 60

112: 60

115: 60

116: 60

121: 113, n. 41

123: 103, n. 20, n. 22

124: 24

127: 24

128: 100

129a: 98, n. 6

130: 121-122

134: 24

140: 24

147: 11, 14; 98, n. 6

154: 103, n. 20

157: 103, n. 22

SIMÓNIDES

11: 104, n. 24

22: 104, n. 24

SÓLON

19: 104, n. 24

TEÓCRITO:

2.59: 30-31

Ep.

15.21.7: 104, n.24

Syrinx

7: 104, n. 24

TEOFRASTO

6.8.5: 105

TEÓGNIS

1.250: 104, n. 24

2.1304: 104, n. 24

2.1332: 104, n. 24

TIRTEU

9: 82, n.5

ÍNDICE ANALÍTICO

- ἄβροσύνη: 100 n. 13; 100-102
- ADÓNIS: 24
- AFASTAMENTO: 53; 70, 73, 76 n. 57;
vide exclusão
- AFRODITE: 20-47; 61; 90; 104; 105;
111; 113; 120; 122
- AGAMÉMNON: 39; 108-109.
- ALÉM 99 vide Hades
- ALIENAÇÃO: 76; 114 vide isolamento,
afastamento e exclusão
- AMADO/AMADA: 13; 25; 67-68; 75; 84-
90; 122 vide Anactória
- ANACTÓRIA: 80-83; 87-89; 122
- ANSIEDADE: 20; 52; 67; 67 n. 39
- APOLO: 27; vide paralelos homéricos
- ARES: 39-40; 43; 60
- ÁRTEMIS: 24; 41; 44 e n. 43
- ARTE POÉTICA: 21-24; 53-57; 65; 99,
101-102; 122
- ATENA: 27; 39; 44; 104.
- AURORA: 31; 96; 103, n. 20; 112-118;
118 n. 48; 122
- AUSÊNCIA: 13; 86-90; 98 n. 6
- BELEZA 20; 22; 23; 30; 37; 55; 82-84;
85 n. 14; 86-88; 90; 91; 96;
100-102; 102 n. 20; 105; 111-
113; 113 n. 40; 114-115; 120;
122
- BIOGRAFIA 11; 21.
- BRILHO: 80; 88-102; 102 n. 20; 103 n.
20; 111; vide 'sol'.
- CIÚME: 52; 57; 63; 65; 67-70; 72
- CRISES: 27; vide súplica e paralelos
homéricos.
- COMPOSIÇÃO EM ANEL: 47; 58; 70
- CONSOLATIO: 82; 114; 122
- CONTEMPLAÇÃO: 52; 68; 75-76; 85, n.
14; 87; 89, 113; 121-123 vide
também deleite estético, sentidos
– visão.

- CRANÇAS: vide juventude
- CORPO: 52-53; 56-57; 63-65; 68; 72; 76; 87; 96; 103; 106-109; 111; 115-116 vide sintoma.
- CULTO: 21-24; 61; 98
- DANÇA: 12; 96; 106; 114.
- DELEITE ESTÉTICO: 9; 13; 23; 54; 85; 101-102; 110 vide beleza
- DESIDERATIO MORTIS: 13; 111; 113
- DESEJO: 34-35; 52; 81; 85-91; 100-101; 121
- DICOTOMIA: 13; 27; 33; 70; 85; 115; 118.
- DIOMEDES: 27; 28; 39; 43; 47
- DIONE: 44, n.43, 44-47
- DIÓNISOS: 24-25
- ENVELHECIMENTO
 enquanto processo de decadência: 96; 103; 106-110; 120; 122
 enquanto condição: 9; 81; 96; 104; 105; 105 n. 25; 106; 110-114; 116; 118-120
- EPÍJETOS: 26; 29-33; 36; 44; 45; 69 n. 45; 104, n. 24; 104-105; vide ποικιλόθρον'; ἵκος θέοικιν; ἰ]οκ[όλπος.
- EPITHALAMIA: 58-60; 65; 70
- EROS: 34; 35; 90; 121
- ESPLENDOR: 13; 30 vide também ἄβροσύνη.
- EXCLUSÃO: 53; 73-76; 76 n. 57; 119; 121. vide também alienação, afastamento e isolamento.
- EXÉRCITO: 79; 82 n. 5; 85; 85 n. 14; 88 vide também guerra.
- FEMININO: 28; 61; 85; 85 n. 14 vide subjectividade e thiasos.
- FIGURA DE CONTRASTE: 9; 52; 68-72; 74; 107.
- FONÉTICA: 22-23 vide arte poética. guerra
 sofrimento guerreiro: 28; 47; 85.
 linguagem guerreira: 47 vide paralelos homéricos
 imagética guerreira: 39; 46; 55.
 aliança guerreira: 28; 33-36.
- GLÓRIA POÉTICA: 14; 97; 97 n. 6; 98; 98 n.8, 105; 117 vide também imortalidade poética.
- GNOMA: 81; 82; 112; 114
- HADES: 14; 97-99
- HELENA: 80; 81 86-88; 99
- HINOS CLÉTICOS: 16-18; 24-27 e n. 13; 28; 35; 38 vide súplica
- HIPOMNESE: 26-28; 33; 35; 38
- IMORTALIDADE: 9; 69 n. 45; 103-106; 113; 113 n. 40; 115-116; 118; 118 n. 45
- IMORTALIDADE POÉTICA: 12-14; 98-99; 113 n. 40; 118 n. 48 vide glória poética.
- ÍRIS: 39-40 vide paralelos homéricos.
- ἰ]οκ[όλπος: 95; 104; 104 nn. 24, 25; 105; 105 nn. 26, 27; 112
- ἵον: 104-105
- ISOLAMENTO: 76; 76 n. 57; 114 vide alienação e afastamento.
- ἵκος θέοικιν: 51; 60 (vide epithalamia); 63-64; 69 n. 45; 69-71
- JUGO 34-37; 47 vide matrimônio.
- JUVENTUDE: 9; 90; 104; 106-107; 110-116; 118
- MATROMÓNIO: 37 58 n. 13; 59, 62-63 vide epithalamia e jugo.
- MEMÓRIA: 11; 13; 14 vide glória poética; 36-38; 81; 86-87; 89; 97 n. 6; 98; 107; 110; 115; 118 n. 48; 120; 122 vide ausência.
- MITO: 86-88; 103; 113-114; 113, n. 40;

- 116-118; 118, n. 48
- MORTE: 13; 24; 53; 70-71; 91; 98, n. 6; 98-99; 105; 110-118; 113, n. 40
- MUSAS: 24; 95; 97; 98; 100; 104-105; 112; 113 n. 40; 118 n. 48
- NESTOR: 108-109 vide envelhecimento.
- OLIMPO: 26; 31; 33; 36; 38-40; 42; 43; vide viagem e paralelos homéricos.
- PARALELOS HOMÉRICOS: 27-28; 34-36; 39-41; 43-44; 44 n. 43; 45; 47; 87; 68 104; 108 vide ainda Agamemnon, Apolo, Ares, Atena, Crises, Diomedes, Dione, epítetos, guerra, Helena, Hera, Íris, Nestor, Olimpo, súplica, viagem, Zeus.
- PASSADO: 38; 43; 89; 107; 110; 115; 120; 122 vide memória e tempo.
- ποικιλόθρον': 20; 26; 29-33
- POLISSÍNDETO: 75-76; 121
- PRIAMEL: 81-83
- PROSOPOPEIA: 26; 33 vide viagem.
- RELATIVISMO: 9; 83; 86; 123 vide subjectividade e deleite estético.
- RETÓRICA 21-22; 24; 26; 53-57; 69 n. 45; 82; 86 n. 16; 88; 98 n. 8; 116 vide sublime e arte poética.
- RITUAL: 21-25; 32; 36-38; vide culto.
- SENTIDOS: 13; 22; 30, 42, 55, 73; 75; 76 vide corpo
audição 22; 42; 56; 59; 65; 70; 73-75
visão 53; 56; 59; 65; 70; 71-73; 75; 85 n. 14; 87; 91; 102; 104; 119; 121
sintoma 52; 57; 62-63; 65-68; 70; 73; 75-76; 76 n. 57; 106-109; 112; 121 vide ciúme e corpo.
- SOFRIMENTO AMOROSO: 13; 28-47; 59; 70; 73-75; 120
- SUBLIME: 53-57
- SÚPLICA: 24-29; 33-37; 47; 120 vide ainda hinos cléticos.
- SUPPLICANTE: 24; 26; 27 n. 13; 30; 33; 35-40; 42; 43; 120
- SUBJECTIVIDADE: 11; 15; 25; 27; 62; 64; 66; 68; 84-85; 87-88; 98-90; 102-103; 122.
- TEMPO: 14; 42-43; 88; 96; 98 n. 6; 103; 105; 109-110; 115-116; 118-120; 122.
- THIASOS: 24; 58 n. 13; 59; 61-62.
- TÍTONO: 103; 112; 112 n. 38; 113-118; 113 n. 40; 118 n. 48; 122; vide Aurora.
- τὸ κάλλιστον: 79; 83; 84; 86-90; 102 vide beleza e subjectividade.
- VIAGEM: 26; 27; 37-39; 40-42; 87.
- ZEUS: 20; 32; 35; 39; 41; 44 n. 42; 44-45.

VOLUMES PUBLICADOS NA *COLECÇÃO “VARIA”* -
SÉRIE MONOGRAFIAS

1. Mariana Montalvão Matias, *Paisagens naturais e paisagens da alma no drama senequiano. “Troades” e “Thyestes”* (Coimbra, CECH, 2009).
2. João Paulo Barros Almeida, *Sentimento e conhecimento na poesia de Camilo Pessanha* (Coimbra, CECH, 2009).
3. Cristina Santos Pinheiro, *O percurso de Dido, rainha de Cartago, na Literatura Latina* (Coimbra, CECH, 2010).
4. Ricardo Nobre, *Intrigas Palacianas nos Annales de Tácito. Processos e tentativas de obtenção de poder no principado de Tibério* (Coimbra, CECH/CEC, 2010).
5. Weberson Fernandes Grizoste, *A dimensão anti-épica de Virgílio e o indianismo de Gonçalves Dias* (Coimbra, CECH, 2011).
6. Joana Guimarães, *Suicídio Mítico – Uma luz sobre a Antiguidade Clássica* (Coimbra, CECH, 2011).
7. Sofia de Carvalho, *Representações e Hermenêutica do Eu em Safo - Análise de quatro poemas* (Coimbra, CECH, 2012).

Impressão:
Simões & Linhares, Lda.
Av. Fernando Namora, n.º 83 Loja 4
3000 Coimbra

