UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Tadeu Bruno da Costa Andrade

A referencialidade tradicional na poesia de Safo de Lesbos

Versão corrigida

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Tadeu Bruno da Costa Andrade

A referencialidade tradicional na poesia de Safo de Lesbos

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profª. Drª. Paula da Cunha Corrêa

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A553r

Andrade, Tadeu Bruno da Costa
A referencialidade tradicional na poesia de Safo de Lesbos / Tadeu Bruno da Costa Andrade ; orientadora Paula da Cunha Corrêa. - São Paulo, 2019.
357 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Literatura Grega. 2. Poesia Lírica. 3. Poética. 4. Oralidade. I. Corrêa, Paula da Cunha, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome do aluno: Tadeu Bruno da Costa Andrade

Data da defesa: 29/04/2019

Nome da Profa. orientadora: Paula da Cunha Corrêa

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25 de junho de 2019

(Assinatura da orientadora)

Agradecimentos

À CAPES e à UFBA, pelo financiamento da pesquisa.

À Profª. Drª. Paula da Cunha Corrêa, pela orientação e por todo o apoio.

Ao Prof. Dr. Adrian Kelly e ao Prof. Dr. Hans Bernsdorff pela hospitalidade, pela orientação e pelo frutífero diálogo.

À Profª. Drª. Giuliana Ragusa e ao Prof. Dr. Érico Nogueira, pela leitura da tese em outros estágios e pelos importantes conselhos.

Aos professores Almut Fries, Angus Bowie, Armand D'Angour, Felix Budelmann, Llewelyn Morgan e Lorenz Rumpf pela receptividade e pelo diálogo acadêmico durante a estadia no exterior.

Aos colegas e amigos Júlio Lopes Rego e Leonardo Medeiros, pela importante influência que tiveram sobre esta tese.

A minha mãe, que sempre me apoiou em tudo o que é preciso.

A meu pai e ao restante da minha família, pelo carinho.

A Amanda Ferreira, pelos anos cheios de amizade, companheirismo e profundo diálogo.

A Adir Fonseca, Alex Mazzanti, Bruno Galeano, Carla Bastos, Carolina Starzynski, Chris Miller, Clara Romariz, Diego Abarca, Eduardo Gerber, Fabiana Lopes, Filipi Andrade, Flora Trindade, Gabriel Lima, Gabriela Damico, Guilherme Couto, Gustavo Pereira, Hester Bradley, Jens Ommert, João Paulo Lazzarini, Leonardo Zuccaro, Lilian Sais, Marília Frangella, Mayra Mattar, Nayara Alves, Paula Alves, Pedro Rebucci, Rafael Brunhara, Rafael Castro, Rafael Frate, Ramon Ordonhes, Tamires Corrêa, Tatiana Faia, Ticiano Lacerda, Victor Strazzeri, Wesley Correia e todos os amigos, antigos e novos, cuja presença e conversas inspiraram e abrandaram esses anos.

Resumo

Alguns estudiosos já apontaram fórmulas nos resquícios da obra de Safo e Alceu. O estudo das expressões tradicionais em Homero deu origem, no século XX, às investigações oralistas da épica grega. Ao analisar as conjunções de nome e epíteto nas epopeias homéricas, Milman Parry viu na linguagem épica dicção tradicional e herdada, destinada a facilitar a composição dos cantos. Mais tarde, em contato com outras tradições poéticas, Parry sugeriu que esse caráter tradicional se devia à oralidade da poesia homérica. Seu discípulo Albert Lord e outros estudiosos expandiram suas conclusões, descrevendo o funcionamento das fórmulas e de outras unidades tradicionais, como temas narrativos e tipos de canção. Estudar semelhantes elementos na poesia lésbia é mais difícil, devido a seu estado fragmentário. No entanto, os poucos resquícios mostram consideráveis reiterações de fórmulas, temas e tipos de canto, o que, junto ao caráter herdado e especializado do dialeto, sugere uma dicção oral-tradicional lésbia independente. Ao mesmo tempo, os poetas eólicos partilham as mesmas unidades com outros poetas arcaicos (jônicos ou dóricos), o que aponta para a existência de linguagem poética tradicional pan-helênica, apesar das diferenças genéricas e regionais. Essa semelhança permite que se comparem o emprego de elementos tradicionais ao longo de toda produção arcaica (e mesmo clássica). Por muito tempo, a dicção tradicional da epopeia foi encarada principalmente do ponto de vista da composição, mas sobretudo as investigações de John Miles Foley mostraram que ela também é um recurso de significação, que condicionava a recepção das canções pela audiência (tão fluente nessa linguagem especializada quanto o poeta). Foley nomeia o fenômeno referencialidade tradicional. Também se pode identificar semelhante referencialidade tradicional na poesia lésbia. Quatro fragmentos de Safo (frr. 1, 16, 31 e o "Poema dos Irmãos") prestam-se à investigação, por sua extensão. Compostos no mesmo metro (a estrofe sáfica), também permitem observar a relação entre tradição, significação e versificação na canção eólica. Os fragmentos acabam por demonstrar vários paralelos formulares e temáticos, tanto com composições lésbias como com a mélica em geral, a elegia, o iambo e a epopeia. As proximidades sugerem que também a referencialidade tradicional é pan-helênica e, por outro lado, que a abordagem comparativa, sob esse viés teórico, é útil para elucidação da composição e do sentido dos cantos. Também se mostrou que a métrica parece importante elemento de significação tradicional, havendo estreita relação entre as expectativas métricas e a estrutura dos fragmentos.

Palavras-chave: lírica; oralidade; referencialidade tradicional; Safo; Alceu.

Abstract

Some scholars have identified formulae in the poetic remains of Sappho and Alcaeus. In the 20th Century, the study of traditional expressions in Homer originated the oralist approach to Greek epic. Analysing noun-epithet clusters in the Homeric poems, Milman Parry characterized epic language as traditional, inherited diction, which enabled composition. Later, studying other traditional poetries, Parry linked the traditonal character of epic diction to its oral nature. His disciple Albert Lord and other scholars built on his conclusions, describing how formulae and other traditional unities (such as narrative themes and song patterns) work. Analysing similar elements in Lesbian is conditioned by its fragmentary state. However, the few remains contain several repeated formulae, themes and song patterns. Like the inherited and specialized dialect, this repetition suggests an autonomous oral-traditional Lesbian diction. At the same time, Aeolic poets share the same traditional units as other archaic poets (Ionian or Dorian). This points to the existence of a Panhellenic poetic language, despite generic and regional differences. These similarities allow comparing traditional elements throughout the whole surviving archaic (and even classic) output. For a long time, traditional diction was considered to be a means of composition. Nonetheless, mainly John Miles Foley's studies have shown that it is also a way of meaning, which frames the audience's reception (who were as fluent in this specialized language as the singer). Foley names this phenomenon traditional referentiality. One could also ask whether this expedient is to be found in Lesbian poetry. Given their extent, four fragments of Sappho (frr. 1, 16, 31 and "The Brothers' Poem") are useful to this investigation. Composed in the same metre (the Sapphic stanza), they also provide a case for the study of the interaction of tradition, meaning and versifying in Aeolic song. The poems have numerous formulaic and thematic parallels to both Lesbian compostions and general Greek lyric, elegiac, iambic and epic poetry. Traditional referentiality seems to be Pan-Hellenic and comparative approaches under this theoretical point of view appear to be useful to explain the songs' composition and meaning. It has also been shown that metre seems to be an important element in Aeolic traditional meaning production. There is a close relationship between metrical expectations and the fragments' structure.

Key-words: lyric poetry; orality; traditional referentiality; Sappho; Alcaeus.

Sumário

Textos e abreviações.....10

Introdução.....16

1. A evidência interna.....21
   1.1 Métrica e dialeto eólicos e a tradição 21
   1.2 Fórmulas.....24
   1.3 Temas e tipos de canção.....36
2. Safo, Alceu e as outras tradições arcaicas.....38
3. Tradição, significação e recepção.....58
4. *Corpus* e metodologia.....63

1. Métrica e referencialidade tradicional.....66
   Nota prévia: conceitos métricos.....66
   A estrofe sáfica.....70
2. A referencialidade tradicional em quatro poemas de Safo.....75
   2.1 Sapph. fr. 1 Voigt..... 75
   a) Texto..... 75
   b) Estudo da matéria.....76
      Apresentação.....76
      Estrofe 1 – Invocação e louvor.....80
      Estrofes 2-3 – Hipomnese: a viagem divina..... 96
      Estrofe 4 – Transição.....109
      Estrofes 5-6 – O discurso de Afrodite..... .117
      Estrofe 7 – Pedido.....128
   c) Estudo métrico.....132
      Conclusão.....137
   2.2 Sapph. fr. 16 Voigt.....140
   a) Texto.....140
   b) Estudo da matéria.....141
      Apresentação.....141

Estrofe 1 – Priamel.....146

Estrofes 2-3 – O mito de Helena.....158

Estrofes 4-5 – Transição ao presente poético.....178

Estrofe 6 – Máxima.....200

c) Estudo métrico.....202

Conclusão.....204

2.3 Sapph. fr. 31 Voigt.....206

a) Texto.....206

b) Estudo da matéria.....207

Apresentação.....207

Estrofe 1 – O homem e moça.....216

Estrofes 2-4 – O padecimento do "eu" 229

Estrofe 5 – Uma consolação? 259

c) Estudo métrico.....263

Conclusão.....267

2.4 Sapph. "Poema dos Irmãos" 271

a) Texto.....271

b) Estudo da matéria..... 272

Apresentação.....272

Estrofes 2-3 – A volta de Caraxo.....286

Estrofes 4-6 – A inércia de Lárico.....305

c) Estudo métrico.....326

Conclusão.....327

Conclusão.....330

Anexo: Tendências métricas da estrofe sáfica.....333

Bibliografia.....339

Textos e abreviações

Os textos gregos são citados de acordo com as seguintes edições:

Antologia Grega

PATON, W. R. (Ed. e Trad.) e TUELLER, M. A. (Rev.) *The Greek Anthology,* vol. 2. Books 7-8. London: William Heinemann, 1953.

Apolônio de Rodes

FRÄNKEL, H. (Ed.) *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Aristófanes

WILSON, N. G. (Ed.) *Aristophanis Fabulae,* vol. 1: Acharnenses; Equites; Nubes; Vespae; Pax; Aves. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Aristóteles

WALZER, R. R. e MINGAY, J. M. (Eds.). *Aristotelis Ethica Eudemia*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

BYWATER, I. (Ed.) *Aristotelis Ethica Nicomachea*. Oxford: Oxford University Press, 1963.

Ateneu

OLSON, S. D. (Ed. e Trad.). *The Learned Banqueters*, Volume IV: Books 8-10.420e. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.

_____. *The Learned Banqueters*, Volume V: Books 10.420e-11. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

_____. *The Learned Banqueters*, Volume VII: Books 13.594b-14. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

Baquílides

Maehler: MAEHLER, H. (Ed.). *Bacchylidis Carmina cum Fragmentis*. Leipzig: Teubner, 1970.

Catulo

MYNORS, R. A. B. (Ed.) *C. Valerii Catulli Carmina*. Oxford: Oxford University Press, 1958.

Demétrio de Falero

ROBERTS, W. R. (Ed. e Trad.). *Demetrius on Style*: The Greek Text of Demetrius De Elocutione Edited after the Paris Manuscript.Cambridge: Cambrdige University Press, 1902.

Demóstenes

DILTS, M. R. (Ed.) *Demosthenis Orationes*, vol. 1: 1-18. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Elegia e iambo

West: WEST, M. L. (Ed.) *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, vol. 1: Archilochus, Hipponax. Theognidea. Oxford: Oxford University Press, 1971.

_____. *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, vol. 2: Callinus, Mimnermus, Semonides, Solon, Tyrtaeus, Minora Adespota. Oxford: Oxford University Press, 1972.

Ésquilo

PAGE, D. (Ed.). *Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoedias*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

Ésquines

DILTS, M. R. (Ed.). *Aeschinis Orationes*. Stuttgart und Leipzig: B. G. Teubner, 1997.

Estobeu

HENSE, O. (Ed.). *Ioannis Stobaei anthologii libri duo posteriores*, vol. 1. Berlin: Weidmann, 1958.

_____. *Ioannis Stobaei anthologii libri duo posteriores*, vol. 2. Berlin: Weidmann, 1958.

Estrabão

MEINEKE, A. (Ed.). *Strabonis Geographica*. Leipzig: B.G. Teubner, 1877.

Eurípides

DIGGLE, J. (Ed.). *Euripidis Fabulae*, vol.1: Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba. Oxford: Oxford University Press, 1984.

_____. *Euripidis Fabulae*, vol.2: Supplices; Electra; Hercules; Troades; Iphigenia in Tauris; Ion. Oxford: Oxford University Press, 1981.

_____. *Euripidis Fabulae*, vol.3: Helena; Phoenissae; Orestes; Bacchae; Iphigenia Aulidensis; Rhesus. Oxford: Oxford University Press, 1994.

Fragmentos épicos

West: WEST, M. L. (Ed. e Trad.). *Greek Epic Fragments*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.

Fragmentos trágicos

TGF: KANNICHT, R. (Ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 5: Euripides. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

RADT, S. (Ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 3: Aeschylus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

_____. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 4: Sophocles. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

SNELL, B.; KANNICHT, R. (Eds.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 1: Testimonia et Fragmenta Tragicorum Minorum. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.

_____. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Vol. 2: Fragmenta Adespota / Testimonia. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

Heráclito, o Alegorista

RUSSELL, D. A e KONSTAN, D (Eds.). *Heraclitus*: Homeric problems. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2005.

Heródoto

WILSON, N. G. (Ed.). *Herodoti Historiae,* vol. 1: 1-4. Oxford: Oxford University Press, 2015.

_____. *Herodoti Historiae,* vol. 2: 5-9. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Hesíodo

Merkelbach e West: MERKELBACH, R.; WEST, M. L. (Eds.). *Fragmenta Hesiodea*. Oxford: Clarendon Press, 1967.

Most: MOST, G. W. (Ed. e Trad.). *Hesiod.* The Shield. Catalogue of Women. Other Fragments. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.

SOLMSEN, F.; MERKELBACH, R.; WEST, M. L. (Eds.). *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum, Fragmenta Selecta*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

Hinos homéricos

ALLEN, T.; HALLIDAY, W.; SIKES, E. (Eds.). *The Homeric Hymns*. Oxford: Clarendon Press, 1936.

Hipócrates

JONES, W. H. S. (Trad.). *Hippocrates*, vol. 2: Prognostic. Regimen in Acute Diseases. The Sacred Disease. The Art. Breaths. Law. Decorum. Physician (Ch. 1). Dentition. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1923.

Homero

ERBSE, H. (Ed.). *Scholia Graeca in Homeri Iliadem*, 7 vols. Berlin: De Gruyter, 1969-88.

WEST, M. L. (Ed.). *Homeri Ilias*, vol.1: 1-12. Leipzig und München: Teubner, 1998.

_____. *Homeri Ilias*, vol.2: 13-24. Leipzig und München: Teubner, 2000.

_____. *Homerus*. Odyssea. Berlin: De Gruyter, 2017.

Horácio

GARROD, H. W. (Ed.). *Q. Horatii Flacci Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1901.

Juliano

WRIGHT, W. C. (Trad.). *Julian*, vol. 1: Oration 1-5. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1913.

[Longino]

HALLIWELL, S. (Trad.). *Aristotle*: Poetics. FYFE, W. H. (Trad.); RUSSELL, D. A (Rev.). *Longinus*: On the Sublime. INNES, D. C. *Demetrius*: On Style. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

Luciano

MACLEOD, M. D. (Trad.). *Lucian.* Soloecista. Lucius or The Ass. Amores. Halcyon. Demosthenes. Podagra. Ocypus. Cyniscus. Philopatris. Charidemus. Nero. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967.

Lucrécio

BAILEY, C. (Ed.). *Lucreti De Rerum Natura Libri Sex*. Oxford: Clarendon Press, 1921.

Máximo de Tiro

TRAPP, M. B. (Ed. e Trad.). *Maximus of Tyre*. The Philosophical Orations. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Ovídio

DÖRRIE, H. (Ed.) *P. Ovidi Nasonis Epistulae Heroidum*. Berlin: De Gruyter, 1995.

Píndaro

Snell e Maehler: SNELL, B. e MAEHLER, H. (Eds.) *Pindari Carmina cum Fragmentis*. Leipzig: Teubner, 1987.

Plutarco

MINAR, E. L.; SANDBACH, F. H.; HELMBOLD, W. C. (Trads.). *Plutarch*. Moralia, Volume IX: Table-Talk, Books 7-9. Dialogue on Love. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1961.

PERRIN, B. (Trad.). *Plutarch*. Lives, vol. 9: Demetrius and Antony. Pyrrhus and Gaius Marius. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1920.

Poesia mélica

PMG: PAGE, D. L. (Ed.) *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon. Press; Toronto: Oxford University Press, 1962.

Proclo

FERRANTE, D. (Ed. e Trad.). *Proclo*. Crestomazia. Napoli: Armanni, 1957.

Safo e Alceu

Liberman: LIBERMAN, G. (ed. e tr.). *Alcée*. Fragments. 2 vol. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

Voigt: VOIGT, E. M. *Sappho et Alcaeus*. Fragmenta. Amsterdam: Polak & Van Gennep, 1971.

Sófocles

LLOYD-JONES, H. e WILSON, N. G. *Sophoclis Fabulae*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Suda

ADLER, Ada. *Suidae Lexicon*, 5 vols. Stuttgart: Teubner, 1928-38.

Teócrito

GOW, A. S. F. (Ed. E Trad.) *Theocritus*, vol. 1: Introduction, text and translation Cambridge : Cambridge University, 1998.

WENDEL, C. (Ed.). *Scholia in Theocritum Vetera*. Stuttgart: Teubner, 1967.

As abreviações dos nomes e obras dos autores gregos e latinos, são, respectivamente, as empregadas em LIDDELL e SCOTT, 1996 e LEWIS e SHORT, 1963. A transcrição do texto grego foi uniformizada, com iotas sempre adscritos e maiúsculas apenas para nomes próprios. Todas as traduções são minhas. As abreviações de periódicos seguem as convenções de *L'Année philologique*.

Introdução

Numa carta de 1971, endereçada a Albert Lord, um dos fundadores dos estudos oralistas em Homero, Jesper Svenbro fala sobre a poesia eólica:

> Sem nenhuma investigação sistemática pronta no momento, identifiquei alguns versos formulares nos poetas lésbios [...] (todos na mesma posição métrica), que, junto com a "variedade de formas que possuem seu próprio valor métrico" nos poetas lésbios, poderiam indicar que Parry tinha completa razão. Temos de lembrar que por volta de dez mil versos de Safo sobreviveram até a Antiguidade Tardia; portanto, se conseguimos encontrar fórmulas nos poucos resquícios, certamente encontraríamos muito mais se tivéssemos tudo diante dos olhos.[1]

Svenbro levanta dois versos e uma expressão formulares, no mesmo tipo métrico: a estrofe sáfica[2]. Conforme suas suspeitas, uma investigação sistemática revela mais de uma dezena de expressões repetidas em contexto métrico análogo nos poemas restantes de Safo e Alceu. Um dos novos poemas sáficos descobertos em 2014 no *P. Sapph. Obbink*, ao reiterar a expressão μεγάλαις ἀήταις ("grandes ventanias", já empregada para descrever turbulências marinhas em Sapph. fr. 20 Voigt), mostrou que novas descobertas certamente podem nos revelar mais e mais exemplos de dicção formular eólica. O que isso pode nos dizer a respeito do caráter da poesia lírica lésbia?

As fórmulas são a pedra angular dos estudos oralistas em Homero e demais composições hexamétricas arcaicas. Nos dizeres de Milman Parry, o fundador da teoria, fórmulas são "um grupo de palavras empregado regularmente sob as mesmas condições métricas para expressar determinada ideia essencial"[3]. Em sua tese de 1928, *O Epíteto*

---

[1] Em LORD, A. B.; LORD, M. L., 1995, pp. 63s.: Without any systematic investigation ready at the moment I have noticed some formulaic lines in the Lesbian poets [...] (all in the same metrical position) which along with the 'variety of forms that have each one its own metrical value' in the Lesbian poets could indicate that Parry was quite right. We have to remember that some ten thousand lines of Sappho survived until late antiquity, so if we are able to find formulas in the scant remains, we would certainly find much more if we had all of it before our eyes.

[2] São respectivamente: Sapph. 1.17 e 5.3 Voigt; Sapph. 31.6 Voigt e Alc. 283.6 Liberman; Sapph. 1.10; 16.2; 20. 6 Voigt. O autor cita a edição de Lobel-Page.

[3] PARRY, 1971, p. 272: a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea. Todos os escritos de Parry citados aqui são as versões coligidas por

Tradicional em Homero [*L' Épithète tradionelle dans Homère*], Parry defendeu que a onipresença das fórmulas na *Ilíada* e na *Odisseia* demonstrava que a dicção dos poemas era tradicional, transmitida através de gerações de aedos, não criação estilística individual de um poeta[4]. Nos anos seguintes, em contato com a então viva tradição dos cantores tradicionais da Iugoslávia, que demonstrava muitas semelhanças com os poemas épicos gregos, Parry passou a propor que a dicção tradicional que identificara em Homero era consequência de seu caráter oral[5]. A agrafia imporia sobre o poeta condições especiais, contornadas com o uso das fórmulas, que facilitavam a composição durante a *performance*[6]. Com a morte prematura de Parry em 1935, seu discípulo Albert Lord continuou a investigação das poesias orais do presente e do passado, e de seus estudos surgiria uma tradição própria de investigação, que se tornou talvez a principal vertente dos estudos homéricos atuais. Lord expandiu o campo de estudo aberto pelo mestre, investigando não somente as expressões tradicionais, mas outras estruturas mais ou menos fixas que abundam em Homero e na poesia oral atestadas, como os *temas* (cenas que recorrem com a mesma estrutura)[7] e os tipos de canção[8]. A *oralidade* de Homero e de tantos outros poemas antigos e medievais que se preservaram apenas em manuscritos está aberta a debate. Mesmo que, por um lado, a cultura grega arcaica ainda fosse sobretudo oral[9] e, por outro, haja grandes semelhanças entre os poemas homéricos e algumas tradições ágrafas, a escrita alfabética já fora introduzida no mundo grego por volta do séc. VIII a.C. Além disso, é inegável que a *Ilíada* e a *Odisseia* nos foram

---

Adam Parry em A *Feitura do Verso Homérico: Os escritos reunidos de Milman Parry* [*The Making of Homeric Verse: The collected papers of Milman Parry*], 1971.

[4] PARRY, 1971, p. 9: "Os poetas épicos formaram e preservaram, no decurso de gerações, uma complexa técnica de fórmulas, uma técnica engendrada em seus menores detalhes para a finalidade dupla de expressar ideias apropriadas à épica de maneira adequada e atenuar as dificuldades da versificação" (The epic poets fashioned and preserved in the course of generations a complex technique of formulae, a technique designed in its smallest details for the twofold purpose of expressing ideas appropriate to epic in a suitable manner, and of attenuating the difficulties of versification).

[5] A partir de "O Caráter Distintivo do Cavalgamento no Verso Homérico" ["The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse"] (PARRY, 1971, pp. 251 ss.) publicado originalmente em 1929.

[6] Por exemplo, em suas observações obre o uso do cavalgamento (PARRY, 1971, p. 262): "Ademais, Homero era impelido a usar o cavalgamento não periódico. A versificação oral, por sua velocidade, necessita ser realizada em um estilo aditivo. O Cantor não tem tempo para os sutis equilíbrios e contrastes do pensamento sem pressa: ele precisa ordenar suas palavras de modo a deixar-lhe muita liberdade para terminar ou esticar uma sentença, conforme as necessidades da história e do verso" (Moreover Homer was ever pushed on to use unperiodic enjambement. Oral versemaking by its speed must be chiefly carried on in an adding style. The Singer has not time for the nice balances and contrasts of unhurried thought : he must order his words in such a way that they leave him much freedom to end the sentence or draw it out as the story and the needs of the verse demand).

[7] Já brevemente comentadas por Parry sob viés oral em sua resenha (publicada postumamente em 1936; 1971, pp. 403 ss.) do livro de Walter Arend sobre as cenas típicas em Homero (1930).

[8] Suas conclusões foram reunidas em *O Cantor de Histórias* [The Singer of Tales], publicado em 1960.

[9] Ver os estudos de Bruno Gentili (1988, pp. 3 ss.) e Thomas (1992) sobre o tema.

transmitidas em manuscritos. A origem oral da epopeia grega é muitíssimo provável; no entanto, é impossível saber em que medida a composição dos poemas homéricos, como os possuímos, foi influenciada pelo suporte escrito, pois dispomos de pouquíssimas informações a respeito do processo de registro das composições na era arcaica. Pode-se falar, portanto, de poesia de origem oral ou de conexões orais, sem, contudo excluir a possível influência da escrita em sua composição[10]. No entanto, independentemente do veredito sobre a oralidade dos poemas homéricos, sua *tradicionalidade*, que Parry defendia em sua tese, é inegável. Os poemas homéricos são construídos por uma rede de expressões repetidas, cuja relação dinâmica e sistemática com a métrica não poderia surgir de escolhas estilísticas individuais[11] – para não falar das estruturas narrativas típicas. Os textos nos mostram que aedos lidavam com uma linguagem épica mais ou menos codificada, a que recorriam para compor seus cantos – independentemente das causas externas.

As investigações de Parry e seus seguidores só foram possíveis pela relativa abundância do *corpus* homérico. *Ilíada* e *Odisseia* encerram dezenas de milhares de versos, de modo que a repetição de expressões e cenas típicas é conspícua. Se tivessemos somente um canto de Homero, certamente deixaríamos de detectar um sem número de fórmulas e temas. Ademais, mesmo nos poemas épicos, somente um tipo de fórmula era numeroso e específico o suficiente para permitir a Parry um estudo sistemático de seu emprego: a combinação de nomes de deuses e heróis com epítetos, no caso nominativo. Como o próprio estudioso aponta, muitas das conclusões que tira em relação à dicção homérica como um todo derivam de sua análise desse tipo de expressão, mas não sabemos quantas características se restringiam apenas a ela[12]. O mesmo vale para temas e enredos tradicionais: só somos capazes de identificar a estrutura tradicional das cenas especialmente comuns em Homero; e não dispomos de sequer outro poema arcaico completo do mesmo tipo que a *Ilíada* e a *Odisseia*.

No caso de outros autores e gêneros, o quadro é ainda mais restrito: mesmo os poemas hesiódicos e os *Hinos Homéricos* (alguns bem preservados e extensos)

---

[10] Assim faz John Miles Foley (1999, p. xiv), que, discute também o estatuto dos poemas (pp. xiii s.,, 17). Ver também WEST, 2001. A oposição dicotômica entre poesia oral e escrita feita pelos primeiros oralistas está bem representada no capítulo de Lord sobre o assunto (1960, pp. 124 ss.). No entanto, com as pesquisas de diversas tradições orais, viu-se que são possíveis numerosas combinações entre o escrito e o oral, sem que um exclua o outro (é a postura de FINNEGAN, 1977 e THOMAS, 1992).
[11] Como o próprio Parry afirma (1971, pp. 6 s.).
[12] Parry comenta a limitação em sua tese (1971, pp. 102, 105).

oferecem mais dificuldades, pois contam com uma fração bem inferior de versos, para não falar da elegia, cujo corpus mais extenso é a *Teognideia*, que consiste em pouco mais de quinhentos dísticos. Todavia, esses poemas ainda apresentam uma vantagem ao pesquisador: eles pertencem à mesma tradição dialetal e métrica que Homero. Hesíodo e os poetas dos hinos compõem no mesmo metro (o hexâmetro datílico) e dialeto artificial. No caso da elegia, além do dialeto, o metro é parcialmente aparentado, pois seus dísticos são compostos de um hexâmetro e um "pentâmetro datílico" (na verdade, dois hemíepes[13]). Dessa forma, frequentemente encontramos fórmulas que esses poetas partilham entre si e com Homero, de modo que as técnicas de composição são comparáveis. A comparabilidade no campo temático é bastante menor, pois os assuntos desses poemas se sobrepõem apenas parcialmente. Todos referem-se aos deuses de algum modo, por exemplo, mas as instruções para o trabalho na terra são quase exclusivas d' *Os Trabalhos e os Dias* e a *Teognideia* se ocupa muito mais frequentemente do erotismo que os demais poemas.

No caso dos demais poetas arcaicos, iâmbicos e mélicos, a situação é ainda mais difícil. Embora haja fortes indícios internos e externos da *performance* oral desses gêneros (e, portanto, seja de esperar que também a oralidade afete sua composição); o *corpus* apresenta obstáculos para avaliar a influência da tradição ágrafa sobre os poemas[14]. No caso do iambo, dispõe-se somente de fragmentos; sua escassez dificulta o estudo de sua dicção e seus temas tradicionais[15]. Quanto à mélica, o espólio é muito mais significativo: parte da obra de Píndaro transmitiu-se ininterruptamente por manuscritos e os achados papirológicos de Baquílides são singularmente generosos. No epinício, o subgênero mais representado nesse *corpus*, encontra-se uma rede de temas tradicionais bastante complexa e estabelecida[16], que não parece corresponder, contudo, a um sistema abundante de expressões formulares metricamente condicionadas[17]. Todavia, podemos duvidar sobre as proximidades entre esses poetas e a lírica de seus antecessores. Ainda que deixemos de lado a interferência que a escrita (já bastante cultivada no começo do séc. V a.C.) possa ter na composição de seus cantos, a mélica varia muito mais no tempo e no espaço que os demais gêneros poéticos gregos. Por um lado, as tradições eólica, dórica e jônica têm composição métrica completamente

[13] WEST, 1982, p. 44.
[14] Sobre a possível influência da oralidade sobre a mélica, ver o artigo de Richard Garner (2011b).
[15] Comentário sobre fórmulas em TSAGARAKIS, 1977, pp. 32, 36, 148.
[16] Muitos deles levantados por Elroy Bundy em seus *Studia Pindarica* (2006 [primeira edição:1962]).
[17] Sobre a não formularidade de Píndaro, ver PARRY, 1971, pp. 281 ss.

distinta. Por outro, mesmo que isolemos a tradição dórica, de que descendem Píndaro e Baquílides, veremos que sua versificação se altera enormemente ao longo dos séculos, tornando-se cada vez mais flexível[18]. A interação entre dicção e verso que encontramos nesses poetas, portanto, não pode ser indício seguro dos estágios anteriores da mesma tradição, quem dirá de Safo, Alceu e Anacreonte.

Não surpreende que a quantidade de estudos sobre a dicção e temática tradicionais seja mais ou menos proporcional à abundância do *corpus* e de sua proximidade métrica e genérica com Homero. Enquanto há muitissímos estudos sobre fórmulas em Homero[19], mais raramente tratou-se de Hesíodo e dos *Hinos Homéricos*[20] e pouco se disse sobre as expressões tradicionais da elegia arcaica[21]. No caso do iambo e da mélica, há pouquíssimos estudos sobre fórmulas[22]. Não se pode dizer o mesmo do ponto de vista dos temas e dos tipos de canção nesses gêneros. Tomados em particular, eles sempre foram investigados. Na poesia não épica, há, por exemplo, escritos dedicados à elegia e ao iambo[23] como um todo, ao hino[24], ao peã[25], ou a tópicas específicas[26]. Contudo, esses estudos não mobilizam o arsenal teórico da teoria Parry-Lord. São raros, sob a perspectiva oralista, estudos sistemáticos de fórmulas e temas tradicionais em poetas elegíacos, mélicos ou iâmbicos[27]. Muito provavelmente, isso se deve à condição precária da maioria do *corpus*, que dificulta uma análise semelhante à que se submeteram a *Ilíada* e a *Odisseia*. A presente tese busca suprir a lacuna dessa abordagem nos estudos da poesia de Safo e Alceu, investigando, nos fragmentos mais

---

[18] WEST, 1982, pp. 46 ss.

[19] Ver um levantamento dos estudos completo até meados dos anos 80 em EDWARDS, 1986 e 1988. RUSSO, 1997, cobriu desenvolvimentos posteriores, mas restringe-se a Homero. Em português, André Malta (2015), também se dedicando a Homero, faz um levantamento que compreende os desenvolvimentos posteriores.

[20] Ver levantamento da bibliografia relevante em EDWARDS, 1986, pp. 211 ss.

[21] PAGE, 1963; GIANNINI, 1973. O único estudo sistemático é GARNER, 2011a. Breves comentários sobre a formularidade da elegia já se encontravam em Parry (1971, pp. 280 s.),

[22] Em geral, ROSENMEYER, 1965; GENTILI, 1969, EGOSCOZÁBAL, 2004. NAGY, 1974, pp. 119 ss. e FERRARI, 1986 tratam do fr. 44 Voigt de Safo, eivado de paralelos homéricos. Mais recentemente, Garner (2011b) publicou breve artigo que propõe a tradicionalidade e a formularidade da poesia sáfica.

[23] Por exemplo, WEST, 1974; BARTOL, 1993; ROTSTEIN, 2010; SWIFT e CAREY, 2016.

[24] Por exemplo, NORDEN, 1923; SCHWENN, 1927; MEYER, 1933; RUDHARDT, 1958; MACEDO, 2010.

[25] RUTHERFORD, 2001.

[26] Por exemplo, os trabalhos de Bachvarova (2007) e Caciagli (2009) sobre juramentos em Alceu, de Athanassaki (1990, 2009) sobre os oráculos em Píndaro; além dos inúmeros comentários dos poemas , que tratam dos temas de modo mais localizado. No Brasil, encontramos a abordagem nos estudos de Paula Corrêa sobre a guerra e os animais em Arquíloco (1998, 2010), Giuliana Ragusa sobre Afrodite em Safo e na lírica arcaica (2005, 2010) e de Rafael Brunhara sobre os temas bélicos nas elegias de Tirteu (2014).

[27] A carência já é apontada por GARNER, 2011b, que esboça um princípio de análise formular dos poetas eólicos.

bem preservados da poesia eólica (os frr. 1, 16, 31 e o "Poema dos Irmãos" de Safo), em que medida a linguagem oral-tradicional pode participar da composição e condicionar a recepção das canções. Por mais que não se possa substanciar a investigação com levantamento tão abundante e minucioso como o que se realizou não somente nos poemas hexamétricos, mas também na elegia, a investigação não parece infrutífera. O estado da obra dos eólicos resiste a conclusões mais seguras de praticamente qualquer análise do *corpus*. Seus intérpretes sempre estão condenados a hipóteses pouco verificáveis: até mesmo os estudos que se dedicam ao elemento mais bem preservado nos resquícios, o dialeto, estão cobertos de incertezas. Recuar perante a precariedade do texto viria ao alto preço de deixar de lado o estudo interpretativo de parte importante da poesia arcaica. Análises e interpretações podem sugerir conclusões frutíferas, desde que haja nos poemas restantes elementos para estudar determinado objeto e que o estudioso reconheça os limites de sua investigação.

Antes da análise propriamente dita, é necessário, primeiro, demonstrar brevemente quais indícios justificam o estudo, bem como aclarar o método de investigação. Desse modo, nas páginas seguintes, expõem-se as evidências que sugerem que também Safo e Alceu lançavam mão de um sistema de fórmulas e temas semelhante aos hexamétricos e elegíacos. Primeiro, mostram-se os indícios internos de uma linguagem poética tradicional eólica: o dialeto especializado e os vestígios de fórmulas, temas e canções típicas. Em segundo lugar, comentam-se as possíveis sobreposições e contatos entre os elementos tradicionais da poesia eólica, jônica e dórica, investigando-se em que medida se pode falar de linguagem poética tradicional pan-helênica. Caso sua existência pareça provável, será possível aclarar os gêneros mais fragmentários pela comparação com os mais bem preservados. Em terceiro, expõe-se como as unidades tradicionais participavam não somente da composição dos poemas arcaicos, mas parecem circunscrever tanto a recepção da audiência antiga como a interpretação dos estudiosos modernos. Enfim, delimita-se o *corpus* e a metodologia do estudo.

1. A evidência interna

1.1 Métrica e dialeto eólicos e a tradição

De todos os elementos da mélica eólica, existem dois que são mais abundantemente atestados, por sua própria natureza: a métrica e o dialeto. Enquanto elementos temáticos como a representação do erotismo, das disputas políticas ou do simpósio naturalmente nos limitam aos poemas que deles tratam, todos os fragmentos eólicos são testemunhos da linguagem e da versificação dos poetas. Consequentemente,

esses são os campos mais bem estudados da mélica lésbia, e onde se atingiram conclusões mais seguras.

A métrica eólica foi satisfatoriamente descrita, ainda que permaneçam algumas lacunas. Trata-se de tradição independente, apesar de haver alguns pontos de contato com as demais, especialmente com a dórica. Consiste em arcabouço de frases métricas (cólons) que se expandem e combinam para formar versos e estrofes[28]. Aparentemente as estruturas estíquicas e estróficas não são criações *ad hoc* dos poetas, como em Píndaro e Baquílides, mas tradicionais, uma vez que recorrem em mais de um poema – muitos tanto em Safo como em Alceu. Além de ter cólons próprios, a métrica eólica se caracteriza por traços conservadores, que a assemelham à prática védica e parecem remontar a uma raiz indoeuropeia comum[29]. Primeiramente, os versos são estritamente silábicos, sem a possibilidade de resolução de sílabas longas e contração de sílabas breves, ao contrário do que ocorre nas demais tradições. Em segundo lugar, muitos cólons eólicos são semelhantes a frases métricas atestadas nos Vedas. Em terceiro, muitos cólons contam com sílabas ancípites em seu princípio, no que concordam com os poetas védicos, que tem liberdade métrica no começo de seus versos. Esses princípios arcaizantes, bem como as formas estróficas supra-autorais apontam para uma métrica fortemente definida pela tradição.

No século XX, os estudos mais importantes do dialeto poético eólico foram os de Edgard Lobel (1925 e 1927), Eva-Maria Hamm (1957), Irena Kazik-Zawadzka (1958), James Hooker (1977) e Angus Bowie (1984). Apesar de divergirem em suas exposições, os autores concordam sobre a convivência de elementos cronológica e espacialmente diversos nos poetas de Lesbos. É a partir dessas variantes dialetais que, em 1932, Parry sugere o provável caráter tradicional da poesia de Safo e Alceu (1971, p. 347):

> As mesmas forças que criaram a linguagem poética épica de Homero criaram a lírica de Safo e Alceu. Os esparsos resquícios desses dois poetas não nos permitem mostrar (como podemos em Homero) que sua dicção é formular e, portanto, oral e tradicional. Sabemos, contudo, que Sólon e Teógnis ainda seguiam uma tradição oral de poesia iâmbica (*sic*) e que viviam naquela era (sempre tão preciosa para nosso conhecimento de poesias orais do passado e do presente)

[28] A descrição seguinte é baseada no estudo de West (1982, pp. 29 ss).
[29] WEST, 1982, pp. 29 s.

> em que a verisificação era oral, mas a escrita conhecida e usada como meio de registro e preservação. Tudo o que sabemos sobre o uso da escrita na Grécia no começo do século VI aponta para que o mesmo se aplique a Safo e Alceu. Todavia, enquanto ainda possamos duvidar sobre o modo em que eles compunham seus versos, não há a mínima dúvida que sua linguagem poética derivava de uma tradição oral: somente em poesia oral encontra-se tamanha variedade de formas, cada qual com seu valor métrico.[30]

O autor prossegue em listar as variantes linguísticas empregadas pelos poetas, que lançam mão de formas arcaicas ou inovadoras, nativas ou estrangeiras, conforme a necessidade métrica. Como é o caso em Homero, não se atestam, nos fragmentos de Safo e Alceu, variantes dialetais de idêntico valor métrico, de modo que o uso das formas diversas parecem atender as exigências da versificação[31]. Assim, por exemplo, a desinência do genitivo singular das palavras com tema em -o- poderia ser tanto -ω (—) como a arcaica -οιο (— ∪) e os poetas poderiam usar tanto a palavra nativa πόλις "cidade") como a estrangeira πτόλις (que alonga sílabas prévias terminadas em vogal breve). Nos poetas épicos, a distribuição das variantes é sistemática e parece estar a serviço da produção de versos hexamétricos. Parry vê a prova desse teor sistemático e herdado em duas características da variação dialetal na poesia épica: simplicidade e extensão (1971, p. 7). A simplicidade estaria na ausência de formas alternativas metricamente equivalentes, o que indicaria que a versificação determinava a alternância. A extensão estaria na grande quantidade de exemplos, que indicariam que a prática não seria aplicada *ad hoc*. Ainda que tenhamos indícios do princípio da simplicidade entre os lésbios, a quantidade de versos é muito exígua para verificarmos sua extensão. Assim, por mais que seja evidente que a linguagem de Safo e Alceu é especializada e

---

[30] PARRY, 1971, p.347: The same forces which created the poetic epic language of Homer created the poetic lyric language of Sappho and Alcaeus. The scant remains of these two poets do not allow us to show, as we can do for Homer, that their diction is formulaic, and so oral and traditional. We do know, however, that Solon and Theognis were still following an oral tradition of iambic poetry, and that they lived at that time, always so precious for our own knowledge of oral poetries of the past and present, when verse-making was oral but writing known and used as a means of recording and keeping. All that we know of the use of writing in Greece at the beginning of the sixth century points to the same thing for Sappho and Alcaeus. Yet while we may still feel some doubt as to the way in which they made their verses, there is not the least doubt that their poetic language was drawn from an oral tradition: only in an oral poetry does one ever find such a variety of forms that have each one its own metrical value.

[31] No entanto, Alceu emprega o jônico ἔδοσαν (Alc. fr. 50.4 Liberman) em contexto em que poderia empregar o eólico ἔδωκαν (BOWIE, 1981, p. 122). Conquanto as duas formas sejam metricamente distintas, o exemplo mostra que os poetas nem sempre optavam pela forma nativa quando ela era possível.

tradicional (dependendo tanto da permanência de estágios mais arcaicos da língua como de empréstimos de outros dialetos) e que muitas vezes o uso dessas alterações auxiliava a produção de versos, não temos como garantir que ela funcionava com a mesma sistematicidade do dialeto homérico. Pode-se postular a aparente semelhança entre os dois, mas não extrapolar com certeza as conclusões sobre a linguagem épica para a mélica eólica.

Parry encontrou na interação tradicional entre o hexâmetro e o dialeto épico o ponto de partida de sua investigação das fórmulas na dicção homérica. Se a métrica eólica é fortemente tradicional e há indícios de que a elasticidade dialetal da linguagem lhe servia de modo sistemático, é possível que, como em Homero, também suas fórmulas sejam regidas por princípios semelhantes.

1.2 Fórmulas

Desde a supracitada definição de Parry, a concepção de fórmula nos poemas homéricos expandiu-se significantemente, nem sempre em direções convergentes. Por um lado, houve quem se interessasse por aquilo que o autor chamou de "sistemas formulares" [32], isto é estruturas diferentes, mas análogas métrica, semântica e sintaticamente, com papel semelhante na composição do hexâmetro datílico. Exemplos seriam combinações nome-epíteto como δῖος Ἀχιλλεύς ("divino Aquiles") e δῖος Ὀδυσσεύς ("divino Odisseu") e substantivo-verbo, como κῦδος ὄπαζε ("concedeu o triunfo") e εὖχος ἔδωκε ("deu a vanglória"). Joseph Russo (1963), por exemplo, representa esse ponto de vista. O interesse é sobretudo compreender a fórmula como elemento estrutural que permeia toda a composição épica. Outros pesquisadores, por sua vez, interessaram-se pelas fórmulas como unidades semânticas, que poderiam sobreviver a mudanças sintático-métricas. Para John Hainsworth (1968), por exemplo, interessava como a fórmula αἴγεον ἄσκον ("recipiente de couro de cabra"), por exemplo, poderia se tornar ἄσκωι ἐν αἰγείωι ("num recipiente de couro de cabra"), ou πᾶσι δόλοισι ("com todos os enganos") πάντεσσι δόλοισι, adequando os mesmos constituintes semânticos em novos contextos sintáticos e métricos. Já Gregory Nagy (1974), comparando a tradição grega à poesia indiana, é ainda mais radical ao privilegiar a semântica, dizendo que a fórmula surge primeiro como unidade de sentido,

[32] PARRY, 1971, p. 19.

para depois se cristalizar no verso[33]. "Fórmula" mostrou-se, portanto, um termo bastante polissêmico, capaz de descrever diversos fenômenos da composição hexamétrica, de reiteradas estruturas métrico-sintáticas a combinações constantes de vocábulos em contextos variados de versificação[34]. Aplicadas a outros gêneros poéticos, qual abordagem se mostra mais frutífera?

O debate sobre fórmulas na poesia grega foi desenvolvido tendo em vista sobretudo as composições hexamétricas. Isso quer dizer que grande parte das conclusões e análises sobre essas estruturas aplicam-se às características métricas desses poemas. Por exemplo, muito se estudou a interação entre as cesuras e diéreses hexamétricas com as expressões tradicionais (ou sistemas expressivos) que parecem se lhes adequar[35]. Consequentemente, a transposição desse arcabouço teórico para as outras formas poéticas arcaicas não se faz sem ruídos. Embora os trímetros iâmbicos e os tetrâmetros trocaicos se organizem de forma semelhante ao hexâmetro com pontes e cesuras[36], os versos epódicos de Arquíloco e Hipônax e as estrofes dos mélicos estruturam-se de forma bastante própria. Enquanto o poeta épico conta com o mesmo verso do princípio ao fim do poema, composto de acordo com os mesmos princípios, o compositor epódico ou lírico frequentemente compõe em estrofes de versos e cólons variados, que não lhe permitem tratar toda sequência de versos da mesma maneira. Para entender plenamente a relação entre fórmula e metro nos poetas estróficos, seria necessária análise abrangente tanto dos metros como das frases tradicionais, o que é tarefa muito restrita pelo presente *corpus*.

Como temos poucos versos eólicos, é mais difícil encontrar sistemas de fórmulas, como os estudados por Russo (1963) na poesia hexamétrica. Assim, o presente estudo se refere às fórmulas como unidades semânticas, ou seja, como combinação frequente de duas ou mais palavras, em contexto métrico idêntico ou

---

[33] NAGY, 1974, p. 142: "A evidência comparativa da expressão índica *śráva(s) ákṣitam* ["glória imperecível"] mostra que a fórmula κλέος ἄφθιτον pode remontar a um período tão remoto, que antecede a própria existência dos glicônicos [...]. Consequentemente, precisamos questionar seriamente qualquer presunção de que o metro glicônico teria de alguma forma predeterminado qualquer fórmula como κλέος ἄφθιτον. A ordem da determinação deveria ser revertida" (The comparative evidence of the Indic expression *śráva(s) ákṣitam* shows that the formula κλέος ἄφθιτον can be retrojected to a period so remote that it antedates the very existence of Glyconics, which I have argued to be a distinctly Hellenic development. It follows that we must seriously question any assumption that the Glyconic meter had somehow predetermined any formula such as κλέος ἄφθιτον. The order of predetermination should be reversed).

[34] Para um levantamento bibliográfico mais completo da teoria oral-formular, ver nota 19.

[35] Desde a tese de Parry. Outros estudos relevantes em Lord (1960), Hainsworth (1967) e Foley (1990). Ver bibliografia detalhada em EDWARDS, 1986, pp. 188 ss.

[36] WEST, 1982, pp. 39 ss.

variado, incluindo flexões, inversões ou mesmo expansão por outras palavras ou prefixos. Para fins de economia, esse tipo de fórmula será aqui nomeado "fórmula semântica". Elas são recorrentes em diversos tipos métricos eólicos e visíveis até mesmo em versos bastante mutilados, cuja configuração silábica e sintática é desconhecida. Primeiramente, se enumerarão as expressões nos fragmentos sáficos e alcaicos que se adequam à definição tradicional de Parry (mesmas palavras com idêntica configuração métrica), mostrando-se depois as formações metricamente mais livres. As locuções que se repetem em idêntico contexto métrico são[37]:

1) ὤκεες στροῦθοι περί **γᾶς μελαίνας** "céleres pardais sobre a **terra negra**"	Sapph. fr. 1.10 Voigt (str. Sapph.)[38]
οἱ δὲ νάων φαῖσ'ἐπ[ὶ] **γᾶν μέλαιναν** "outros dizem que [a tropa] de navios, sobre a **terra negra**"	Sapph. fr. 16.2 Voigt (str. Sapph.)
γ]ᾶς μελαινας "[t]erra negra"	Sapph. fr. 20.6 Voigt (str. Sapph.)
2)] **μεγάλαις ἀήται[ς** "grandes ventania[s]"	Sapph. 20.9 Voigt (str. Sapph.)
εὐδίαι γὰρ ἐκ **μεγάλαν ἀήταν** "calmarias de **grandes ventanias**"	Sapph. "Poema dos Irmãos", 15 (str. Sapph.)
3) φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θέοισιν "**ele me parece** igual aos deuses"	Sapph. fr. 31.1 Voigt (str. Sapph.)
φαίνεται ϝοι κῆνος "ele parece a si"	Sapph. fr. 165 Voigt (?)

[37] Consideram-se fórmulas que ocupam a mesma sequência de sílabas longas e breves, independentemente da posição no verso e do tipo de metro em que aparecem. Incluem-se flexões distintas da mesma fórmula, desde que não alterem o aspecto métrico. Desconsideraram-se combinações com partículas, comuns em qualquer tipo de gênero discursivo.

[38] A nomenclatura e as abreviações métricas dos cólons são de West (1982, pp. xi s.). Para as estrofes, sigo as abreviações de Liberman (2002, p. cii). Para a definição métrica de cada fragmento, me baseei nas análises de Liberman (2002) para Alceu e Voigt (1971) para Safo e os poemas alcaicos não contidos na edição de Liberman.

4) τὸν κασίγνητον δ[ό]τε τυίδ' ἴκεσθα[ι "p[e]rmiti que **meu irmão** chegu[e] aqui"	Sapph. fr. 5.2 Voigt (str. Sapph.)
τὰν κασιγνήταν δὲ θέλοι πόησθαι "queiraa tornar **sua irmã**"	Sapph. fr. 5.9 Voigt (str. Sapph.)
5) †ὅταμε[...]**διννάεντ' Ἀχέροντα** μεγ["[...] **Aqueronte turbilhonante** grand[e...]"	Alc. fr. 38.2, 8 Liberman (gl^{2d} probabiliter)
ḍιννάεντ' Ἀχέροντ' ἐπέραισε, μ["atravessou o **Aqueronte turbilhonante** [...]"	
6) τέγγε πλεύμονας ϝοίνωι, **τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται** "Umedece os pulmões com vinho, **pois o astro cumpre seu caminho**"	Alc. fr. 347.1 Liberman (gl^{2c})
πώνωμεν, **τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται** "Bebamos, **pois o astro cumpre seu caminho**"	Alc. fr. 352.1 Liberman (gl^{c})
7) ἄχω θεσπεσίᾳ γελ["voz divina [...]"	Sapph. fr. 44.27 Voigt (gl^{2d})
ἄχω θεσπεσία γυναίκων "a **voz divina** das mulheres"	Alc. fr. 130b.19 Liberman (gl^{c} || gl^{2c} || gl | gl^{c})
8)] .μεν **οὐ δύνατον γένεσθαι** "[...] não é possível se tornar"	Sapph. fr. 16.21 Voigt (str. Sapph.)
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ' **οὐ δύνατον γένεσθαι** "sendo humano, **não é possível se tornar** sem velhice"	Sapph. fr. 58a.7 Voigt (hag^{2c})
9)] χρόα γῆρας ἤδη "[…] a pele a velhice já"	Sapph. fr. 21.6 Voigt (str. Sapph.)

] ̣ποτ̣’ [ἔ]ο̣ντα **χρόα γῆρας ἤδη** — Sapph. fr. 58a.3 Voigt (hag^{2c})
“[…] **a pele**, que outrora era [...] **a velhice já**”

10) ὄρπακας ἀνήτω συναέρραισ' **ἀπάλαισι χέρσιν** — Sapph. fr. 81. 2 Voigt (hag^{2c})
“tecendo brotos de aneto com as **delicadas mãos**”

....]λων μήρων **ἀπάλαισι χέρ[σι** — Alc. fr. 45.6 Liberman (str. Sapph.)
“[...] coxas **delicadas mão[s]**”

11) φαίνεταί μοι κῆνος **ἴσος θέοισιν** — Sapph. fr. 31.1 Voigt (str. Sapph.)
“Ele me parece **igual aos deuses**”

]ἴσαν θέοισιν — Sapph. fr. 68a.3 Voigt (hag^{2c} suppl. possis)
“[...] igual aos deuses”

12) τὰν ἰόκολπον — Sapph. fr. 21.13 Voigt (str. Sapph.)
“a de colo de violeta”

]τα παῖδα Κρονίδα **τὰν ἰόκ[ολπ]ον** [— Sapph.fr. 103.3 Voigt (gl^{2c} ou hag^{2c})
“[...] a filha do Cronida, **a de c[ol]o de violeta** [...]”

13)]..η **χρυσοπέδιλ[ο]ς Αὔως** [— Sapph. fr. 103.10 Voigt (ar^{2c} ou hag^{2c})
“[...] Aurora de sandálias de ouro [...]”

ἀρτίως μὲν ἁ **χρυσοπέδιλος Αὔως** — Sapph. fr. 123 Voigt (cr hipp?)
“agora a **Aurora de sandálias de ouro**”

14)... ἄμμιν **ἀθάνατοι θέοι** — Alc. fr. 314.1 Liberman (str. Alc. ?)
“[...] a nós os **deuses imortais**”

γέλαν δ’ **ἀθάνατοι θέοι** — Alc. fr. 349d Liberman (gl^{2c})
“riram os **deuses imortais**”

15) βροδοπάχεες **ἄγναι Χάριτες** δεῦτε Δίος κόραι — Sapph. fr. 53.1 Voigt (gl^{2c})
“**sagradas Graças** de braços róseos, vinde aqui

filhas de Zeus”

]..**ἄγναι Χάριτες** Πιέριδέ[ς τε] Μοῖ[σαι “[...] **sagradas Graças** [e] Mu[sas] Piéride[s]”	Sapph.fr. 103.5 Voigt (ar^{2c})
κόλπωι σ' ἐδέξαντ' **ἄγναι Χάριτες** Κρόνωι “As **sagradas Graças** receberam-te no colo, a Cronos [...]”	Alc. fr. 386 Liberman (ia gl)
16)]εῦ πρὸς **μακάρων θέων**[“[...] pelos venturosos deuses [...]”	Alc. fr. 5.7 Liberman (gl^{c}|| gl^{2c} || gl^{2c} | gl)
] .Δίο[ς] ̣καὶ **μ[α]κ̣ά̣[ρων θέων** “[...] de Zeu[s] e dos v[e]ntur[osos deuses]”	Alc. fr. 117b.16 Voigt (]∪ — — ∪ ∪ — [∪ — incertum}
17)].ατε τὰν **εὔποδα νύμφαν** [“[...] a **noiva de belos pés** [...]”	Sapph. fr. 103.2 Voigt (gl^{2c} ou hag^{2c})
]ις **εὔποδα νύμφαν** ἀβ[“[...] noiva de belos pés [...]”	Sapph. fr. 103 B. 2 Voigt (]— — ∪ ∪ — —[incertum)
18)]δη πόλις ὠ[..... **Κρο]νίδα βασίλη[ος** **“**[...] cidade [...] do **re[i Cro]nida**”	Alc. fr. 296a.3 Liberman ($pher^{3d}$ ueri sim.)
Κρονίδα βασίληος γένος Αἴαν τὸν ἄριστον πεδ' Ἀχίλλεα “Ájax, estirpe **do rei Cronida**, o melhor depois de Aquiles”	Alc. fr. 387.1 Liberman (gl^{3c})
19)]**μέγαν ὄρκον** ἀπώμοσε “[...] fez **o grande juramento**”	Sapph. fr. 44A.4 Voigt (gl^{2d} suppl. possis)
] σέμνας **μέγαν ὄρκον** ε.[..]ε[“[...] **o grande juramento** da veneranda [...]”	Alc. fr. 401N.11 Liberman (fort. 2io anacl || ia dod)
20) παῖ Δίος δολόπλοκε, **λίσσομαί σε**	Sapph. fr. 1.2 Voigt (str. Sapph.)

“filha de Zeus, tecelã de ardis, **imploro-te**”

δέξαι με κωμάσδοντα, δέξαι, **λίσσομαί σε**, λίσσομαι — Alc. fr. 374 Liberman (4 ia)
“recebe-me no *kômos*, recebe, **imploro-te**, imploro”

Já as locuções que se alteram e assumem aspecto métrico distinto são (marca-se com um * as expressões já citadas na tabela acima):

1) κῶττι μοι μάλιστα **θέλω γένεσθαι** — Sapph. fr. 1.17-8 Voigt (str. Sapph.)
μ]αινόλαι **θύμωι**
“**e o que**, enfim, **desejo no** insano **ânimo**/ **que me ocorra**”

κῶττι ϝοι θύμωι κε θέληι γένεσθαι — Sapph. fr. 5.3 Voigt (str. Sapph.)
“e o que desejar, no ânimo, que lhe ocorra”

2) καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν — Sapph. fr. 31.10 Voigt (str. Sapph.)
“perturbou o coração no peito”

κἀλένας **ἐν στήθ[ε]σιν [ἐ]πτ[όαισε θῦμον** — Alc. fr. 283.3-4 Liberman (str. Sapph.)
“e **perturbou o ânimo no peito**/ de Helena”

3) ὄρνιθες τίνες οἵδ' Ὠκεάνω **γᾶς ἀπὺ πειράτων ἦλθον** πανέλοπες ποικιλόδειροι τανυσίπτεροι; — Alc. fr. 345 Liberman (gl^{2c})
“Quais são estas aves que **vieram** do Oceano, **dos extremos da terra**,/ penélopes de pescoços variegados e asas amplas?”

ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν — Alc. fr. 350a.1 Liberman (gl^{c})
“**vieste dos extremos da terra**, ebúrnea [...]”

4) κα..[ ] πὰρ ἔμοι **περεθήκαο** — Sapph. fr. 94.14-6 Voigt (gl || gl || gl^{d})
καὶ πό[λλαις **ὑπα]θύμιδας**
πλέκ[ταις ἀμφ' ἀ]πάλαι **δέραι**
“[...] **em** meu **redor puseste**/ e mu[itas **gui]rlandas**/ **entretec[idas** em volta do d]elicado **pescoço**”

ἀλλ’ἄνήτω μὲν **περὶ** ταὶς **δέραισ<ι>** **περθέτω πλέκταις ὑπαθύμιδάς** τις “mas que alguém coloque, **em redor dos pescoços**/ **guirlandas entretecidas** de aneto”	Alc. fr. 362.1-2 Liberman (str. Sapph.)
5) κὰτ τὰς πόλλα παθοίσας κεφάλας **κάκχεέ μοι μύρον** καὶ **κὰτ τὼ** πολίω **στήθεος** “**derrama perfume na minha** cabeça que tanto sofreu/ **e no peito** grisalho”	Alc. fr. 50.1-2 Liberman (gl^{2c})
κὰδ δὲ **χευάτω μύρον** ἆδυ **κὰτ τὼ στήθεος ἄμμι** “**derrame** doce **perfume no**/ **nosso peito**”	Alc. fr. 362.3-4 Liberman (str. Sapph.)
6) ἐκτελέσσαντες μ[εγά]λοις ἀέθλοις “após cumprir g[ran]des trabalhos”	Sapph. fr. 17.5 Voigt (str. Sapph.)
σύμμαχος δ’ **ἐτέλεσσας** Βαβυλωνίων **ἄεθλον μέγαν**, εὐρύσαο δ' ἐκ πόνων “aliado dos babilônios, **cumpriste**/ **um grande trabalho**, e salvaste dos labores [...]”	Alc. fr. 350b.4 Liberman (gl^{c})
7) ἀργαλέαι δ' ἐν νύκτι φ[άος **φέ]ροντες νᾶϊ μ[ε]λαίναι** “na noite terrível **[tr]azendo** a l[uz]/ ao **navio n[e]gro**”	Alc. fr. 34a.11-2 Liberman (str. Sapph.)
νᾶϊ φορήμμεθα σὺν **μελαίναι** “**somos levados** com o **navio negro**”	Alc. fr. 208a. 4 Liberman (str. Alc.)
8) πρὶν σὲ καὶ **Δί' ἀντίαον** καλέσσαι “antes de invocar a ti e **Zeus dos suplicantes**”	Sapph. fr. 17.9 Voigt (str. Sapph.)
κἀπωνύμασσαν **ἀντίαον Δία**	Alc. fr. 129.6 Liberman (str. Alc.)

9)]δη πόλις ὠ[..... **Κρο]νίδα βασίλη[ος** **"**[...] cidade [...] do **re[i Cro]nida**"	Alc. fr. 296a.3 Liberman (pher^{3d} ueri sim.)*
α]ὕτω<ι> μόχθον ἔχην **Κρονίδαις βα̣[σίλευς** "o **r[ei] Cronida** [...] a ele ter sofrimento [...]"	Alc. fr. 38a.9 Liberman (gl^{2d} probabiliter)
Μαῖα γένματο **Κρονίδαι** μίγεισα **παμβασίληϊ** "Maia gerou, unida ao **Cronida**/ **rei de tudo**"	Alc. fr. 308b.3-4 Liberman (str. Sapph.)
10) τὼν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνης **κἀν Ἀίδα δόμωι** ["[rosas] da Piéria; mas invisível também **na casa de Hades**"	Sapph. fr. 55.3 Voigt (gl^{2c})
]**εἰς Ἀΐδα δόμο[ν**.....]άνευθα δ[ὲ] τουτ["[...] para a cas[a]de Hades [...]"	Alc. fr. 296a.5 Liberman (pher^{3d} ueri sim.)
εἰ]ς Ἀίδαο δῶμα "[... par]a a casa de Hades"	Alc. fr. 48.15 Liberman ((] — ∪ ∪ — ∪ — —)
11)]εῦ πρὸς **μακάρων θέων**["[...] pelos **venturosos deuses** [...]"	Alc. fr. 5.7 Liberman (gl^{c}|| gl^{2c} || gl^{2c} | gl)*
].ε **θέων μακάρων** πάτηρ "[...] pai dos **venturosos deuses**"	Sapph. fr. 44A.8 Voigt (gl^{2d})
.].[...].[..]. **μακάρων** ἐς τέμ[ε]νος **θέων** "[...] ao rec[i]nto dos **venturosos deuses**"	Alc. fr. 130b.13 Liberman (gl^{c}|| gl^{c} || gl gl^{c})
].[ἄ]γνας Πάλλα[δ]ος, ἀ **θέω[ν** -σι θε]οσύλαισι πάντων -]τατα **μακάρων** πέφυκε "da [s]agrada Pa[l]as, que, dentre os todos **deuse[s]/ venturosos**, é a mais [...]/ [... contra os sacr]ilégios"	Alc. fr. 298.17-9 Liberman (str. Alc.)

12) ἔσλοις τόκηας γᾶς ὕπα κ̣ε[ιμένοις “os **nobres pais** que ja[zem] sob a terra”	Alc. fr. 6.14 Liberman (str. Alc.)
ἔσλων ἔοντες ἐκ **τοκήων**....; “sendo de **nobres pais**”	Alc. fr. 72.13 Liberman (str. Alc.)
13) ῥῆα δ’ ἀνθρώποι[ς] **θα[ν]άτω** ῥύεσθε **ζακρυόεντος** “facilmente salvais os homen[s] da **mo[r]te/ erregelante**”	Alc. fr. 34a.7-8 Liberman (str. Sapph.)
θά]νατ[ον ζ]ακρυόεν[τα] μάρψαι[**[… a m]ort[e er]regelan[te]** arrebatar [...]	Alc. fr. 61.14 Liberman (hag^{xc})
14) μελαίνας χθόνος· ἀλλ’ἄγι μὴ τα[. “**solo negro**; mas eia, não [...]”	Alc. fr. 38a.10 Liberman (gl^{2d} probabiliter)
ἐο̣ι[.....] **με[λ]αίνας** [[α]]ἐπίβαις **χθόνος** “[...] pisando sobre o **solo neg[r]o**”	Alc. fr. 130b.14 Liberman (gl^{c}|| gl^{c} || gl gl^{c})
15) χείμωνι μόχθεντες **μεγάλωι** μάλα “sofrendo muito com **grande tempestade**”	Alc. fr. 208a.5 Liberman (str. Alc.)
ὕει μὲν ὁ Ζεῦς, ἐκ δ' ὀράνω **μέγας χείμων**, πεπάγαισιν δ' ὐδάτων ῥόαι . “Zeus chove, do céu surge uma **grande/ tempestade**, as correntes de água congelaram.”	Alc. fr. 338.1-2 Liberman (str. Alc.)
16) ἴ]σα κἀ[ς] **πολίας** κῦμ' **ἅλ[ο]ς** ἐ̣σβ[ά]λην. “[...c]omo j[o]gar na[s] ondas do **m[ar] grisalho**”	Alc. fr. 117b.27 Voigt (ia gl || gl^{c})
ὡς **ἅλος** ἐ<κ> **πολίας** ἀρυτήμεν[·] (“como puxando do **mar grisalho**”)	Alc. fr. 305a.10-1 Liberman (gl^{xd} uel gl^{xd} possis)
17) ἄβραν Ἀνδρομάχαν ἐνὶ ναῦσιν ἐπ' **ἅλμυρον πόντον** [...]	Sapph. fr. 44.7-8 Voigt (gl^{2d})

"[trazem] a delicada Andrômaca, em navios, sobre o **mar**/ **salgado** [...]"	
ἅλμυρον ἐστυφέλιξε **πόντον** "golpeou o **mar salgado**"	Alc. fr. 334.. 2 Liberman (str. Alc)
18) ἐν δ' **ὕδωρ ψῦχρον** κελάδει δι' ὕσδων "ali a **água gelada** ressoa por entre os ramos"	Sapph. fr. 2.5 Voigt (str. Sapph.)
γλ]αύκαν **ψῦχρον ὕδωρ** ἀμπελόεσσ["[... g]ris, **água gelada** [...] de vinhas [..]"	Alc. fr. 115a.9 Voigt (fort. gl^{3c})
19) μ]ιτράναν δ' ἀρτίως κλ[**ποικίλαν** ἀπὺ Σαρδίω[ν "recentemente um **lenço** [...]/ **variegado** de Sarde[s]"	Sapph. fr. 98a.10-1 Voigt (gl ‖ gl ‖ cr gl)
– σοὶ δ' ἔγω Κλέι **ποικίλαν** [– οὐκ ἔχω πόθεν ἔσσεται – [– **μιτράν<αν>**· ἀλλὰ τὼι Μυτιληνάωι ["para ti, Cleide, eu não tenho de onde / conseguir um l**enço variegado**/ mas pelo Mitilenense [...]"	Sapph. fr. 98b.1-3 Voigt (gl ‖ gl ‖ cr gl)
20) χε]λίοις στάτ[ηρας [39] "[... m]il estát[eres ...]"	Alc. fr. 63.6 Liberman (str.Sapph.)
συμφόραισι δισ**χελίοις στά[τηρας** "[indignados] com os reveses [deram] dois **mil está[teres]**"	Alc. fr. 69.2 Liberman (str.Sapph.)
21) οὐδ' ἴαν δοκίμωμι προσίδοισαν **φάος ἀλίω** "penso que não haverá outra mulher que veja a **luz do sol**"	Sapph. fr. 56.1 Voigt (gl^{2c})

[39] Aqui, pode-se tratar de exatamente a mesma fórmula, mas o estado fragmentário não nos permite saber se a palavra χελίοις ("mil") aqui era prefixada por δισ- ("duas vezes") ou não.

ζάβαι[ς **ἀ]ελίω** κόθαρον **φάο**ς [ἄψερον “atrevessand[o] a pura **luz do [s]ol** [novamente]”	Alc. fr. 38a.3 Liberman (gl[2d] probabiliter)
]ῃσθ' **ἀελίω φ[ά]ος** “[...] l[u]z do sol”	Alc. fr. 112.22 Liberman (gl[c])

Dada a escassez de fragmentos, as fórmulas detectáveis são razoavelmente numerosas. Assim como nos épicos jônicos, nos poetas eólicos as fórmulas apresentam duplo aspecto: por um lado, com elas constroem-se unidades métricas úteis para a versificação; por outro, são unidades semânticas, repetidas para expressar determinadas ideias recorrentes nos poemas, independentemente do metro. Em Safo e Alceu, contudo, o quadro é um tanto diverso, pois, enquanto Homero e os poetas épicos sempre compõem em hexâmetros e suas fórmulas sempre se adequam às limitações desse metro, os lésbios cantavam num leque mais amplo de ritmos e utilizavam as mesmas fórmulas em diversos tipos de verso, em sequências métricas idênticas ou completamente diferentes. No que diz respeito à função versificadora da fórmula, as limitações de *corpus* nos impedem de conhecê-la mais detalhadamente. Por exemplo, sabemos que existem nomes diferentes a partilhar os mesmos epítetos; porém não sabemos se é possível falar, como nos jônicos, de sistemas de fórmulas[40]. Além disso, ferem-se alguns princípios válidos no epíteto homérico. Enquanto, na épica, os mesmos nomes tendem a possuir apenas um epíteto para cada configuração métrica, em Safo e Alceu, eles são, em alguns exemplos, combinados com epítetos diversos de mesma composição silábica[41]. Não sabemos, todavia, se as variantes indicam que o princípio simplesmente não se aplicava à poesia eólica ou se eram determinadas por elementos contextuais que não somos capazes de identificar. Seja como for, a quantidade de fórmulas em tão poucos exemplos de canções torna provável que fossem procedimento comum e, talvez, essencial à poesia lésbia. Contraste-se, por exemplo, com os bem documentados epinícios de Píndaro: enquanto em Safo e Alceu temos cinco exemplos do sintagma μάκαροι θέοι (“venturosos deuses”), dois de ἀθάνατοι θέοι (“deuses imortais”), nesse poeta tardo-arcaico não há sequer uma combinação nome-epíteto

[40] É, por exemplo, o caso do adjetivo ἄβρος,(“delicado”), aplicável às Graças (Sapph. fr. 128 Voigt), Andrômaca (Sapph. fr. 44.7 Voigt) e uma virgem (πάρθενος, Tétis, Alc. fr. 42.8 Liberman).
[41] O exemplo mais claro são os fragmentos 103.5 (]. . ἄγναι Χάριτες Πιέριδέ[ς τε]Μοῖ[σαι; “[...] sagradas Graças e Musas Piérides”) e 128 Voigt (δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι; “vinde aqui agora, delicadas Graças e Musas de belos cabelos”) de Safo, em que os epítetos das Graças e das Musas são perfeitamente intercambiáveis.

repetida para os deuses em coletivo[42]. Parece, assim, que os lésbios estão muito mais próximos da técnica composicional dos épicos e elegíacos jônicos que dos mélicos dóricos dos séculos VI e V a.C., em que as fórmulas são fenômeno sabidamente raro e não consistem em procedimento estrutural.

1.3 Temas e tipos de canção

Enquanto a apreciação das fórmulas na poesia grega é abordagem recente e praticamente restrita à épica, unidades tradicionais de sentido (gênero e tópicas) são há muito elementos importantes para o estudo das composições antigas, incluindo a mélica. O motivo é que, enquanto a fórmula parece característica da era arcaica, as unidades de sentido, apesar das mudanças, permaneceram um elemento importante de composição ao longo de toda a Antiguidade[43]. Pelo menos desde o período imperial romano, a mélica é classificada em numerosos subgêneros. Na antiguidade tardia, a *Crestomatia* de Proclo (32-100) falava de hinos, peãs, ditirambos, epinícios, *skólia*, eróticas etc. E, embora não dê nomes técnicos, Horácio já diferencia subtipos de poema lírico (*AP* 83-5). Embora essas categorias remontem à era helenística, é claro que muitas nos são hoje (anacronicamente) úteis para descrever diferenças de matéria entre as canções arcaicas, incluindo a produção de Safo e Alceu. Seria possível considerar muitos dos poemas eólios hinos, escólios e eróticas, cada qual com elementos constitutivos constantes. Por outro lado, a retórica e a poética antigas falam de lugares comuns e particulares, ideias que recorrem em todos os gêneros ou se restringem a espécies oratórias e poéticas. Dessa maneira, em Grécia e Roma, lembrar a brevidade da vida é constante em poemas líricos e elegíacos[44] e, em canções eróticas, é comum representar o desejo como chama[45]. Mais uma vez, já os fragmentos sáficos e alcaicos apresentam tópicas recorrentes, como a invocação dos deuses nos hinos[46] e o elogio dos noivos nos himeneus[47].

É legítimo identificar gênero e tópicas com as unidades oralistas de tema e tipo de canção? Para Lord, o tema consiste em "grupos de ideias regularmente empregados

---

[42] Ver nota 17.
[43] Sobre o papel dos gêneros e das tópicas na poesia antiga, ver CURTIUS, 1953; ROSSI, 1971; CAIRNS; 1972; ACHCAR, 1992.
[44] Por exemplo, Mimn. fr. 2 West; Thgn. 983-8; Hor.*Carm*. 1.12.
[45] Em Sapph. fr. 31.9-10; 48 Voigt; Ibyc. fr. 286.6-13 *PMG*; Anacr. fr. 413 *PMG*; Hor.Carm. 1.13; entre outros.
[46] Sapph. frr. 1.1-4; 17.1-4; 103.5; 104; 127; 128 Voigt e Alc. frr. 34a.1-4; 45; 307; 308; 325; 343 Liberman.
[47] Sapph. frr. 105; 108; 111; 112; 113; 115 Voigt.

para contar uma história no estilo formular da canção tradicional"[48], com reconhecível estrutura. Embora haja interação entre temas e fórmulas, o tema não seria uma sequência fixa de palavras, mas apenas um agrupamento de ideias[49]. Exemplos de temas na poesia narrativa iugoslava seriam as cenas de concílio, envio de cartas e armamentos, todas com estrutura típica visível. A canção, por sua vez, também é uma narrativa ou grupo de narrativas herdadas, estruturados num padrão de temas tradicionais, reconhecível apesar de mudanças de todo tipo (abreviações, expansões, adições, substituições e alterações de sequência)[50]. Ainda na tradição iugoslava, um exemplo seria o enredo das canções de retorno, compostas por (1) a narrativa da captura, (2) os gritos e a libertação do prisioneiro, (3) seu retorno para casa e (4) as consequências da chegada – partes compostas elas mesmas por temas típicos[51]. Por um lado, diferença entre lugar e tema, gênero e tipo de canção é clara, pois, como se vê, as categorias oralistas foram desenvolvidas para descrever poesia narrativa, e "tema" é muitas vezes sinônimo de "cena típica" e "canção" de "padrão de enredo". Assim entendidos, tema e canção têm utilidade limitada para o estudo de gêneros poéticos em que a narração é, em geral, menos importante, como a mélica. No entanto, quando vemos que ao menos alguns gêneros determinam a estrutura do canto, como o hino, e que as tópicas apresentam não somente matéria, mas também estrutura recorrente, parece que os temas e padrões de enredo épicos são subtipos de fenômenos que se estendem a diversos tipos de poesia tradicional, inclusive os não narrativos. O próprio Lord (LORD, A. B.; LORD, M. L., 1995, pp. 22 ss.), em seu estudo posterior sobre poesia lírica oral, defendeu o ponto de vista, identificando temas e canções típicas também nesse tipo de composição. Os fragmentos restantes de Safo e Alceu mostram temas recorrentes, que parecem tradicionais. Muitos deles estão relacionados a gêneros específicos. Por exemplo, como dito, vê-se que a invocação dos deuses é tema recorrente nos hinos, com estrutura e componentes reconhecíveis, embora variáveis. Mencionam-se, em diversas combinações, nome, epítetos, poderes e lugares de nascimento ou culto do deus. Noutro exemplo, é muito comum que Alceu abra seus *skólia* exortando à embriaguez, justificando-a pela hora do dia ou a estação do ano[52] e seus poemas políticos mais uma

---

[48] LORD, 1960, p. 68: the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional songs.
[49] LORD, 1960, p. 69.
[50] LORD, 1960, pp. 99 ss.
[51] LORD, 1960, p. 121. Como observado pelo autor, são notáveis as semelhanças com a *Odisseia*.
[52] Alc. frr. 338; 346; 347; 352; 367 Liberman.

vez incluem alegóricas descrições de tempestades marinhas[53]. Enfim, ambos os poetas mencionam espargir perfumes e coroar com guirlandas como momentos constitutivos de comemorações, masculinas ou femininas, usando sintagmas bastante semelhantes[54]. No que diz respeito aos tipos de canção, é possível identificar vários subgêneros, como observado acima, mas o estado fragmentário do *corpus* não nos permite saber exatamente o quanto esses subtipos implicavam estruturas esperadas. É o hino o tipo de canto com mais testemunhos. O único exemplar completo é o fr. 1 Voigt de Safo (o "Hino a Afrodite"), mas as três estrofes do fr. 34a Liberman de Alceu (o "Hino aos Dioscuros") se assemelham suficientemente com a primeira metade do poema de Safo para que possamos pressupor estrutura comum. Ambos são "hinos cléticos", que invocam a presença da divindade e, iniciados pela invocação, procedem à descrição dos poderes dos deuses – ainda que Alceu se refira à ação constante dos gêmeos, e Safo a um auxílio passado específico[55]. Os hinos de Alceu a Apolo (fr. 307 Liberman) e a Hermes (fr. 308 Liberman), dos quais temos apenas o princípio preservado em versos, mas cujo conteúdo se preserva em paráfrases e imitações, também parecem aparentados: à invocação segue-se a narrativa dos feitos mitológicos dos deuses (a ida de Apolo aos hiperbóreos e a invenção da lira por Hermes). No caso dos *skólia* alcaicos, a semelhança dos inícios dos poemas sugere, embora não confirme, que também esse tipo de canto talvez apresentasse traços temáticos e estruturais semelhantes em toda sua extensão. Portanto, a tomar por esses exemplos, no campo da canção e das unidades temáticas, Safo e Alceu parecem tão dependentes da tradição como Homero e Hesíodo, mostrando também aqui semelhanças com o modo de composição dos épicos arcaicos. No entanto, mais uma vez, a escassez dos exemplos nos impede de saber exatamente as dinâmicas estruturais desses elementos.

2. Safo, Alceu e as outras tradições arcaicas

Se nos restringirmos ao *corpus* eólico, é possível, como vimos, encontrar algumas sugestões de que talvez, como os épicos e elegíacos jônicos, também esses poetas compusessem com base em linguagem tradicional, feita de expressões, temas e tipos de canção herdados. No entanto, os exemplos não são numerosos o suficiente para que tenhamos ideia mais clara do funcionamento dessa linguagem, de qual é a precisa

[53]Alc. frr. 6; 73; 208 Liberman.
[54] Sapph. fr. 94, 14-6 Voigt; Alc. frr. 50.1-2; 362 Liberman. Ver os trechos entre as fórmulas enumeradas acima.
[55] Sapph. 1.5-24 Voigt; Alc. 34a.8-12 Liberman.

prática no uso das fórmulas e das estruturas temáticas tradicionais. É possível perguntar em que medida as práticas eólicas podem se elucidar pelas demais tradições arcaicas: jônica e dórica. Observando o *corpus* arcaico, notam-se tópicas que transcendem dialeto e gênero (muitas das quais permanecerão nas eras clássica, helenística e imperial). Alguns exemplos são a invocação das Musas[56], a queixa pela chegada da velhice[57] e a exortação à tolerância dos males da vida humana[58]. Há tipos de poema que aparecem na mélica, na elegia, no iambo e integram-se até mesmo no discurso de personagens épicas, como preces[59], lamentos[60] e eróticas[61]. Enfim, não raro encontram-se epítetos e fórmulas recorrentes entre gêneros[62]. É possível que, no período arcaico, houvesse, apesar das variantes genéricas e regionais, uma linguagem poética pan-helênica, que partilhava, temas, estruturas, expressões e metros.

No caso de Safo e Alceu, em edições, comentários e numerosos artigos, os fragmentos são comparados ao restante da poesia helênica, sobretudo Homero. As comparações com a *Ilíada* e a *Odisseia* não se devem apenas a seus numerosos versos e ao prestígio que os poemas gozaram no imaginário poético grego pelo menos desde a era clássica, mas à natureza dos poemas eólicos mais bem preservados. Dos fragmentos mais longos de Safo, quatro têm fortes pontos de contato com a matéria homérica: o "Hino a Afrodite" (fr. 1 Voigt) narra viagem divina, cena típica na *Ilíada*, e é repleta de imaginário bélico; a "Ode a Anactória" (fr. 16 Voigt) relata o rapto de Helena; o fr. 44 Voigt trata das bodas de dois personagens iliádicos, Andrômaca e Heitor e, enfim, o recém descoberto "Poema dos Irmãos" assemelha-se ao subgênero épico do retorno e, consequentemente, com a *Odisseia*. Mesmo Alceu, cujos poemas foram muito menos estudados, tem substanciosos fragmentos de tema e personagens homéricos, como o fr. 42 Liberman, que compara o casamento de Helena e Páris com o de Tétis e Peleu, o fr. 283 Liberman, que trata do rapto de Helena e de suas consequências e o fr. 298 Liberman, que narra a impiedade de Ájax Oileu. Ao longo do século XX, o tema foi

---

[56] *Il*. 1; *Od*. 1; Thgn. 15-8; Hippon. fr. 128.1 West; Alcm. frr. 27; 28 *PMG*; Sapph. frr. 103.5; 127; 128 Voigt; Stesich. frr. 193; 210 *PMG*.
[57] *Il*. 4.313-6, 318-21; Mimn. fr. 1;2; 3; 4; 5 West; Semon. fr. 1.11-2 West; Alcm. 26 *PMG*; Sapph. "Poema de Titono".
[58] *Od*. 20.18; Archil. frr. 13.5-10; 128 West; Thgn. 320; 355-6; Sapph. 31.21 Voigt.
[59] *Il*. 5.115-20 ;Thgn. 1-10; 11-4; 15-8; Anacr. fr. 357 *PMG*; Sapph. fr. 1 Voigt; Hippon. Fr. 32 West.
[60] *Il*. 24.725-45; Archil. fr. 13 West; Sapph. fr. 140 Voigt; Simon. frr. 520; 521; 523 *PMG*.
[61] *Il*. 14.313-28; Archil. frr. 23; 118, 191 West; Alcm. fr. 59a *PMG*; Sapph. frr. 16;31; 130 Voigt etc.; Alc. fr. 368 Liberman; Ibyc. frr. 282; 286; 287; 288 *PMG*; Anacr. frr. 346.1; 358; 360 *PMG*.
[62] Por exemplo, a expressão γαῖα μέλαινα ("terra negra") e suas variantes: *Il*. 2.699; Sol. 36.5 West; Thgn. 878; 1070b; Alcm. fr. 89.3 *PMG*; Sapph. frr. 1.10; 16.2; 20.6 Voigt.

alvo dos estudos de Max Treu (1955), Irena Kazik-Zawadzka (1958), Alessandra Romè (1965), Leah Rissman (1983) e Anne Broger (1996). Os autores atribuem as semelhanças entre as obras lésbias e homéricas ao procedimento da alusão textual. Pressupõem que, já naquele período, *Ilíada* e da *Odisseia* seriam poemas mais ou menos estabelecidos e reconhecidos como importante ponto de referência por poetas e audiência. Para gerar determinados efeitos poéticos, Safo e Alceu imitariam e emulariam aqueles textos de reconhecida autoridade. Sob esse ponto de vista, os compositores arcaicos lésbios lidariam com a tradição de modo semelhante a Calímaco e Virgílio – um contemporâneo, outro herdeiro do estabelecimento do cânone poético helênico na forma de compilações manuscritas[63]. Embora o pressuposto não seja impossível, ele é problemático, pois projeta sobre a era arcaica conceitos canônicos de eras posteriores, bem como iguala a poesia viva e variada da época com os poucos resquícios dela que chegaram a nossas mãos. Compondo na passagem dos séculos VII e VI a.C., Safo e Alceu, bem como, posteriormente, Anacreonte e os poetas da *Teognideia*, estavam imersos numa rica cultura poética, em que diversos gêneros ainda se compunham em profusão, inclusive a épica heroica e hínica. Tome-se, por exemplo, a demonstração de Martin Steinrück (1999), segundo o qual a poesia restante de Safo demontra muito mais semelhanças com o *Hino Homérico a Afrodite* que com a *Ilíada* e a *Odisseia* propriamente ditas, além de apresentar semelhanças com passos preservados das *Cíprias*. Torna-se claro que a dinâmica das interações intergenéricas e interdialetais podem fugir bastante do que poderíamos esperar com base no cânone sobrevivente. Há quem, portanto, seja menos radical ao lidar com as semelhanças entre Homero e os poetas lésbios, sugerindo que as proximidades podem se dar por um engajamento dos poetas com o gênero épico como um todo e suas convenções do que pelo conhecimento direto dos poemas que nos restaram[64]. Mesmo Rissman propõe, em momentos, que Safo não lida com Homero diretamente, mas com o gênero épico[65]. Contudo, pressupor influência da épica jônica sobre a poesia eólica também não é postura imune a problemas, pois os intercâmbios entre gêneros e suas convenções não são exatamente

[63] Esses estudiosos não estão sozinhos nessa abordagem. Entre os que, após a metade do século XX, sugeriram alusão direta à Ilíada em Safo, encontram-se nomes como Di Benedetto (1971, p. 122), Degani e Burzacchini (1977, p. 124 s.), Franco Ferrari (1986), Lawrence Schrenk (1994), Patricia Rosenmeyer (1997), Gauthier Liberman (2002, p. 150) e Ruby Blondell (2010).
[64] O argumento é detalhadamente defendido em KELLY, 2016. Também Mueller (2016, p. 43), ao analisar as relações do "Poema dos Irmãos" com a canção do retorno, propõe uma relação mais dinâmica entre Safo e a poesia épica.
[65] RISSMAN , 1983, p. 73.

claros. A épica, como a conhecemos, é sobretudo um fenômeno jônico, e não há poemas eólicos que se adequem ao tipo de poema que vemos, por exemplo, em Homero, ou mesmo nos resumos de Proclo do Ciclo Troiano. É comum propor, portanto, que quando recorrem a expressões, motivos ou cenas épicos, os poetas eólicos estão se deixando influenciar pelos poetas jônicos. Essa ideia parece tanto sugerida pela cronologia relativa dos textos (Homero e Hesíodo são convencionalmente datados antes de Safo e Alceu) como por não haver resquícios de uma epopeia heroica eólica. Mais uma vez, ainda que não seja impossível, essa conclusão não é de forma alguma necessária: o arcaísmo dos metros, o *status* lendário de muitos de seus poetas e a presença de um substrato dialetal eólico nos poemas jônicos sugerem que os poetas lésbios também contavam com uma tradição poética antiga, que poderia conter epopeias que influenciassem e se deixassem influenciar pela tradição jônica[66]. A escassez tanto de poemas como de testemunhos externos, dificulta maiores certezas tanto sobre a relação de Safo e Alceu com os demais textos arcaicos que nos chegaram, seja com poemas e autores específicos, seja com inteiras tradições dialetais. De qualquer forma, parece acima de dúvidas que temas e frases circulavam entre os poetas das diversas regiões da Grécia arcaica, ainda que não saibamos exatamente os vetores de influência.

Embora, de uma maneira ou de outra, se tenham sugerido contatos entre Safo, Alceu e os demais compositores arcaicos, pouco se tratou esse fenômeno em termos de poesia tradicional e oral. Lord observa em seu estudo (1960, pp. 49 s.) como a poesia narrativa eslava meridional varia num *continuum* de cantores, regiões e culturas. Há, por exemplo, fórmulas e temas particulares de um cantor, outras são propriedade comum de uma região, ou mesmo de uma mesma cultura (mulçumana ou cristã); algumas circulam por todas as partes. Não é impossível que tenhamos, na cultura grega, uma situação parecida. Se, com toda probabilidade, os poemas homéricos se compunham de uma linguagem poética tradicional partilhada pelos aedos, sem referência a um autor ou poema específicos, não é impossível que essa condição se estendesse para os demais gêneros e tradições não apenas isoladamente, mas também entre si. Como se argumentou acima, há indícios que também a mélica lésbia se constituía de fórmulas e temas tradicionais. Todavia, os inúmeros pontos de contato de seus fragmentos com material tradicional não somente em Homero, mas também nos elegíacos e iâmbicos,

[66] Nesse sentido, argumentam Nagy (1974, pp. 119 ss.) e também Hooker (1977, pp. 56 ss.) e Bowie (1981) em suas obras a respeito do dialeto poético eólico

sugere que a linguagem poética pan-helênica poderia se estender às fórmulas, temas e tipos de canção – apesar de todas as diferenças esperáveis, condicionadas por gênero ou metro. Mais uma vez, não é possível ter certeza, porém temos indícios suficientes para considerar a ideia uma proposta razoável de trabalho.

Embora não lance mão da terminologia oralista, ao trabalhar com construções nome-epíteto, Broger (1996), refinando o trabalho dos estudiosos anteriores, faz um importante levantamento para quem deseja entender a dinâmica da linguagem tradicional em Safo e Alceu. A autora classifica as construções em três tipos (1996, pp. 304 ss.): as que se encontram em Homero e Hesíodo (A), as que parecem variações de estruturas épicas (B) e as completamente independentes (C). Os grupos A e B formariam dois terços dos exemplos, restando um terço com as expressões de tipo C. Broger pressupõe que as semelhanças entre os eólicos e os poetas épicos são empréstimos. Para ela, consequentemente, os números indicam a grande influência de Homero e da épica jônica sobre os lésbios (1996, p. 306). No entanto, se deixarmos de lado o pressuposto (de modo algum necessário, como vimos), os dados nos dirão outra coisa: ao mesmo tempo em que as construções nome-epíteto eólicas demonstram alguma independência da tradição jônica, elas exibem intenso contato com ela. Se a semelhança se deve por influência jônica ou por um fundo comum pan-helênico, não é possível saber; mas a interação parece inegável. Para demonstrar a ideia de outra forma, olhemos novamente a lista de fórmulas encontradas nos fragmentos eólicos, incluindo outros tipos de combinação além das nome-epíteto. Embora algumas sejam exclusivamente eólicas, um bom número encontra-se em Homero e outros poetas (estão marcadas com * as expressões atestadas somente uma vez fora do *corpus* eólico):

1) ὤκεες στροῦθοι περί **γᾶς μελαίνας** Sapph. fr. 1.10 Voigt
"céleres pardais sobre a **terra negra**"

ζωὸς ἐών· τότε δ' ἤδη ἔχεν κάτα **γαῖα μέλαινα** *Il.* 2.699
"estando vivo; então já o detinha a **terra negra**"

2) φαίνεταί μοι κῆνος **ἴσος θέοισιν** Sapph. fr. 31.1 Voigt
"ele me parece **igual aos deuses**"

πρὶν μὲν γάρ σε ζωὸν ἐτίομεν **ἶσα θεοῖσιν** *Od.* 11.484
"antes,quando eras vivo, te honrávamos **como os**

deuses”

3) ἄχω θεσπεσίᾳ γελ[“ clamor divino [...]”	Sapph. fr. 44.27 Voigt
ἠχῆι θεσπεσίηι βέλεα στονόεντα χέοντο. “com **clamor divino** os dardos gementes se derramavam”	*Il*. 8.160
4) ... ἄμμιν **ἀθάνατοι θέοι** “[...] a nós os **deuses imortais**”	Alc. fr. 314.1 Liberman
Ζεῦ κύδιστε μέγιστε καὶ **ἀθάνατοι θεοὶ** ἄλλοι “Zeus, o mais honrado, o maior, e os outros **deuses imortais**”	*Il*. 3.298
5)]εῦ **πρὸς μακάρων θέων**[“[...] pelos venturosos deuses [...]”	Alc. fr. 5.7 Liberman
πρός τε **θεῶν μακάρων** πρός τε θνητῶν ἀνθρώπων “pelos **venturosos deuses** e pelos homens mortais”	*Il*. 1.339
6)]μέγαν ὅρκον ἀπώμοσε “[...] fez **o grande juramento**”	Sapph. fr. 44A.4 Voigt
ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω καὶ ἐπὶ **μέγαν ὅρκον ὀμοῦμαι** “eu te direi e **farei grande juramento**”	*Il*. 1.233
7) ὄρνιθες τίνες οἵδ' Ὠκεάνω **γᾶς** ἀπὺ **πειράτων** “Quais são estas aves que [vieram] do Oceano, dos **extremos da terra**”	Alc. fr. 345.1 Liberman
Ζεὺς Κρονίδης κατένασσε πατὴρ ἐς **πείρατα γαίης**. “Zeus Cronida pai os colocou nos **extremos da terra**”	Hes. *Op*. 168

8) κα..[ ] πὰρ ἔμοι **περεθήκαο**
καὶ πό[λλαις **ὑπα]θύμιδας**
πλέκ[ταις ἀμφ' ἀ]πάλαι δέραι
"[...] **em** meu **redor puseste**/ e mu[itas **gui]rlandas**/
entretec[idas em volta do d]elicado pescoço"

Sapph. fr. 94.14-6 Voigt

πλεκτὰς
δ' **ὑποθυμίδας περὶ** στήθεσι λωτίνας **ἔθεντο**
"**colocaram/ em redor** do peito **guirlandas** de loto
entretecidas"

Anacr.. fr. 397 *PMG**

9) ἐκτελέσσαντες μ[εγά]λοις **ἀέθλοις**
"após **cumprir** g[ran]des **trabalhos**"

Sapph. fr. 17.5 Voigt

ἡμεῖς μὲν γὰρ κεῖθι πολέας **τελέοντες ἀέθλους**
"nós, **cumprindo** ali muitos **trabalhos**"

Od. 3.262

10) νᾶϊ μ[ε]λαίναι
"navio negro"

Alc. fr. 34a.12 Liberman

ἀμφὶ δέ τοι τῆι ἐμῆι κλισίηι καὶ **νηῒ μελαίνηι**
"em torno de minha tenda e de meu **navio negro**"

Il. 1.329

11) τὼν ἐκ Πιερίας· ἀλλ' ἀφάνης **κἀν Ἀίδα δόμωι** [
"[rosas] da Piéria; mas invisível também **na casa de Hades**"

Sapph. fr. 55.3 Voigt

χαῖρέ μοι ὦ Πάτροκλε καὶ **εἰν Ἀΐδαο δόμοισι**
"saudações, Pátroclo, até mesmo **na casa de Hades**"

Il. 22.52

12) ἔσλοις τόκηας γᾶς ὕπα κε[ιμένοις
"os **nobres pais** que ja[zem] sob a terra"

Alc. fr. 6.14 Liberman

ἀλλά σε πρὸς Ζηνὸς γουνάζομαι ἠδὲ **τοκήων**
ἐσθλῶν [...]
"imploro-te por Zeus e pelos **nobres/ pais** [...]"

h.Ven. 131-2*

13) μελαίνας χθόνος· ἀλλ’ἄγι μὴ τα[. “**solo negro**; mas eia, não [...]”	Alc. fr. 38a.10 Liberman
ἄνδρας ὀρθοῦσιν **μελαίνηι** κειμένους ἐπὶ **χθονί** **“**erguem os homens que jazem sobre o **solo negro”**	Archil. 130.2 West
14) ἴ]σα κἀ[ς] **πολίας** κῦμ' **ἅλ[ο]ς** ἐϲβ[ά]λην. “[...c]omo j[o]gar na[s] ondas do **m[ar] grisalho**”	Alc. fr. 117b.27 Voigt
θῖν' ἔφ' **ἁλὸς πολιῆς** [...] “na praia do **mar grisalho** [...]”	*Il*. 1.350
15) ἅλμυρον ἐστυφέλιξε **πόντον** “golpeou **o mar salgado**”	Alc. fr. 334.2 Liberman
νῆσοί τ' ἤπειροί τε καὶ **ἁλμυρὸς** ἔνδοθι **πόντος** “ilhas, continentes e, no meio, o **mar salgado**”	Hes.*Th*. 964
16) ἐν δ' **ὕδωρ ψῦχρον** κελάδει δι' ὕσδων “ali a **água gelada** ressoa por entre os ramos”	Sapph. fr. 2.5 Voigt
[...] κατὰ δὲ **ψυχρὸν** ῥέεν **ὕδωρ** “[...] corria a **água gelada**”	*Od*. 17.209
17) ζάβαι[ς **ἀ]ελίω** κόθαρον **φάο**ς [ἄψερον “atrevessand[o] a pura **luz do [s]ol** [novamente]”	Alc. fr. 38a.3 Liberman
αὐτὰρ ἐπεὶ κατέδυ λαμπρὸν **φάος ἠελίοιο** “quando se pôs a brilhante **luz do sol**”	*Il*. 1.605

Os exemplos apontam nas mesmas direções indicadas pelo levantamento de Broger sobre os epítetos. Por um lado, o considerável número de fórmulas exclusivamente eólicas (24) sugere linguagem tradicional independente; por outro, as 17 expressões partilhadas, um ativo diálogo com a poesia jônica. O quadro fica ainda mais claro se enumeradas as expressões que, embora não se repitam nos fragmentos lésbios, também se encontram nos poetas jônios. Naturalmente, como a maior parte do *corpus*

arcaico consiste em poesia heroica e hínica, esses contatos se mostram mais numerosos em poemas que tratam da mesma matéria que aqueles poemas. Tomemos, a título de exemplo, os frr. 1, 44 e 44A Voigt de Safo (que contam, respectivamente, a viagem divina de Afrodite, o casamento das personagens iliádicas Andrômaca e Heitor e o nascimento de Ártemis). É considerável o número de expressões nesses poemas que recorrem não somente em Homero, mas em outros poetas arcaicos:

1) παῖ Δίος **δολόπλοκε**, λίσσομαί σε — Sapph. fr. 1.2 Voigt
"filha de Zeus, **tecelã de ardis**, imploro-te"

Κυπρογενὲς Κυθέρεια **δολοπλόκε** [...] — Thgn. 1286
"Cípria, Citereia, **tecelã de ardis** [...]"

2) μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι **δάμνα**, — Sapph. fr. 1.3-4 Voigt
πότνια, **θῦμον**
"com dores e náuseas, não **domes**,/ senhora, meu **ânimo**"

οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὧδε θεᾶς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς — *Il*. 14.315-6*
θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς **ἐδάμασσεν**
"jamais o desejo por deusa ou mulher,/ derramado no peito, **domou**-me **o ânimo** assim**"**

3) ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', **αἴ ποτα** κἀτέρωτα — Sapph. fr. 1.5 Voigt
"mas vem aqui, **se outrora**, ainda outra vez"

Ζεῦ πάτερ **εἴ ποτε** δή σε μετ' ἀθανάτοισιν ὄνησα — *Il.* 1.503
"Zeus pai, **se outrora** te ajudei entre os imortais"

4) ἄρμ' ὑπασδεύξαισα [...] — Sapph. fr. 1.9 Voigt
"tendo atrelado o carro [...]"

ἀλλ' ὅ γ' ἐπεὶ **ζεύξειεν ὑφ' ἅρμασιν** ὠκέας ἵππους — *Il*. 24.14
"quando ele **atrelou** os cavalos **sob os carros**"

5) πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωἴθε- — Sapph. fr. 1.11-2 Voigt
ρος διὰ μέσσω

“**girando densas asas** desde o céu,/ em meio ao ar resplendente”

ἔνθ' **ἐπιδινηθέντε** τιναξάσθην **πτερὰ πυκνά** *Od*. 2.151
“ali brandiram as **densas asas**, **girando-as**”

6) αἶψα δ' ἐξίκοντο[...] Sapph. fr. 1.13 Voigt
“logo chegaram [...]”

[...] αἶψα δ' ἵκοντο. *Il*. 18.532
“[...] logo chegaram”

7) μειδιαίσαισ' ἀθανάτωι **προσώπωι** Sapph. fr. 1.14 Voigt
“sorrindo com rosto imortal”

μειδιόων βλοσυροῖσι **προσώπασι**[...] *Il*. 7.212
“sorrindo com rosto hirsuto [...]”

8) κωὐκ ἐθέλοισα Sapph. fr. 1.24 Voigt
“mesmo que não queira”

ὄφρα **καὶ οὐκ ἐθέλων** τις ἀναγκαίηι πολεμίζοι. *Il*. 4.300
“para que, **mesmo que não queira**, alguém guerreie por obrigação”

9) κάρυξ ἦλθε θε[– 10 –]ελε[...].θεις Sapph. fr. 44.2-3 Voigt
Ἴδαος ταδεκα...φ[..].ις τάχυς ἄγγελος
“chegou o **arauto** [...]/ **Ideu** [...] veloz mensageiro”

κῆρυξ Ἰδαῖος πεπνυμένα μήδεα εἰδώς *Il*. 7.278
“**arauto Ideu**, que tem prudentes pensamentos”

10) Ἴδαος ταδεκα...φ[..].ις **τάχυς ἄγγελος** Sapph. fr. 44.3 Voigt
“Ideu [...] **veloz mensageiro**”

Ἀντίλοχος δ' Ἀχιλῆϊ πόδας **ταχὺς ἄγγελος** ἦλθε. *Il*. 18.2

“Antíloco foi a Aquiles, **mensageiro veloz** nos pés**”**

11) τάς τ' ἄλλας Ἀσίας .[.]δε.αν **κλέος ἄφθιτον** “do restante da Ásia [...] **glória imperecível**”	Sapph. fr. 44.4 Voigt
ὤλετο μέν μοι νόστος, ἀτὰρ **κλέος ἄφθιτον** ἔσται “Perdeu-se-me o retorno, mas terei **glória imperecível**”	*Il*. 9.413
12) Ἕκτωρ καὶ συνέταιρ[ο]ι **ἄγοισ'** ἐλικώπιδα [...] ἄβραν Ἀνδρομάχαν **ἐνὶ ναῦσιν** ἐπ' ἄλμυρον πόντον [...] “Heitor e os companheir[os] **trazem** Andrômaca [...]/ delicada, de olhos vivos, **em navios** sobre o mar/ salgado [...]”	Sapph. fr. 44.5-8 Voigt
κουριδίην ἄλοχον θήσειν, **ἄξειν** τ' **ἐνὶ νηυσὶν** ἐς Φθίην [...] “fazê-la esposa legítima e levá-la em navios/ à Ftia [...]”	*Il*. 19.298-9
13) Θήβας ἐξ **ἱέρας** Πλακίας τ' ἀπ’ [ἀϊ]<ν>νάω “de **Tebas sagrada** e da Plácia que sempre flui”	Sapph. fr. 44.6 Voigt
οὐ γάρ πώ τις ἔναιε βροτῶν **ἱερῆι** ἐνὶ **Θήβηι** “nenhum mortal habitava ainda a s**agrada Tebas**”	*h.Ap.* 226*
14) ὣς εἶπ'· ὀτραλέως δ' ἀνόρουσε **πάτ[η]ρ φίλος** “assim falou, e velozmente o **pa[i] querido** se ergueu”	Sapph. fr. 44.11 Voigt
ὤιμωξεν δ' ἐλεεινὰ **πατὴρ φίλος** [...] “o querido pai lamentou digno de pena [...]”	*Il*. 22.408
15) φάμα δ' **ἦλθε** κατὰ πτόλιν εὐρύχορον φίλοις	Sapph. fr. 44.12 Voigt

"**o rumor chegou** aos amigos na cidade de amplos coros"	
φήμη δ' εἰς στρατὸν **ἦλθε** "**o rumor chegou** ao exército"	*Il.Parv*. fr. 271, 1 West[67]
16) χῶρις δ' αὖ **Περάμοιο θύγ[α]τρες**["separadamente as **fi[l]has de Príamo** [...]"	Sapph. fr. 44.16 Voigt
Λαοδίκην **Πριάμοιο θυγατρῶν** εἶδος ἀρίστην "Laódice, a mais bela das **filhas de Príamo**"	*Il*. 3.124
17) ἵππ[οις] δ' ἄνδρες **ὕπαγον** ὑπ' ἀρ[ματα "os varões **atrelaram os caval[os]** aos ca[rros]"	Sapph. fr. 44.17 Voigt
ἵππους δὲ Πριάμωι **ὕπαγον** ζυγόν [...] "**atrelaram os cavalos** ao jugo para Príamo [...]"	*Il*. 24.279
18) ἴ]κελοι θέοι[ς "[... s]emelhantes aos deuse[s]"	Sapph. fr. 44.21 Voigt
[...] **θεοῖς ἐπιείκελ'** Ἀχιλλεῦ "[...] Aquiles **semelhante aos deuses**"	*Il*. 9.494
19) [...] **ἴκα]νε** δ' **ἐς ᾰἴθ[ερα** **[ἄχω** θεσπεσίᾳ γελ]ᾳ["**che]gou ao é[ter]/ o clamor** divino [...]"	Sapph. fr. 44.26-7 Voigt
ἠχὴ δ' ἀμφοτέρων **ἵκετ' αἰθέρα** καὶ Διὸς αὐγάς "**o clamor** de ambos **chegou ao éter** e aos esplendores de Zeus"	*Il*. 13.837*
20) [πάντες δ' ἄνδρες ἐπ]ήρατον **ἴαχον ὄρθιον** "todos os varões **bradaram o canto agudo** amável"	Sapph. fr. 44.32 Voigt

[67] Segundo Ésquines (1.128.6), essa expressão apareceria diversas vezes na *Ilíada*. Não se sabe se ele se refere a uma versão do poema que não nos restou ou, então, à *Pequena Ilíada*. Ver PEREIRA, 2016, p. 29.

[...] **ἰάχησε** δ' ἄρ' **ὄρθια** φωνῆι *h.Cer*. 20*
"**bradou agudamente** com a voz"

21) [...] ἄϊ **πάρθενος ἔσσομαι** Sapph. fr. 44 A.5 Voigt
"sempre **serei virgem**"

παρθένος ἔσσεσθαι πάντ' ἤματα, δῖα θεάων. *h.Ven.* 28
"**haver de ser virgem** por todos os dias, divina entre as deusas"

22)].ων **ὀρέων κορύφαισ'** ἔπι Sapph. fr. 44 A.6 Voigt
"[...] nos **cumes das montanhas**"

εὖτ' **ὄρεος κορυφῆισι** Νότος κατέχευεν ὀμίχλην *Il*. 3.3-4
"quando o Noto derramou a névoa nos **cumes da montanha**"

23) ἔνευ]σε **θέων** μακάρων **πάτηρ** Sapph. fr. 44 A.8 Voigt
"[... anu]iu o **pai dos** venturosos **deuses**"

τὴν δ' ἠμείβετ' ἔπειτα **πατὴρ** ἀνδρῶν τε **θεῶν** τε *Il*. 1.544
"respondeu-lhe em seguida o **pai** dos homens e **dos deuses**"

24) ἐλαφάβ]ολον ἀγροτέραν θέ̣ρι Sapph. fr. 44 A.9 Voigt
"[...] a faria **selvagem [c]açadora de corças**"

ἐλαφηβόλον τ' **ἀγροτέραν** *Lyr.adesp.* 886.3-4 *PMG*
Ἄρτεμιν, ἃ γυναικῶν μέγ' ἔχει κράτος.
"Ártemis, **caçadora de corças** / e **selvagem**, que tem grande poder entre as mulheres"

As aproximações serão ainda mais numerosas se, a exemplo de Broger, não considerarmos apenas combinações de palavras om raízes idênticas, mas construções sinônimas ou similares. Observem-se mais uma vez os três poemas arrolados acima:

1) ποικιλόθρον' ἀθανάτἀφρόδιτα Sapph. fr. 1.1 Voigt
"imortal Afrodite **de vestes variegadas**"

[...] παρὰ δὲ **χρυσόθρονος Ἥρη** *Il*. 1.611
"[Pôs-se] ao lado Hera **de vestes douradas**"

2) ποικιλόθρον' **ἀθανάτ'Ἀφρόδιτα** Sapph. fr. 1.1 Voigt
"**imortal Afrodite** de vestes variegadas"

Αἰνείας, τὸν ὑπ' Ἀγχίσηι τέκε **δῖ' Ἀφροδίτη** *Il*. 2.820
"Enéias, que a **divina Afrodite** gerou por Anquises"

3) παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε Sapph. fr. 1.2 Voigt
"**filha de Zeus**, tecelã de ardis, imploro-te"

εἰ μὴ ἄρ' ὀξὺ νόησε **Διὸς θυγάτηρ** Ἀφροδίτη *Il*. 3.374
"se agudamente a **filha de Zeus**, Afrodite, não tivesse percebido"

4) ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας Sapph. fr. 1.10 Voigt
"**céleres pardais** sobre a terra negra"

τούτω δ' οὐ πάλιν αὖτις ἀποίσετον **ὠκέες ἵπποι** *Il*. 5.257
"levaram-nos de volta os **céleres corcéis**"

5) ὤκεες στροῦθοι **περὶ γᾶς μελαίνας** Sapph. fr. 1.10-2 Voigt
πύκνα δίννεντες πτέρ' **ἀπ' ὠράνω**ἴθε-
ρος διὰ μέσσω
"céleres pardais **sobre a terra negra**/ girando densas asas **desde o céu**, em meio/ao ar resplendente"

[...] τὼ δ' οὐκ ἀέκοντε πετέσθην *Il*. 5.768-9
μεσσηγὺς γαίης τε καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος
"e eles voaram obedientes/ **entre a terra e o céu estrelado**"

6) κῶττι μοι μάλιστα **θέλω γένεσθαι** Sapph. fr. 1.17-8 Voigt
μαινόλαι **θύμωι** [...]

“**e o que**, enfim, **desejo no** insano **ânimo**/ **que me ocorra** [...]”

[...] ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον [...]
“[...] e **cumpre** tudo **o que meu ânimo**/ **deseja** cumprir [...]”

Sapph. fr. 1.26-7 Voigt

[...] εἴθε **οἱ αὐτῶι**
Ζεὺς ἀγαθὸν **τελέσειεν, ὅ τι φρεσὶν ἧισι μενοινᾶι**
“[...] quisera/ Zeus **lhe cumprisse** o bem, **que deseja na mente**”

Od. 2.33-4

7) [...] χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμναν [...]
“[...] liberta das duras/ preocupações [...]”

Sapph. fr. 1.25-6 Voigt

[...] **σκέδασον** δὲ **μερίμνας**
θυμοβόρους, στρέψον δ' αὖθις ἐς εὐφροσύνας·
μερμήρας δ' **ἀπόπαυε κακάς** ΄[...]
“[...] **desfaz as preocupações/ devora-ânimo**, faz-me retornar à tranquilidade,/ **interrompe as más ansiedades** [...]”

Thgn. 1323-5*

8) ἄβραν Ἀνδρομάχαν [...]
“delicada Andrômaca [...]”

Sapph. fr. 44.7 Voigt

[...] ἁβρὴ παρθένος [...]
“[...] delicada virgem [...]”

Hes. fr. 286b Most*

9) φάμα δ' ἦλθε κατὰ **πτ̣όλιν εὐρύχο̣ρ̣ον** φίλοις
“o rumor chegou aos amigos na **cidade de amplos coros**”

Sapph. fr. 44.12 Voigt

ἀθρόοι ἠγερέθοντο πρὸ **ἄστεος εὐρυχόροιο**
“todos se reuniram diante da **cidadela de amplos**

Od. 24.468*

coros”

10) αὔτικ' Ἰλίαδαι **σατίναι[ς]** ὑπ' **ἐυτρόχοις** Sapph. fr. 44.13-4 Voigt
ἆγον **αἰμιόνοις** [...]
“de imediaro as ilíacas atrelaram as **mulas**/ às **charretes de boas rodas**”

ἡμιόνους καὶ **ἄμαξαν ἐΰτροχον** [...] *Il.* 24.151 = 180
“**mulas** e **carroça de boas rodas** [...]”

11) γυναίκων τ' ἄμα **παρθενίκα[ν]** τ..[..].**σφύρων** Sapph. fr. 44.15 Voigt
“das mulheres e das **virgen[s] de tornozelos** [...]

αὐτὴν ἠδὲ **θύγατρα τανύσφυρον** [...] *h.Cer.* 2
“ela e a **filha de longos tornozelos** [...]”

12)[Πάον' ὀνκαλέοντες] **ἐκάβολον** εὐλύραν Sapph. 44.33 Voigt
“Invocando Peã, **longifrecheiro**, bom na lira”

στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν **ἑκηβόλου** Ἀπόλλωνος *Il.* 1.14
“tendo nas mãos as coroas de Apolo **longifrecheiro**”

13) [ὕμνην δ' Ἕκτορα κἈ]νδρομάχαν **θεοεικέλο[ις** Sapph. fr. 44.42-3 Voigt
“hinear Heitor e Andrômaca semelhant[es] aos deuses”

[...] **θεοείκελ'** Ἀχιλλεῦ *Il.*1.131
“Aquiles **semelhante aos deuses**”

Em resumo, portanto, as semelhanças entre as expressões dos poetas lésbios e dos demais compositores arcaicos, sobretudo os épicos, é grande o suficiente para que se pressuponha interação entre eles e consideremos os *corpora* comparáveis. Naturalmente, uma vez que não conhecemos exatamente a dinâmica da dicção formular em Safo e Alceu, é necessária cautela na comparação com as demais.

Do ponto de vista do tema e dos tipos de canção, também não é difícil encontrar pontos de contato com a tradição dórica e jônica. Concebe-se há muito, por exemplo, que prece e hino são determinadas por tópicas e estruturas que se encontram nas

diversas tradições helênicas e até mesmo ultrapassam as barreiras da era clássica e helenística[68]. Para demonstrar o parentesco dos temas e das canções entre as diferentes tradições arcaicas, mostremos dois exemplos bastantes expressivos. Em primeiro lugar, observem-se o "Poema de Titono" de Safo (1-6) e o fragmento 26 *PMG* de Álcman, ambos dedicados à velhice do poeta:

ἰ]ο̣κ[ό]λπων κάλα δῶρα, παῖδες,
]ν̣ φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν·

] ̣ποτ̓ [ἔ]ο̣ντα χρόα γῆρας ἤδη
ἐγ]ένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·

βάρυς δέ μ' ὀ [θ]ῦμ̣ος πεπόηται, γόνα δ' [ο]ὐ φέροισι,
τὰ δή ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισι.

[... c]olo-violeta os belos presentes, meninas,
[...] sonora tartaruga amante de canções.

[...]a pele, que outrora era […], a velhice já
[... se to]rnaram os cabelos em vez de negros;

Meu ânimo se fez pesado e os joelhos não suportam,
Que outrora eram velozes na dança como as corcinhas.

οὔ μ' ἔτι, παρσενικαὶ μελιγάρυες ἰαρόφωνοι,
γυῖα φέρην δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἴην,
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἅμ' ἀλκυόνεσσι ποτήται
νηδεὲς ἦτορ ἔχων, ἁλιπόρφυρος ἰαρὸς ὄρνις

Não mais, virgens canto-de-mel, voz-sagrada,
Os membros conseguem me suportar – quisera ser um cérilo!
Que à flor das ondas voa com as alcíones,
Tendo um coração infatigável, sagrada ave da escuma do mar.

[68] Ver nota 24 acima.

O começo do poema de Safo é claramente aparentado ao fragmento de Álcman. Estamos diante da mesma estrutura semântica: os dois se abrem dirigindo-se a jovens moças, associadas ao canto (possivelmente um coro), descrevem os membros debilitados do poeta que, enfim, é contrastado com um veloz animal (as corças em Safo, o mítico cérilo em Álcman). Os poetas desenvolvem as partes do tema de forma diferente: Safo se demora mais na descrição dos sintomas da velhice, enquanto Álcman se demora mais na comparação com o animal. Como Lord demonstra em sua investigação da poesia eslava meridional (1960, pp. 68 ss.), é comum que o mesmo tema se desenvolva diferentemente a depender do poeta que o canta, que pode resumir ou detalhar determinado elemento. Apesar das diferenças, a reiteração de traços semânticos e estruturais essenciais nos dois exemplos satisfaz as características de um tema, como se identificam na poesia narrativa oral do passado e do presente. Como as barreiras entre tema e tipo de canção são fluidas[69], podemos estar também diante de um mesmo tipo de canto: o lamento pela velhice, que, em outras configurações, encontramos sobretudo nas elegias de Mimnermo[70]. O outro exemplo são o fr. 347 Liberman de Alceu e uma passagem d' *Os Trabalhos e os Dias* (582-94):

τέγγε πλεύμονας ϝοίνωι, τὸ γὰρ ἄστρον περιτέλλεται,
ἀ δ' ὥρα χαλέπα, πάντα δὲ δίψαισ' ὑπὰ καύματος,
ἄχει δ' ἐκ πετάλων ἄδεα τέττιξ ...
ἄνθει δὲ σκόλυμος, νῦν δὲ γύναικες μιαρώταται
λέπτοι δ' ἄνδρες, ἐπεὶ < > κεφάλαν καὶ γόνα Σείριος
ἄσδει

Umedece os pulmões de vinho, pois o astro perfaz o ciclo;
A estação é áspera; pelo calor, tudo tem sede,
A cigarra ressoa desde as pétalas...
E cantarinha floresce; agora as mulheres estão mais perversas
E os homens frágeis, pois o Sìrio resseca a cabeça
E os joelhos

ἦμος δὲ σκόλυμός τ' ἀνθεῖ καὶ ἠχέτα τέττιξ
δενδρέωι ἐφεζόμενος λιγυρὴν καταχεύετ' ἀοιδὴν
πυκνὸν ὑπὸ πτερύγων, θέρεος καματώδεος ὥρηι,

[69] Já Lord (1960, p. 100) observa a semelhança entre canções e temas mais longos.
[70] Ver nota 57 acima.

τῆμος πιόταταί τ' αἶγες, καὶ οἶνος ἄριστος,
μαχλόταται δὲ γυναῖκες, ἀφαυρότατοι δέ τοι ἄνδρες
εἰσίν, ἐπεὶ κεφαλὴν καὶ γούνατα Σείριος ἄζει,
αὐαλέος δέ τε χρὼς ὑπὸ καύματος· ἀλλὰ τότ' ἤδη
εἴη πετραίη τε σκιὴ καὶ βίβλινος οἶνος
μάζα τ' ἀμολγαίη γάλα τ' αἰγῶν σβεννυμενάων
καὶ βοὸς ὑλοφάγοιο κρέας μή πω τετοκυίης
πρωτογόνων τ' ἐρίφων· ἐπὶ δ' αἴθοπα πινέμεν οἶνον,
ἐν σκιῆι ἑζόμενον, κεκορημένον ἦτορ ἐδωδῆς,
ἀντίον ἀκραέος Ζεφύρου τρέψαντα πρόσωπα

Quando a cantarinha floresce e a cigarra ressoante
Sentada na árvore derrama a sonora canção,
Densamente sob as asas, na hora cálida do verão,
Então as cabras estão mais gordas, o vinho melhor,
As mulheres mais indecentes e os homens mais
Débeis, pois o Sírio resseca a cabeça e os joelhos,
A pele está desidratada pelo calor. Então haja
Sombra sob as rochas e vinho de papiro,
Uma torta láctea, o leite das cabras que já se esgotam,
A carne de vaca comedora de planta, que ainda não pariu,
E de cabritos primogênitos. Beba-se o vinho de face ardente,
Sentados na sombra, o coração farto de alimento,
Voltando o rosto ao Zéfiro, que sopra forte.

Mais uma vez, estamos diante de idêntica estrutura semântica: a exortação à bebida acompanha a descrição da estação, com seus vários elementos: o calor, o canto da cigarra, o florescimento da cantarinha, o apetite sexual feminino, a impotência masculina e a cabeça e os joelhos ressecados por influência do astro Sírio. Também aqui uma versão expande os elementos da outra: Hesíodo descreve a estação em mais detalhes e dá mais elementos ao banquete, enquanto Alceu se restringe à exortação à bebida. Outra diferença significativa está na ordem dos componentes: o encorajamento ao vinho fecha a passagem hesiódica, mas é o próprio ponto de partida do poema alcaico. Essa é uma das passagens que normalmente se consideram empréstimos diretos

da poesia hexamétrica jônica[71]. Mais uma vez, não há motivos para pressupor emulação. De fato, os versos são semanticamente muito próximos, mas a repetição exata ou quase exata se restringe a duas sentenças: ἄνθει δὲ σκόλυμος/ σκόλυμός τ' ἀνθεῖ ("floresce a cantarinha") e ἐπεὶ < > κεφάλαν καὶ γόνα Σείριος/ ἄσδει e ἐπεὶ κεφαλὴν καὶ γούνατα Σείριος ἄζει ("porque o Sírio resseca a cabeça e os joelhos"). Não estamos num caso muito diferente dos seguintes símiles na *Ilíada* (12.299-301) e na *Odisseia* (6.130-4):

βῆ ῥ' ἴμεν ὥς τε λέων ὀρεσίτροφος, ὅς τ' ἐπιδευὴς
δηρὸν ἔηι κρειῶν, **κέλεται δέ ἑ** θυμὸς ἀγήνωρ
μήλων πειρήσοντα καὶ ἐς πυκινὸν δόμον ἐλθεῖν
[...]

Foi como leão montês que está necessitado
De carne há muito, e o ânimo soberbo **o impele**
A ir à casa maciça para atacar as ovelhas
[...]

βῆ δ' ἴμεν ὥς τε λέων ὀρεσίτροφος, ἀλκὶ πεποιθώς,
ὅς τ' εἶσ' ὑόμενος καὶ ἀήμενος, ἐν δέ οἱ ὄσσε
δαίεται· αὐτὰρ ὁ βουσὶ μετέρχεται ἢ ὀΐεσσιν
ἠὲ μετ' ἀγροτέρας ἐλάφους· **κέλεται δέ ἑ** γαστὴρ
μήλων πειρήσοντα καὶ ἐς πυκινὸν δόμον ἐλθεῖν

Foi como um leão montês, confiante em sua força,
Que vai entre chuva e vento, e seus olhos
Ardem. Vai atrás das vacas, ou ovelhas,
Ou de corças agrestes. O estômago **o impele**
A ir à casa maciça para atacar as ovelhas

As duas passagens representam um leão faminto que ataca uma casa de ovelhas. Eles expandem porções diversas: enquanto a *Ilíada* se demora sobre a caça (nos versos que se seguem à passagem citada), a *Odisseia* dá mais detalhes sobre o estado do predador. Repetem-se expressões e versos inteiros, porém, essas semelhanças não são o suficiente para que, hoje, consideremos uma imitação odisseica da *Ilíada*. Trata-se

[71] LIBERMAN, 2002, p.150; HUNTER, 2014, pp. 124 ss. Entre os que defendem uma tradição comum aos dois poetas, ver HOOKER, 1977, p. 81; RÖSLER, 1980, pp. 256 ss.

claramente de tema tradicional, com algumas partes fixadas em fórmulas. Não conhecemos a poesia eólica suficientemente bem para afirmar com certeza que é um tema tradicional comum que une os trechos de Alceu e Hesíodo; no entanto, também nada garante a hipótese da imitação direta d'*Os Trabalhos e os Dias*. É possível que houvesse típicas descrições de estações do ano, circulando entre diversos poetas épicos, mélicos e elegíacos. Independentemente na natureza específica das interações, o que resta claro é que também do ponto de vista dos temas (que às vezes se expandem na forma de cantos inteiros) a tradição eólica parece estar em intenso diálogo com o restante da poesia arcaica.

Conclui-se que os poucos fragmentos de Safo e Alceu nos permitem apenas um vislumbre da técnica oral lésbia. No entanto, há numerosas expressões e temas que os poetas partilham com os demais compositores arcaicos. Frente a um *corpus* e informações contextuais tão escassos, não se pode afirmar com certeza que essa semelhança não se deve a imitações diretas de determinados poetas ou gêneros. No entanto, tampouco é certo que Hesíodo e Homero, como os temos hoje, eram conhecidos por poemas fixados e desfrutavam da mesma influência que atingiram nas eras clássica e helenística, de modo a oferecerem modelos textuais imitados já no período arcaico. Há, em Safo e Alceu, semelhanças com outros poetas, épicos, mélicos e elegíacos, além da *Ilíada*, da *Odisseia* e dos poemas hesiódicos, o que indica contato com produção e material poético enormememente mais rico do que aquele de que dispomos. Ademais, o caráter marcadamente oral tanto da poesia jônica como da eólica sugere um caso semelhante ao da poesia eslava meridional, em que há um *continuum* de material tradicional a atravessar poetas, regiões e culturas. Conquanto não se possa prová-lo, é verossímil que, na era arcaica, houvesse uma linguagem poética pan-helênica, que apesar das diferenças genéricas e regionais, mantinha elementos comuns, funcionais para todos os compositores. Essa hipótese permite que possamos lançar mão dos poetas arcaicos mais bem preservados para iluminar a fragmentária poesia lésbia e entender como tópicas e expressões herdadas se preservavam e transformavam em seus diversos contextos.

3. Tradição, significação e recepção

Desde a tese de Parry, o estudo da poesia oral e de suas estruturas tradicionais tem dupla face. Por um lado, fórmulas e temas são compreendidos como meios de composição, isto é, como ferramentas que auxiliam o poeta a produzir a canção oralmente. Por outro lado, são tomados como meios expressivos, isto é, maneiras de

veicular ideias tradicionais importantes nas narrativas épicas. Parry define seu objeto como a dicção, que seria "a maneira com que um autor expressa seus pensamentos" (1971, p. 6)[72]. Ainda que boa parte de seu estudo se centre na interrelação entre fórmulas e o hexâmetro e, portanto, trate das expressões tradicionais como instrumentos de versificação, Parry defronta-se constantemente com questões semânticas, isto é, com o sentido que as construções nome-epíteto poderiam ter para o poeta e a audiência original[73]. A grande maioria dos estudos oralistas do século XX ocuparam-se sobretudo do aspecto composicional da linguagem oral; naturalmente, dadas as complexidades da linguagem tradicional homérica no hexâmetro[74]. Contudo, não faltou quem estivesse interessado na semântica das estruturas tradicionais e muitos se viram impelidos a investigar a semântica de uma poesia oral e tradicional[75]. Todavia, a semântica da linguagem oral épica só encontrou um tratamento sistemático com os estudos de John Miles Foley, especialmente em *A Arte Tradicional de Homero* [*Homer's Traditional Art*] (1999). Para o estudioso, assim como é linguagem especializada tradicional que facilita a produção dos poemas, a dicção épica também consiste numa rede dinâmica de sentidos tradicionais, em que não somente os aedos eram fluentes, mas também a audiência[76]. Os elementos repetidos, fossem expressões, temas ou enredos, se tornariam, ao longo do tempo, unidades de sentido, facilmente reconhecíveis pelos ouvintes – *sêmata* ("sinais"), como o teórico os chama. No entanto, o sentido tradicional de um *sêma* nem sempre estaria evidente em sua superfície[77]. Epítetos de heróis, versos repetidos descrevendo ações e falas e ações estruturalmente recorrentes na narrativa ganhariam sentidos implícitos tradicionais, partilhados por poeta e plateia. Confiante nessa mútua fluência, o poeta poderia usar sua arte para manipular essas unidades e brincar com seus sentidos pressupostos, tanto atendendo como surpreendendo as expectativas dos ouvintes. Foley nomeia essa característica da linguagem épica "referencialidade tradicional" [traditional *referentiality*], isto é, a produção de sentido na

[72] PARRY, 1971, p.6: the means by which an author expresses his thought.
[73] Há um capítulo especialmente dedicado ao significado do epíteto (PARRY, 1971, pp. 118 ss.).
[74] Além dos escritos de Parry (1971) e Lord (1960), são exemplos os trabalhos de Hoesktra (1965), Hainsworth (1967), Janko (1982) e Foley (1990).
[75] Por exemplo, os estudos de Gregory Nagy (1974), Austin (1975), Muellner (1976) e Richard Sacks (1987).
[76] FOLEY, 1999, pp. 22 ss.
[77] FOLEY, 1999, pp. 3 ss., 25 ss.

epopeia se basearia sobretudo no compartilhamento de referências tradicionais comuns entre aedo e plateia[78].

Para acessar essa linguagem tradicional e seus implícitos, aos leitores modernos só restaria a inferência a partir da comparação dos contextos em que se verificam a unidade tradicional[79]. Desse modo, comparando os contextos de uso, fica claro como algumas fórmulas sinalizam discurso direto[80] e como a menção de um herói com seus epítetos particulares ou partilhados é um modo de invocar sua figura mítica[81]. No entanto, algumas expressões só revelam seu real caráter por meio de observação atenta das passagens em que aparecem. Um exemplo são as variantes de τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν ("e depois de olhá-lo por baixo"), que sempre precedem uma resposta furiosa de um herói. Noutro exemplo, poderíamos supor na frase τοὺς δὲ χλωρὸν δέος ἥιρει ("tomou-os o medo verde") e suas variantes somente um meio tradicional de evocar o medo[82]. Contudo, quando comparamos as passagens em que aparecem, vemos que sempre indica o pavor perante uma ameaça sobre-humana, ainda que nada o diga explicitamente na expressão. Essa característica se estende aos temas. Também eles muitas vezes têm implicações herdadas. As cenas típicas de banquete, por exemplo, são, por um lado, uma estrutura útil para narrar um acontecimento frequente no mundo heroico. Todavia, normalmente culminam na mediação de algum tipo de problema[83]. Na *Odisseia*, as descobertas de Telêmaco sobre o destino do pai junto a Nestor e Menelau, por exemplo, são precedidas de banquete[84]. Do mesmo modo, Aquiles se banqueteia com Príamo antes de devolver-lhe o cadáver de Heitor[85]. Também os tipos de canção teriam seus pressupostos semânticos[86]. O exemplo mais claro na poesia grega arcaica é a canção do retorno, que narra a volta de um herói para sua casa depois da guerra. Em comparação não apenas com outros mitos citados na *Odisseia*, mas também com a tradição da canção de retorno na poesia eslava meridional, Foley (1999, p. 121) identifica cinco elementos essenciais nesse tipo de narrativa: a ausência do herói (A), a devastação de seu lar e reino que decorre (D), o retorno (R); a retribuição aos

---

[78] FOLEY, 1999, pp. 3 s., 18 ss.
[79] FOLEY, 1999, pp. 4 s. O método já é seguido para entender algumas fórmulas nome-epíteto em SACKS, 1987, pp. 23 ss.
[80] FOLEY, 1999, pp. 221 s.
[81] FOLEY, 1999, pp. 208 ss.
[82] FOLEY, 1999, pp. 216 s.
[83] FOLEY, 1999, pp. 171 ss.
[84] FOLEY, 1999, pp. 175 ss.
[85] FOLEY, 1999, pp. 171 s.
[86] FOLEY, 1999, pp. 115 ss.

responsáveis pelo mau estado e que desejam se casar com sua noiva ou esposa (Rt) e o casamento ou o reencontro do herói com ela (W). Nesse retorno, o herói poderia encontrar a esposa fiel, no que a canção se encerraria, ou não, o que resultaria num prolongamento da narrativa, até que a questão se revolvesse. Esse desfecho dúbio lidaria com as expectativas da audiência, que não saberia a qual dos dois sentidos o cantor conduziria a narração. Devido à escassez de poemas épicos gregos, é esse naturalmente o ponto em que mais carecemos de comparativos suficientes para inferir os implícitos da estrutura.

Por mais que a implicação numa unidade tradicional seja sempre o mesma, nem sempre os poetas lidam com esses pressupostos de maneira simples. Em casos minoritários, eles podem se desviar do esperado. Na *Odisseia*, por exemplo, τοὺς δὲ χλωρὸν δέος ᾕρει é usado para retratar o efeito que a revelação da identidade de Odisseu causa sobre os pretendentes[87]. Usar uma expressão que majoritariamente descreve o sobrenatural para indicar o pavor inspirado por um mortal sublinharia a natureza divina da vingança do herói. Do mesmo modo, o tema do banquete encontra emprego irônico quando é usado, em sua estrutura típica, para descrever Polifemo devorando os companheiros de Odisseu[88]. Além de apontar o caráter ímpio do Ciclope, o poeta parece sinalizar à audiência que, naquele momento, o protagonista está longe de resolver um problema. Para Foley e seus seguidores[89], portanto, a referencialidade tradicional pode ser ferramenta muito útil para o estudo da épica grega arcaica, ajudando-nos a entendê-la em seus próprios termos e enriquecendo as interpretações mais tradicionais que possamos fazer de seus versos.

Como se mostrou acima, é possível que também a poesia de Safo e Alceu se baseasse em linguagem tradicional, feita de fórmulas, temas e canções tradicionais. Pode-se perguntar em que medida podemos falar também de um complexo semântico herdado, como o que encontramos nas epopeias homéricas. Seria também possível que, com suas unidades tradicionais, os poetas eólicos pudessem acessar sentidos implícitos mais ou menos evidentes, conhecidos da audiência? Como dito acima, àqueles que estão fora de determinada tradição e não possuem qualquer contato com seus membros, só é possível acessar os pressupostos de sua linguagem comparando as manifestações nos

[87] FOLEY, 1999, pp. 217 s.
[88] FOLEY, 1999, pp. 178 ss.
[89] Por exemplo, Adrian Kelly, que analisou a semântica dos elementos tradicionais todo o livro 8 da *Ilíada* (2007).

poemas. A magnitude do *corpus* homérico permite resultados relativamente satisfatórios, pois normalmente contamos com múltiplas recorrências de uma unidade. No caso dos poetas eólicos, nos encontramos em situação bem diferente. Mesmo que, pressupondo uma linguagem tradicional pan-helênica, os comparemos com o restante da poesia arcaica, normalmente contamos com bem menos reiterações das unidades identiificadas. Mais ainda que no caso da mera detecção de elementos tradicionais nos resquícios das canções, sua interpretação semântica recomenda especial cautela. Frequentemente, apesar de uma fórmula recorrer em múltiplas canções, a maioria dessas é fragmentária demais para que possamos saber a que contexto a expressão se atrela. Por outro lado, quando comparamos material eólico com jônico ou dórico, por mais que evidentemente partilhem a mesma fórmula ou o mesmo tema, resta a dúvida de se uma dessas unidades manteria o mesmo sentido implícito nos diferentes gêneros e nas diversas tradições poéticas.

Isso dito, é possível encontrar fórmulas e temas com sentido implícito aparentemente igual em mais de um fragmento eólico e em outros poetas arcaicos. Assim, por exemplo, a locução ἐκτελέσσαντες μ[εγά]λοις ἀέθλοις ("após cumprir g[ran]des trabalhos", Sapph. fr. 17.5 Voigt) e sua variante em Alc. fr. 350b.4 Liberman indicam triunfos militares sobre inimigos, embora isso não esteja explícito na expressão. O pressuposto concorda em parte com o uso da fórmula na *Odisseia* (3.262, 8..22-3, 21.135 = 180 = 268), na *Teogonia* (951, 994) e Mimnermo (fr. 11.3 West). Todos narram a vitória sobre adversários, mas só num exemplo em campo de batalha (o primeiro). Nos demais exemplos odisseicos, trata-se de triunfo em jogos (ainda que os exemplos do livro 21 tratem, na verdade, de inimizade real entre Odisseu e os pretendentes) e, na *Teogonia* e em Mimnermo, da superação de trabalhos impostos a heróis por reis hostis. Vemos, portanto, tanto um pressuposto comum (triunfo sobre adversários), como variações significativas a depender do tipo de canto. Outro exemplo de tema com implicações ainda mais crípticas é a alegoria da nau da cidade, representada pelos frr. 6, 73 e 208 Liberman de Alceu, e também pelo fr. 105 West de Arquíloco e pelos versos 667-82 855-6 da *Teognideia*[90]. O estado incompleto dos poemas de Alceu e Arquíloco não nos permitem saber se os poetas revelavam, em seus poemas, o sentido da alegoria, como em Thgn. 855-6, ou a deixavam sem interpretação

[90] Sobre alegoria náutica, com indicação de bibliografia pertinente, ver CORRÊA, 1998, pp. 293 ss.

clara, como o mais extenso Thgn. 667-82. Todavia, a fonte que preservou os fragmentos de Arquíloco e os 6 e 208 Liberman de Alceu, Heráclito, o Alegorista (5.3-9), enfatiza o caráter enigmático das composições, o que sugere (embora não confirme) a segunda opção. Seja como for, na era arcaica, dentro do próprio *corpus* alcaico, mas também em outros poetas e outros gêneros, parece haver uma associação implícita entre o naufrágio e os perigos internos e externos à cidade, que podia ser oculta ou explicitada pelo poeta.

Se também os poetas eólicos parecem confiar nos sentidos implícitos e herdados pela tradição (local e pan-helênica) para tecer suas canções, a referencialidade tradicional parece uma abordagem enriquecedora para a interpretação de seus fragmentos e a compreensão de sua poética. Consideradas, todavia, a sua transmissão particular, essa escolha exige algumas precauções, bem como delimitação cuidadosa do *corpus*.

4. *Corpus* e metodologia

O presente estudo pretende demonstrar que não somente a poesia eólica arcaica parece composta de uma linguagem poética tradicional similar à que encontramos na épica e elegia jônicas, mas que também essas unidades eram fundamentais na produção de significado dos poemas. Isto é, propõe-se que, assim como em Homero, as canções de Safo e Alceu lançam mão da tradição não somente para auxiliar a composição, mas também visando a recepção dos poemas pela audiência, fluente na linguagem poética herdada. Como reiteradamente dito acima, a fragmentariedade da obra dos lésbios é um grande obstáculo para qualquer exame sistemático, deixando ao estudioso somente hipóteses aproximativas. Contudo, a depender do objeto, há maneiras de garantir que as hipóteses sejam mais prováveis. Se, na tentativa de identificar fórmulas, temas e tipos de canção, recorreu-se a todos os fragmentos indiscriminadamente, pois bastava verificar sua existência, o mesmo não é possível num estudo interpretativo. Se o interesse é entender como as unidades tradicionais participam na construção do sentido das canções, é necessário, primeiramente, conhecer com mais segurança sua matéria. Felizmente, dentre os mélicos dos séculos VII e VI a.C., os lésbios são aqueles cuja obra restou em fragmentos longos mais numerosos. Safo, apesar de dispor de bem menos fragmentos que Alceu, é a que conta com os poemas mais bem preservados, com pelo menos um poema completo (o "Hino a Afrodite", fr. 1 Voigt), dois possivelmente completos (a "Ode a Anactória", fr. 16 Voigt, e o "Poema de Titono", expandido a partir do fr. 58 Voigt) e dois que, embora incompletos, sobreviveram com seções inteiras semanticamente coerentes (o fr. 31 Voigt e o recém-descoberto "Poema dos

Irmãos”). Nessas canções, é possível para o estudioso saber com maior segurança o contexto em que os temas e as diversas fórmulas comparecem, apesar de permanecerem algumas dúvidas. Elas parecem, portanto, o melhor ponto de partida para estudar a referencialidade tradicional na poesia lésbia. Coincidentemente, com exceção do “Poema de Titono”, em dísticos isométricos, todas esses cantos foram compostos no mesmo esquema de versificação, a estrofe sáfica, que é o tipo métrico com mais atestações no *corpus* e que também conta com alguns exemplos significativos em Alceu. Como a métrica também é um elemento herdado pela tradição que influi sobre a estrutura do canto, os longos fragmentos em estrofes sáficas não são somente exemplos de poemas eólios, mas, em conjunto, atestam variações do mesmo tipo de canção. Levando isso em consideração, para o objeto desse estudo, pareceu que esses fragmentos formariam um *corpus* mais satisfatório. Consequentemente, optou-se por analisar detelhadamente os elementos tradicionais que comparecem nos quatro poemas em estrofes sáficas arrolados acima: os frr. 1, 16 e 31 Voigt e o “Poema dos Irmãos”.

O cerne do estudo foi a comparação com outros poetas. Privilegiaram-se similaridades com a poesia arcaica, que parecem mais próximos em tempo e práticas dos autores lésbios, lançando mão de fórmulas e temas tradicionais. Eventualmente, recorreu-se aos autores tardo-arcaicos (Simônides, Píndaro e Baquílides) e clássicos (tragediógrafos e comediógrafos). Ainda que vivessem em sociedades mais marcadas pela escrita e não lançassem mais mão de um estilo formular como os poetas arcaicos, ainda têm fortes conexões temáticas com a poesia anterior. Frequentemente, essas comparações se provaram frutíferas. Normalmente se evitaram aproximações com os poetas alexandrinos e seus herdeiros, que, representantes de poesia literata e detentores de edições manuscritas dos autores do passado, já operavam mais em termos de alusão e emulação do que referencialidade tradicional.

Em cada capítulo, primeiramente se estabeleceu o texto do fragmento a partir das edições, comentários e estudos, indicando as lições adotadas nas análises. Em segundo lugar, observou-se a matéria e a estrutura da canção como um todo, verificando semelhanças com outros poemas e trechos do período. Analisaram-se, em seguida, os poemas estrofe a estrofe, identificando as fórmulas e temas tradicionais pela comparação com outras atestações tanto na tradição eólica como nos demais gêneros e dialetos. A partir dos exemplos arrolados, buscou-se identificar pressupostos semânticos que se pudessem atrelar às unidades tradicionais e verificou-se como interagiam com a matéria dos poemas. Para tanto, foi também necessário estudá-los como um todo, com

atenção a procedimentos sintáticos e retóricos. Seguiu-se ao estudo métrico do fragmento, que explorou possíveis interações com sua estrutura e semântica. Por fim, examinou-se como todos os elementos (estrutura, temas, fórmulas, procedimentos retóricos e versificação) se entretecem para a composição do poema e produção de seus possíveis significados.

1. Métrica e referencialidade tradicional

Antes de qualquer outro elemento, é o metro que tem as evidentes características de um recurso referencial, de um *sêma* de Foley: produtividade, tanto do ponto de vista da composição como da recepção. Por um lado, os ritmos legados pela tradição dão ao poeta um molde sobre o qual compor suas canções, por outro, sua regularidade e previsibilidade formam as expectativas da audiência, que podem ser atendidas ou surpreendidas de acordo com as escolhas do compositor. Além disso, o metro é um dos componentes essenciais do registro poético grego arcaico: ao ouvir um discurso em determinada cadência (devidamente acompanhada de melodia, no caso da mélica) o espectador não somente já sabia que se tratava de poesia, mas já lhe adivinharia o gênero e a tradição.

Observemos, portanto, em primeiro lugar o papel poético desse elemento evidentemente tradicional. Quais são as características rítmicas regulares e esperadas em uma canção em estrofes sáficas? Essas regularidades, além de oferecer um molde ao compositor, poderiam ser respeitadas e variadas para afetar a recepção do poema e produzir sentido?

Nota prévia: conceitos métricos

Essencial para a análise abaixo é a definição prévia de alguns conceitos[91]. No poema grego, as palavras ordenam-se de acordo com esquemas métricos completa ou parcialmente previstos pela tradição, baseados na *duração* das sílabas. Dito de outra forma, o esquema métrico determina em que sucessão devem vir as sílabas *longas* (—) ou *breves* (∪); em algumas tradições, deixa-se indeterminada a duração de algumas sílabas, que chamamos *ancípite* (X). Uma sílaba pode ser *breve* (quando é composta de vogal breve e é seguida por nenhuma ou apenas uma consoante), *longa por natureza* (quando seu núcleo é vogal longa) ou *longa por posição* (quando a vogal é breve, mas é seguida por encontro consonantal). Afetam a escansão dois fenômenos métricos principais: a *correpção épica*, em que uma vogal longa se encurta por topar com outra vogal, e a *correpção ática*, que toma como breves as sílabas em que uma vogal breve é seguida de um encontro entre consoantes oclusivas e sonorantes.

[91] A terminologia, os símbolos e as definições, com alguns ajustes, é a de West (1982, pp. xi s., 4 ss. e 1987, pp. ix s., 3 ss.). Os termos "fronteira" e "intervalo" foram cunhados para dar conta de alguns fenômenos próprios da mélica eólica.

A unidade métrica básica é o *período*, sequência de sílabas com continuidade prosódica; isto é, dentro da qual a escansão de uma palavra é afetada pela seguinte. Após o período há uma quebra métrica (que não sabemos se se manifestava como *pausa* e representamos por ||), que interrompe essa continuidade (nomeada *sinafia*). Não é possível dividir palavras entre períodos e, frequentemente, quebras sintáticas e métricas coincidem. As sílabas finais de um período são sempre consideradas longas, independentemente de sua composição; quando uma sílaba breve ocupa essa posição, fala-se de *brevis in longo*. Os períodos são normalmente compostos por um ou mais *cólons*, frases métricas tradicionais de até doze sílabas, em média. A *estrofe*, enfim, é um período de muitos cólons ou um grupo de vários períodos que ao menos uma vez se repete ao longo de um poema (o fim de uma estrofe é indicado pelo sinal |||).

No interior de um período, pode haver *cesuras* (a necessária ou majoritária separação de sílabas contíguas entre palavras diferentes – representadas pelo símbolo | se obrigatória, ⁝ se frequente) e *pontes* (um intervalo entre sílabas vizinhas que deve ou costuma ser ocupado por uma só palavra, indicado graficamente por ⌒). Tanto cesuras como pontes são tradicionais e herdadas pelos poetas, não recursos *ad hoc*, e é comum que cólons de um mesmo período sejam demarcados por cesura. Quando um poeta observa ou evita separar palavras em uma só canção, sem amparo na tradição, falo, nesta tese, de respeito e desrespeito de *fronteiras* (ou *intervalos*).

Vê-se que a noção de *palavra*, como unidade prosódica, é essencial para demarcar cesuras, pontes e fronteiras numa canção; é preciso, portanto, defini-la. Em geral, chamamos aqui de palavra qualquer item lexical completo (nomes, verbos, advérbios etc.). Entretanto, nem todo item lexical constitui unidade prosódica independente: alguns agregam-se aos termos que os seguem ou antecedem – são as chamadas *apositivas*. As apositivas podem ser *prepositivas* (se sempre antecedem outro termo) ou *pospositivas* (se o sucedem). São prepositivas o artigo, preposições, conjunções, pronomes relativos, a interjeição ὦ, partículas como τόιγαρ, ἆρα interrogativo e, normalmente, as negativas οὐ e μή e o pronome demonstrativo ὁ/ὅς; pospositivas as enclíticas e partículas como ἄρα, γάρ, γοῦν, δαί, δέ, δή, δῆτα, δῆθεν, κε, μέν, μήν, οὖν, τοίνυν, ἄν e αὖ[92]. Normalmente, não se podem separar, por cesura ou fim de período, as apositivas das palavras de que dependem; porém sequências de múltiplas

[92] WEST, 1982, pp. 25 s. e 1987, p. 9, n. 2.

apositivas e apositivas mulissilábicas são mais independentes e eventualmente comportam-se como unidades prosódicas autônomas[93].

Outra noção que afeta a delimitação de fronteiras e cesuras são os encontros vocálicos entre palavras: as elisões e as sinecfoneses. A *elisão* é a eliminação de uma vogal final breve (ou, em muitos gêneros poéticos, dos ditongos αι e οι) antes de qualquer vogal ou ditongo inicial. A *sinecfonese*, a conjunção, em uma só sílaba, de uma vogal longa ou ditongo finais com ditongo ou vogal iniciais[94]. Como esses fenômenos afetam a separação entre unidades prosódicas? A tradição grega antiga unanimemente considera que, se há elisão, a primeira palavra termina uma sílaba antes do encontro vocálico; isto é, como indica o próprio nome (do latim *elido*, "arrancar"), elimina-se a última vogal ou ditongo da primeira palavra. Pode-se observá-lo em *Il.* 1.2 (οὐλόμένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε'ἔθηκεν; "funesta, que impôs aos aqueus dezenas de milhares de dores"), em que, para que se cumpra a cesura feminina, deve-se considerar que o termo μυρί(α) ("dezenas de milhares") se conclui na sílaba ρι.

Na sinecfonese, a cisão resta mais obscura: a mistura de vogais não deixa claro em que sílaba a audiência original consideraria o primeiro termo concluído. Em Homero, a sinecfonese é um recurso muito raro e não nos ajuda a determinar o estatuto desse tipo de encontro. No que diz respeito ao verso eólico, ainda que a sinecfonese seja muito mais comum que na epopeia (ainda que não tão frequente), há somente dois casos em que cesuras nos ajudam a estabelecer o estatuto do fenômeno. O primeiro deles é o verso 9 do fr. 94 V de Safo (αἰ δὲ μή, ἀλλά σ' ἔγω θέλω; "se não, quero porém te [...]"), em que se verifica sinecfonese entre μή ("não"; que, não prepositiva, antecede quebra sintática) e ἀλλά ("porém"). Nesse fragmento, quase todos os versos iniciais das estrofes apresentam cesura após a terceira sílaba[95]; assim, nosso verso só se encaixa na estrutura do poema se considerarmos que, aos ouvidos da audiência original, μή era

[93] WEST, 1982, pp. 26, 36 e 1987, p. 9. Nas estatísticas de cesuras, pontes e fronteiras (no apêndice) considero independente o encontro entre duas ou mais apositivas, pois normalmente recebiam acento tonal próprio. Quanto às apositivas mulitisilábicas, tomo-as em princípio como dependentes; por vezes levanto, todavia, a hipótese de sua independência ao comentar os poemas em particular.

[94] Tradicionalmente, quando a segunda palavra é um ἐστι não enfático ou palavra começada por um ε que não é parte de raiz declinável, chama-se o encontro de vocálico de *aférese* ou *prodelisão*, considerando-se que, em vez de se misturarem as vogais, elimina-se o ε (substituindo-o graficamente por apóstrofo) – ver WEST, 1982, p. 13, n. 10 e 1987, p. 15. No entanto, como a aférese se dá sempre após vogal longa, ele se assemelha mais com a sinecfonese do que com a elisão, tratando-se provavelmente do mesmo fenômeno.

[95] A única exceção, o verso 3 (πόλλα καὶ τόδ' ἔειπε [μοι; "entre muitas outras coisas, disse-me isso") só poderia deixar de sê-lo se considerarmos καί ("e") independente . Ademais, como esse é o único exemplo certo do metro (o outro caso possível, o fr. 101 Voigt de Safo é demasiado danificado para ser descrito), não sabemos em que medida se trata de *cesura* ou de *fronteira* preferida pela poeta. No entanto, como se verá abaixo, raramente fronteiras estabelecidas *ad hoc* numa canção demonstram tanta regularidade.

considerada palavra completa, subsumindo o primeiro α de ἀλλά. A tendência talvez se confirme em um exemplo tardo-arcaico, B. fr. 3.22 Maehler, em que o quarto verso da estrofe e da antístrofe (na verdade, um cólon do terceiro período métrico) sempre observa cesura após a quinta posição. O verso 22 (ἀγλαϊζέθώ γὰρ ἄριστος [ὄ]λβων; "louvem-se [os deuses]; pois essa é a melhor das venturas") só cumprirá a tendência se a sinecfonese entre ἀγλαϊζέτω ("louve") e ὁ ("este") se der em detrimento do segundo termo (que, sendo prepositiva e seguida pela pospositiva γάρ, certamente feriria a cesura).

No entanto, o outro exemplo aponta a tendência contrária. Trata-se do terceiro período métrico da terceira estrofe de Sapph. fr. 1 Voigt (os versos 11 e 12: πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωἴθε-| ρος διὰ μέσσω; "girando densas asas desde o céu,| em meio ao ar resplendente"), em que ὠράνω ("céu") junta-se em sinecfonese a αἴθερος ("ar resplendente"). Como veremos abaixo, o terceiro período das estrofes sáficas realizam em aprox. 96,2% dos casos cesura após a nona ou a décima primeira sílabas; além disso, há uma ponte entre a décima e a décima primeira sílaba em aprox. 95,7 % dos exemplos. Uma vez que o período citado desrespeita a cesura após a décima primeira posição, ele deveria respeitá-la após a nona; contudo, se a última sílaba de ὠράνω prevalecesse sobre a primeira de αἴθερος, não somente essa regra seria desrespeitada, mas também se romperia a ponte. De fato, há dois exemplos em que essas cesuras são quebradas (frr. 2, 3; 31, 11 Voigt), mas nenhum deles também desrespeita a ponte. Com toda probabilidade, portanto, ὠράνω soaria concluído na sílaba ρα aos ouvidos da audiência original. Em que medida esse exemplo deslegitima as conclusões basedas em Sapph. fr. 94 Voigt e B. fr. 3 Maehler? Há que considerar uma diferença fundamental entre aqueles casos e o atual: lá tratava-se do encontro entre uma sílaba longa e uma breve, aqui, entre dois ditongos. É de esperar que, no primeiro tipo de encontro, a longa prevaleça sobre a breve; no outro caso, todavia, é verossímil que o segundo elemento, sendo ele também longo, mantenha sua integridade. Contudo, o fenômeno é tão pouco atestado e tão contraditório que, para fins estatísticos, não é recomendável considerá-lo atestação de cesura ou fronteira entre palavras. Na análise dos poemas em particular, no entanto, podem-se levantar algumas hipóteses sobre sua relação com a estrutura métrica geral.

A estrofe sáfica

Começemos descrevendo a estrofe sáfica em termos gerais, de acordo com suas características constantes e majoritárias. De acordo com West (1982, pp. 32 s.), ela se estrutura da seguinte maneira:

— ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ — — || (^*ia hag*)

— ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ — — || (^*ia hag*)

— ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ ⋮ — ⌒ X ⋮ — ∪ ∪ — — |||

Segundo essa descrição, portanto, a estrofe tem três períodos – os dois primeiros idênticos (um iambo sincopado e um hagesicoreu) e o terceiro, uma expansão dos anteriores (que poderia ser descrita como iambo sincopado, hagesicoreu e adônio ou iambo sincopado, telesileu e reiziano[96]). Não há cesuras nos dois primeiros períodos; no terceiro, costuma havê-la entre o hagesicoreu e o adônio ou após a nona posição. Há, enfim, uma ponte entre décima e décima primeira posições, evitando-se fronteira de palavras entre elas[97].

---

[96] WEST, 1982, p. 33.

[97] Voigt (1971, p. 15) descreve a estrofe em Safo da seguinte maneira: — ∪ — ⏑̲ — ∪ ∪ — ∪ — X || — ∪ — ⏑̲ — ∪ ∪ — ∪ — X || — ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ ⋮ — X ⋮ — ⌒ ∪ ∪ — X |||, classificando os dois primeiros períodos como *cr ^hipp* (nomenclatura diferente para ^*ia hag*) e o último como *cr ^gl ^pher* (outra nomenclatura para ^*ia tel reiz*). Segundo a autora, nos dois primeiros versos, a ancípite seria normalmente longa, o que é confirmado pelas estatísticas: em cerca de 68,81% dos casos ela é longa; todavia, essa predileção também se verifica no terceiro verso, ocorrendo em aproximadamente 63,79% das vezes. Ela também não reconhece a proeminência das longas na ancípite entre o terceiro e o quarto versos (em cerca de 73,59% dos casos). Enfim, enquanto West enfatiza que a última posição do período é, de certa maneira, sempre longa, Voigt mostra que, em Safo, essa sílaba pode ser longa ou *brevis in longo*, sem preferências. No entanto, de acordo com a análise métrica do *corpus*, também ali há predileção pelas sílabas longas: em cerca de 64,54% dos casos são naturalmente longas, em 6,38%, longas por posição – se considerarmos que a primeira sílaba do próximo verso afetava a pronúncia da última do anterior de algum modo. Quanto às cesuras, ela reconhece as mesmas possibilidades que West, as quais se comentarão abaixo. Frente aos escassos testemunhos da estrofe sáfica em Alceu, Voigt (1971, p. 21) descreve o uso do poeta do seguinte modo: — ∪ — ⏑̲ — ⋮ ∪ ∪ — ∪ — ⏑̲ || — ∪ — ⏑̲ — ⋮ ∪ ∪ — ∪ — ⏑̲ || — ∪ — X — ∪ ∪ — ⋮ ∪ — ⏑̲ | — ⌒ ∪ ∪ — X ||| (com a mesma nomenclatura empregada para Safo). Isto é, em Alceu, ela reconhece a predileção pelas longas em fim de período e na ancípite entre o terceiro e quarto versos, bem como na quarta posição dos dois primeiros períodos da estrofe – todos elementos substanciados pelo *corpus*. Entretanto, também predominam as longas na quarta e na última sílaba do período final (respectivamente, em aprox. 79,17% e 75% das vezes). Quanto às cesuras, as haveria após a quinta sílaba nos dois primeiros períodos e, no terceiro, após a oitava. A separação entre a décima primeira e décima segunda sílabas no terceiro período seria muito mais rígida que em Safo, consistindo numa regra absoluta. Além disso, haveria uma ponte entre a décima segunda e décima terceira sílabas. Os números de certa forma substanciam a descrição, pois Alceu localiza fim de palavra na quinta sílaba em aprox. 52,94 % dos casos nos dois primeiros versos (cerca de 45,45% no terceiro) e na oitava sílaba do terceiro em aprox. 63,64 % dos exemplos (apenas 41,18% nos outros dois). Além disso a incidência de intervalos entre palavras após a décima primeira sílaba do terceiro período é realmente majoritária (aprox. 91,67%), havendo somente um caso em que ela é desrespeitada pela separação do artigo τὼ ("o") e o substantivo στήθεος ("peito"; fr. 362. 3-4 Liberman). A ponte entre a décima segunda e a décima terceira também se substancia nas estatísticas, respeitada em todos os casos. Vê-se, portanto, que Voigt soube identificar muitas tendências

Às descrições simples, podem-se acrescentar alguns dados[98]. A ancípite na quarta posição métrica dos três períodos é longa em 68,88% dos versos verificáveis, breve em 31,12%, não havendo grandes diferenças entre a prática dos dois primeiros períodos e do último, mais extenso. A ancípite entre o terceiro e o quarto versos, por sua vez, é longa em cerca de 72,86% das vezes e breve em 27,14%. 64,29% das últimas sílabas dos períodos são longas por natureza; 27,47% breves e 8,24% longas por posição (se considerarmos que o próximo verso afetava de algum modo a pronúncia do final do anterior). Não há grande variação de prática dos dois primeiros períodos e do terceiro nesse aspecto. Vê-se, portanto, que o comportamento das posições ancípites é bastante semelhante, sendo longos cerca de dois terços dos exemplos.

Entre o final de um período e o começo de outro, há encontro consonantal em 24,26% dos casos, hiato em 13,24% e ausência de encontros vocálicos e consonantais em 62,5%. No interior da estrofe, os números são algo diferentes, com 23,4% de encontros consonantais, 9,58% de hiatos e 67,02% de nenhum dos dois. Entre duas estrofes, o número de hiatos é bastante maior e praticamente dobra, consistindo em 21,95% dos casos (com 24,39% de encontros consonantais e 53,66% de ausência desses fenômenos).

Sobre as cesuras, no terceiro período, aquelas após a nona e a décima primeira posição ocorrem em aproximadamente 96,22% dos casos verificáveis (79,24% após a décima primeira, 16,98% após a nona). A ponte entre décima e décima primeira posições não é exclusiva ao terceiro período (onde ocorre em 95,75% dos casos), encontrando-se também nos outros dois – em que é, inclusive, mais frequente (em 98,8% das vezes). Quanto à distribuição de fins de palavra nas restantes posições, não há cesuras, nem grandes predileções, ocorrendo a maioria entre 32% e e 40% das vezes. Acima da média está a oitava sílaba, que conta com palavras ali terminadas em 44,36% das vezes. Palavras terminam mais raramente na primeira (9,02%), sexta (25,56%) e sétima (21,8%) posições – pode-se considerar que há uma ponte entre a primeira e a segunda sílabas. Os números são algo diferentes se separarmos primeiro e segundo

---

estatisticamente confirmadas, tendo, contudo, ignorado outras. Por outro lado, pode-se questionar a análise separada das práticas sáfica e alcaica: os exemplos de estrofes sáficas em Alceu são muito poucos para que se possa avaliar sua métrica à parte de Safo. Em meu estudo, considerei apenas os números referentes ao conjunto do *corpus* eólico (podem-se ver, todavia, as porcentagens separadamente em Safo e Alceu nas tabelas do apêndice).

[98] No apêndice, constam as tabelas com dados e porcentagens referente às cesuras e fronteiras entre palavras.

períodos do terceiro: há bem mais palavras com intervalo após a quarta e sétima posições naqueles que neste (respectivamente 38,55% contra 19,15%; 26,51% contra 12,76%; indicando a última proporção uma ponte entre sétima e oitava sílabas no terceiro período), e bem menos após a sexta e nona sílabas (respectivamente, 21,69% contra 34,04%; 28,91% contra 46,81%).

No terceiro período, parece haver uma ponte entre décima segunda e décima terceira posições, rompida apenas em 13,95% dos casos. Enfim, embora primeiro e segundo versos normalmente sejam períodos completos, não havendo sinafia com os versos seguintes, há dois exemplos em que ela ocorre. Em Sapph. fr. 31 Voigt, o verso 9 termina com a partícula δέ elidida[99] e, em Sapph. fr. 1.18-9 Voigt, o verbo πείθωμαι ("atender") aparentemente ultrapassa as fronteiras entre períodos[100]. Essa prática também se encontra algumas vezes nas imitações romanas da estrofe, o que indica que ela fosse ocasional.

Com essas observações adicionais, podem-se propor algumas modificações ao esquema de West:

— ⌒ ∪ — ⏑̲ — ∪ ∪ — ∪ — ⌒ ⏑̲ || (^ia + hag)

— ⌒ ∪ — ⏑̲ — ∪ ∪ — ∪ — ⌒ ⏑̲ || (^ia + hag)

— ⌒ ∪ — ⏑̲ — ∪ ∪ ⌒ — ∪ ⋮ — ⌒ ⏑̲ ⋮ — ⌒ ∪ ∪ — — |||

Se essa é a descrição puramente métrica da estrofe, também se pode perguntar em que medida as estruturas métricas afetam e delimitam as sintáticas, isto é, que tipo de segmento versos e estrofes costumam conter e dividir. Em geral, a maioria dos versos costuma dividir relações de coordenação (40,14%); em seguida, em ordem de frequência, adjunção adverbial (26,28%), complementação de predicado (13,14%), adjunção adnominal (9,49%), predicação (5,84%), vocativos (4,38%) e uma mesma palavra (0,73%). A proporção se altera bastante se separamos os intervalos intraestróficos dos interestróficos. Dentro da mesma estrofe, a separação de relações de coordenação e de adjunção adverbial praticamente se igualam, com, respectivamente, 27,55% e 29,59%. O restante permanece bastante similar à figura geral, com os versos separando complementação de predicado em 16,33%, adjunção adnominal em 11,22%, predicação em 8,17%, vocativos em 6,12% e uma mesma palavra em 1,02%. Entre estrofes, separa-se relações de coordenação em 71,79% das vezes (sempre entre

[99] WEST, 1982, p. 33.
[100] Verificar comentário a respeito dessas passagens na análise do *corpus*.

orações), de adjunção adverbial em 17,95% e em 5,13% para adjunção adnominal e complementação de predicado, respectivamente. Portanto, no interior da estrofe, os versos tendem tanto a dividir coordenações como adjunções adverbiais; entre estrofes, as coordenações são claramente preferidas.

Pode-se analisar a separação de relações sintáticas entre versos não de acordo com seus subtipos, mas com a ordenação dos fatores, isto é, em qual proporção os termos separados por verso tendem a anteceder ou suceder aquele que modificam. Em 45,25% dos casos não há modificação propriamente dita, com 40,14% de coordenações, 4,38% de vocativos e 0,73% em que se trata de uma mesma palavra dividida entre versos. Dos 55,75% de relações de modificação, em 24,09% prepõe-se o modificador, em 30,66% pospõe-se. Considerada a coordenação uma forma de modificação posposta, os fins de verso tenderiam a separar posposições em 70,8% dos casos. Caso se observe somente o interior das estrofes, o quadro se altera um tanto, com 34,68% de relações sem modificação separadas por verso (27,55% de coordenações, 6,12% de vocativos e 1,02% de uma mesma palavra) e 65,32% com modificação (31,63% antepostas e 33,68% pospostas). Caso tomemos a coordenação como posposição, o total será 61,23%. Por outro lado, as estrofes separam coordenações em 71,79% das vezes (não há casos atestados de vocativos e de uma mesma palavra divididos por estrofes); dos 28,21% de relações de modificação, 5,13% são antepostas, 23,08% pospostas; somando coordenações e posposições, teremos 94,87%. Desse modo, vê-se que, no interior da estrofe, os versos tendem a separar relações dependentes; ao mesmo tempo, incluídas as coordenações, preferem-se posposições. Entre estrofes, o quadro é mais radical, com a coordenação predominando e, nas relações dependentes, a posposição. Em geral, pode-se dizer que estrofes evitam separar modificadores antepostos.

A predileção dos poetas por separar coordenações entre quartetos e, das relações de modificação, as adjunções adverbiais, mostram que a estrofe não é apenas uma unidade métrica, mas também sintática, uma vez que se evita deixar elementos "suspensos", que ainda aguardam seus modificadores ou seus modificados. A ideia é confirmada pela rejeição majoritária a separar modificadores antepostos entre estrofes, uma vez que os modificados são, na grande maioria dos casos, independentes, mas não os modificadores, que deixam o ouvinte na expectativa de saber qual elemento está sendo qualificado. Já os períodos métricos não parecem gozar do mesmo tipo de unidade sintática; embora, no interior da estrofe, prefiram-se elementos pospostos

(coordenados ou modificadores), eles tendem a dividir mais relações de modificação do que coordenações[101].

[101] Llewelyn Morgan (2010, p. 187) já destaca a unidade e a autonomia métricas da estrofe sáfica em detrimento dos períodos métricos que a compõem.

2. A referencialidade tradicional em quatro poemas de Safo

2.1 Sapph. fr. 1 Voigt
a) Texto

ποικιλόθρον'[102] ἀθανάτἈφρόδιτα,	Imortal Afrodite de vestes variegadas,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε·	Filha de Zeus, tecelã de ardis, imploro-te:
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,	Com náuseas e angústias não me domes,
πότνια, θῦμον,	soberana, o ânimo,
ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κἀτέρωτα	Mas vem aqui, se outrora, ainda outra vez,
τὰς ἔμας αὔδας ἀίοισα πήλοι	Ouvindo minha voz ao longe,
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα	Escutaste e, deixando a casa dourada
χρύσιον ἦλθες	do pai, vieste,
ἄρμ' ὐπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἆγον	Tendo atrelado o carro; belos te guiavam
ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας	Céleres pardais sobre a terra negra,
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωἴ-	Girando densas asas desde o céu,
θερος διὰ μέσσω·	em meio ao ar resplendente;
αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,	Logo chegaram, e tu, venturosa,
μειδιαίσαισ' ἀθανάτωι προσώπωι	Sorrindo com rosto imortal,
ἤρε' ὄττι δηὖτε πέπονθα κὤττι	Perguntaste o que de novo sofri e por que
δηὖτε κάλημμι	de novo chamo,
κὤττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι	E o que, enfim, desejo no insano ânimo
μαινόλαι θύμωι· τίνα δηὖτε πείθω-	Que me ocorra: "Quem de novo, atenden-
μαι[103] σ΄ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ	do-te, levo a te amar? Quem, ó

[102] Essa é a leitura majoritária, que consta em alguns códices do *Sobre o Arranjo das Palavras* [*De Compositione Verborum*] de Dionísio de Halicarnasso (23) e no Papiro Oxirrinco 2288. Todavia, alguns manuscritos de uma epítome do tratado de Dionísio e de um comentário de Querobosco a Hefestião apresentam ποικίλοφρον ("de pensamentos variegados"). Discussão sobre o passo em PRIVITERA, 1967a, pp. 21 s.; 1972, p. 131; VOIGT, 1971, p. 31; WYATT, 1974, p. 214; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 126; TZAMALI, 1996, p. 40.

[103] Trata-se da passagem mais discutida do poema, sem consensos. Como José Lasso de la Vega (1974b, pp. 15 ss.) e Ekaterini Tzamali (1996, pp. 72 ss.) mostram, todas as tentativas de interpretar πείθω ("persuadir") como primeira pessoa da voz ativa esbarram em dificuldades sintáticas, sanáveis somente por alterações textuais que não são substanciadas pelos manuscritos (substituindo, por exemplo, ἐς σὰν φιλότατα – "para o amor de ti" – por ἐς ϝὰν φιλότατα – "para o amor dela") e trazem novos problemas de sintaxe. A leitura πείθω-/μαι ("atendo"), por sua vez, satisfatória textual e sintaticamente, traria rara sinafia entre segundo e terceiro períodos métricos, não atestada inequivocamente no *corpus* sobrevivente. No entanto, Sapph. fr. 31.9-10 Voigt pressupõe semelhante sinafia, quando coloca a partícula δέ entre o

Ψάπφ', ἀδικήει[104];	Safo, te injustiça?
καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,	Pois, se ela foge, logo perseguirá,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,	Se não recebe presentes, os dará
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει	E, se não ama, logo amará,
κωὐκ ἐθέλοισα[105].	mesmo contra a vontade".
ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον	Vem a mim também agora, liberta das duras
ἐκ μερίμναν, ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι	Preocupações, cumpre tudo o que meu ânimo
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὔτα	Deseja cumprir e tu própria
σύμμαχος ἔσσο.	sê aliada de armas.

b) Estudo da matéria

Apresentação

O fr. 1 Voigt de Safo consiste num hino: o "eu", identificado com a própria poeta, invoca Afrodite e pede-lhe que a liberte das dores do desejo, lembrando de um episódio passado em que a deusa se manifestou em seu auxílio. Essa canção é o ponto de partida ideal para estudar a relação entre tradição, poética e recepção na poesia eólica. Primeiramente, apesar de alguns problemas textuais, trata-se do único canto

primeiro e segundo períodos (LASSO DE LA VEGA, 1974b, p. 24; BENEDETTO, 1983, p. 42; TZAMALI, 1996, p. 77): como essa partícula jamais abre versos, pressupõe-se que encerra o primeiro, elidindo-se com a primeira vogal do segundo: […] λέπτον **δ**'/αὔτικα […] ("[…] e leve/ imediatamente […]). Ademais, os imitadores latinos, normalmente muito mais rígidos com a métrica da estrofe sáfica, realizam esse tipo de sinafia algumas vezes (LASSO DE LA VEGA, 1974b, p. 24): […] *cecidit velut prati*|| *ultimi flos* […] ("[…] caiu como a flor || da parte mais distante do prado [...]", Catull. 11.22-3); […] *numero beatorum* || *eximit* […] ("[…] do grupo dos prósperos || retira [...]; Hor.*C.* 2.2.18-9); […] *tibi tollit hinnitum* || *apta quadrigis equa* […] ("a ti ergue o relincho || a égua, atrelada às quadrigas"; Hor.*C.* 2.16.34-5); […] *viris animumque moresque* || *aureos educit in astra* […] (" conduz o ânimo e os costumes dourados || dos homens aos astros"; Hor.*C.* 4.2.22-3). Também Morgan (2011, p. 187) propõe que toda a estrofe sáfica esteja ligada por sinafia. Como essa leitura tem a seu favor os mais fortes argumentos, adoto-a em minha análise. Sobre o trecho, ver também WILAMOWITZ, 1913, p. 46; PAGE, 1955, p. 9; KAMERBEEK, 1956, p. 97; LUPPINO, 1956, p. 361 ss.; VERDENIUS, 1956; BEATTIE, 1957, pp. 180 s.; KONIARIS, 1965, pp. 36 ss.; HEITSCH, 1967, pp. 385 s.; RIVIER, 1967, p. 92; KOSTER, 1968, pp. 415 s.; KRISCHER, 1968, pp. 1 s.; VOIGT, 1971, p. 32; BENNEKOM, 1972; PISANI, 1972, 28 s.; STANLEY, 1976, p. 313; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, pp. 129 s.; PARCA, 1982, pp. 47 ss.; BENNEDETTO, 1983, pp. 35 ss.; SLINGS, 1988, pp. 19 ss.; RAGUSA, 2005, pp. 289 ss.

[104] Os códices apresentam diversas leituras para a passagem (ver VOIGT. 1971, p. 32), das quais, a única sintaticamente legível é ἀδικήει ("injutsiça"). Antoine Meillet (1931, p. 200) propõe a correção ἀδίκησι (adotada em VOIGT, 1971, p. 29), mas, como demonstrado por Bowie (1981, pp. 128 s.) ἀδικήει é forma do dialeto eólico. Ver também DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 130.

[105] Essa leitura, sugerida inicialmente por Theodor Bergk (1835, p. 211), é o consenso da maioria dos estudiosos. Os códices apresentam formas múltiplas, nenhuma plenamente satisfatória. Sobre o trecho, ver LUPPINO, 1956, p. 360; BEATTIE, 1957, pp. 182 ss.; PASCUCCI, 1957, p. 225; KONIARIS, 1965, pp. 37 s.; PRIVITERA, 1967a, pp. 46 ss.; GERBER, 1970, p. 165; VOIGT, 1971, pp. 32 s.; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 131.

lésbio preservado em sua integridade, apresentando conteúdo mais discernível. Em segundo lugar, o poema dialoga com duas tradições razoavelmente preservadas no *corpus* grego sobrevivente: a epopeia, com que partilha temas e vocabulário, e o hino aos deuses, de que é um exemplar. Isso permite tanto identificar mais facilmente os elementos herdados como entender como seu emprego se conforma a e desvia das tendências gerais.

Hinos e orações são abundantes na poesia grega arcaica. Considerável parte dos fragmentos eólicos pertencem ao gênero: em Safo, os frr. 1, 2, 33, 134 (em honra a Afrodite), 5 (às Nereidas e a Afrodite), 17 (a Hera) e 53 (às Graças), 104 (a Vésper), 127 Voigt (às Musas); em Alceu, os frr 34a (aos Dioscuros), 45 (ao rio Hebro), 69 (a Zeus), 129, (à tríade lésbia: Zeus, Hera e Dioniso), 296b (a Afrodite), 307 (a Apolo), 308 (a Hermes), 325 (a Atena), 343 (às Ninfas) e 349 Liberman (a Hefesto). Nas demais tradições, além dos chamados *Hinos Homéricos* e dos poemas e fragmentos líricos, iâmbicos e elegíacos, a poesia hesiódica e, principalmente, homérica nos oferecem numerosos exemplos de preces e invocações[106]. Embora se possa tentar estabelecer diferenças técnicas entre prece e hino (por ocasião de performance ou características formais), os exemplares gregos que temos mostram um contínuo de formas com temática e estrutura aparentadas[107]. De acordo com Herbert Meyer (1933, pp. 3 ss.), o hino grego compõe-se de quatro partes: invocação (*Anruf*), louvor (*preisender Teil*), hipomnese (*Hypomnese*) e pedido (*Bitte*)[108]. A invocação consiste em chamar a atenção ou a presença do deus e o louvor na descrição de suas características e seus poderes, podendo se formar tanto de epítetos como de orações relativas. A hipomnese estabelece a relação entre suplicante e divindade, podendo tanto relembrar outras ocasiões em que

[106] Os exemplos são muitos numerosos para se nomear aqui, mas, a título de exemplo, mencionem-se as preces de Crises e Diomedes na *Ilíada* (1.37-41; 1.451-6; 5.115-20; 10.284-94), o hino às Musas na *Teogonia* (1-115) e a Zeus n' *Os Trabalhos e os Dias* (1-10), os hinos a Apolo, Ártemis e às Musas na *Teognideia* (1-18) e os a Ártemis e Dioniso em Anacreonte (frr. 348 e 357 *PMG*).

[107] Sobre o contínuo entre hino e prece, ver MEYER, 1933, p. 7, que diferencia os apelos aos deuses em hino cultual (*Kulthymnus*), hino épico (*epischer Hymnus*), prece (*Gebet*) e benção (*Segenswunsch*), pp. 6 ss. Para o autor, a prece se distingue dos demais tipos por seu teor pessoal. Friedrich Schwenn (1927, pp. 61s.), por sua vez, separa a prece (*Gebet*) do hino de louvor (*Preishymnus*), que identificaria nos hinos homéricos e pindáricos. O primeiro tipo se voltaria mais à relação entre deus e suplicante, o último aos feitos da divindade. No presente estudo, não empregarei essas diferenciações generalizantes, que parecem menos úteis do que observar, caso caso, o emprego particular do acervo tradicional dos apelos às divindades.

[108] Às vezes há promessa de sacrifícios futuros (MEYER, 1933, p. 12, n. 8). Também comentam a estrutura da prece poética Eduard Norden (1913, pp. 143 ss.) e Schwenn (1927, pp. 54 ss.), que propõe uma tripartição: invocação, justificativa e pedido.

ela prestou auxílio ou de sacrifícios prestados em sua homenagem. O pedido, enfim, expressa, como o nome indica, o desejo de quem ora. Exemplo típico da estrutura é a prece de Diomedes a Atena em *Il.* 5.115-20:

κλῦθί μευ αἰγιόχοιο Διὸς τέκος Ἀτρυτώνη,
εἴ ποτέ μοι καὶ πατρὶ φίλα φρονέουσα παρέστης
δηΐῳ ἐν πολέμῳι, νῦν αὖτ' ἐμὲ φῖλαι Ἀθήνη·
δὸς δέ τέ μ' ἄνδρα ἑλεῖν καὶ ἐς ὁρμὴν ἔγχεος ἐλθεῖν
ὅς μ' ἔβαλε φθάμενος καὶ ἐπεύχεται, οὐδέ μέ φησι
δηρὸν ἔτ' ὄψεσθαι λαμπρὸν φάος ἠελίοιο.

Ouve-me [invocação], infatigável, filha de Zeus porta-Égide [louvor]
Se, certa vez, querendo-nos bem, te puseste ao meu lado e de meu pai
Na guerra danosa [hipomnese]; agora quer-me bem de novo, Atena,
E permite-me vencer e acertar com a lança o homem
Que me golpeou primeiro, se vangloria e diz que não
Verei por muito tempo a brilhante luz do sol [prece].

O fragmento 1 Voigt de Safo se adequa perfeitamente à estrutura tradicional, apresentando todas essas partes. Nomeia e convoca a presença de Afrodite (invocação), descreve as características da deusa por epítetos (louvor), estabelece sua relação com a suplicante narrando um favor passado (hipomnese) e termina com o pedido. A poeta lança mão dessa partição típica para organizar seu canto, de modo bastante preciso[109]. A invocação e o louvor ocupam a primeira estrofe e o pedido a última, consistindo a maior parte do poema na hipomnese. A prece já se esboça no princípio, na transição entre a primeira e segunda estrofes, e emoldura, em composição anelar[110], a narrativa central. Se invocação (acompanhada de louvor) e prece final são monostróficas e simples, a hipomnese é complexa e bipartida: duas estrofes e meia (2, 3 e início da 4) descrevem a viagem da deusa à terra e duas e meia (o fim da 4, 5 e 6) seu discurso à suplicante[111]. Os dois momentos são subdivididos: a viagem compreende uma versão resumida (estrofe 2) e seu detalhamento (estrofes 3 e 4); a fala, um discurso indireto (estrofes 4 e 5) e um

[109] Sobre a estrutura do presente hino, ver CAMERON, 1939, pp. 1 ss.; CASTLE, 1958, p. 69; LASSO DE LA VEGA, 1974a, p.57; 1974b, pp. 61, 68 (com algumas diferenças na nomenclatura); DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 124; e RAGUSA, 2005, pp. 264 s.
[110] Sobre a estrutura anelar do poema, ver PRIVITERA, 1967a, p. 9; LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp. 37 s.
[111] LASSO DE LA VEGA,1974a, p. 57, identifica essas duas seções, nomeando-as *descensio* ("descida") e *rhesis* ("discurso").

direto (estrofes 5 e 6). Tanto a viagem como o discurso se desenvolem em clímax[112] – naquela, a segunda seção é mais rica em detalhes, nesta, mais viva, com a deusa falando sem intermediação. Pode-se, assim, falar em dois clímaces na epifania de Afrodite: um narrativo, outro discursivo. A estrutura em *crescendo* das duas partes presentifica gradativamente a divindade ao longo da canção, primeiro pela vividez de detalhes, depois por dar-lhe voz, como se fosse ela própria a cantar[113]. Como Lasso de la Vega observou (1974a, p. 85) há, entre as duas partes, um jogo de inversão de papéis: na narrativa da viagem divina, a personagem Safo relata a fala de Afrodite, no discurso, Afrodite reporta o discurso de Safo.

A canção também se estrutura pelo léxico: no começo, no meio e no fim da canção, repetem-se palavras do mesmo campo semântico, ainda que sem ordem determinada, ligando semanticamente a invocação, a estrofe medial e o pedido[114]:

1) Início:

(A – adjetivos de Afrodite) ποικιλόθρον(ε) / παῖ Δίος / δολόπλοκε ("de vestes variegadas"/ "filha de Zeus"/ "tecelã de enganos")

(B - imortalidade) ἀθανάτα ("imortal")

(C – verbos de pedido e interpelação) λίσσομαι ("imploro")

(D – pronome pessoal de segunda pessoa) σε ("te")

(E – termos relativos a sofrimento) ἄσαισι μήδ'ὀνίαισι ("[nem] com náuseas, nem dores")

(F – gestos de aprisionamento e libertação) δάμνα ("doma")

(G) θῦμον ("ânimo")

(H – verbos de aproximação) ἔλθ(ε) ("vem")

(I – advérbios temporais) πότα κἀτέρωτα ("também outra vez")

2) Estrofe central:

---

[112] Emprega-se aqui o conceito de clímax de William Race em seu estudo retórico sobre Píndaro (1990, pp. 9 ss.). Clímax e anticlímax são recursos transversais, envolvendo aspectos formais e semânticos que adensam e intensificam (ou rarefazem e abrandam) o discurso, incluindo a extensão e a contração das orações ao longo do poema, colocação enfática de um termo no verso e o aumento e a diminuição de especificação, passionalidade, atividade, detalhamento, ornamentação, importância, proximidade e relevância para a situação presente.

[113] Ver LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 41.

[114] Lasso de la Vega (1974a, p. 82) reconhece o papel estruturador de três desses termos: ἀθάνατος ("imortal", 1974a, p. 82; também STANLEY, 1976, p. 320), σύ ("tu"; LASSO DE LA VEGA, 1974b, p. 66) e θῦμος ("ânimo"; LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp. 32 ss., 88).

(I) αἶψα (“de pronto”)

(H) ἐξίκοντο (“chegaram”)

(D) σύ (“tu”)

(A) μάκαιρα (“venturosa”)

(B) ἀθανάτωι προσώπωι (“rosto imortal”)

(E) δηῦτε πέπονθα (“de novo sofri”)

(C) ἤρε(ο)/ δηῦτε κάλημμι/ θέλω γένεσθαι (“perguntaste”/“de novo chamo”/ “quero que ocorra”)

(G) μαινόλαι θύμωι (“no insano ânimo”)

3) Final:

(H) ἔλθε (“vem”)

(I) νῦν (“agora”)

(E) χαλέπαν ...μερίμναν (“duras preocupações”)

(F) λῦσον (“liberta”)

(C) τέλεσσαι ...ἵμέρρει (“deseja cumprir”)

(G) θῦμος (“ânimo”)

(D) σῦ (“tu”)

(A) σύμμαχος (“aliada”)

Enfim, as partes da prece que emolduram a hipomnese são marcadas por quatro expressões simétricas: μὴ […] δάμνα (A) : ἔλθ(ε) (B) : ἔλθε (B) : λῦσον (A) (“não domes” (A) : “vem” (B) : “vem”(B) : “liberta”(A))[115]. Como se pode notar, o segundo verbo do quiasmo inverte a polaridade do primeiro, transformando o presente aprisionamento no pedido por libertação.

Estrofe 1 – Invocação e louvor

ποικιλόθρον' ἀθανάτἈφρόδιτα,	Imortal Afrodite de vestes variegadas,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε·	Filha de Zeus, tecelã de ardis, imploro-te:
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,	Com náuseas e angústias não me domes,
πότνια, θῦμον,	soberana, o ânimo

A primeira estrofe do poema invoca Afrodite e pede-lhe que não atormente o “eu”. Não se especifica o sofrimento, mas que é amoroso torna-se imediatamente claro: trata-se da deusa do desejo, invocada com epítetos referentes aos enganos e aos ardis,

[115] TZAMALI, 1996, p. 89.

componentes do erotismo na visão grega arcaica[116]. Conforme vimos, epítetos laudotórios, que descrevem as características e habilidades dos deuses, são comuns nos hinos e preces gregos[117]. Esses epítetos costumam ser tradicionais, aparecendo em diversos gêneros e poetas e muitos encontram-se atestados na epopeia jônica. As qualificações empregadas por Safo no fr. 1 não se apresentam na poesia hexamétrica precisamente, mas Homero e Hesíodo atribuem aos deuses (e aos heróis) expressões similares em forma e sentido[118]. Ἀθάνατοι ("imortais") é um epíteto aplicado às divindades, normalmente em coletivo[119]; porém muitas vezes qualifica o nome próprio de Zeus[120], além de Proteu[121] e Circe[122]. Ainda que não se aplique a Afrodite em Homero, epíteto formular da deusa é δῖα ("divina"; *Il.* 20.68), de sentido bastante semelhante. Epítetos sinônimos de παῖς Δίος ("filha de Zeus") atribuem-se a outros deuses (por exemplo, a Atena, αἰγιόχιοιο Διὸς τέκος – "rebento de Zeus porta-Égide"; *Il.* 5.215), mas também são típicos de Afrodite, nas fórmulas: Διὸς θυγάτηρ Ἀφροδίτη ("filha de Zeus, Afrodite"; *Il.* 21.416), Διὸς κούρης Ἀφροδίτης ("a filha de Zeus, Afrodite"; *Il.* 20.105)[123]. Quanto a ποικιλόθρονος ("de vestes variegadas"[124]) e δολόπλοκος ("tecelã de ardis"), não lhes faltam similares hexamétricos: χρυσόθρονος Ἥρη ("Hera de vestes douradas"; *Il.* 1.611), Ἠὼς [...] ἐΰθρονος ("Aurora de belas vestes"; *Od.* 7.48)[125], Αἴγισθος δολόμητις ("Egisto de astúcia enganosa"; *Od.* 4.525), δολοφραδές ("[Hermes] de mente enganosa"; *H.Merc.*.282, a Hermes)[126], Ὀδυσῆα [...] ποικιλομήτην ("Odisseu de variegada astúcia"; *Od.* 3.163)[127], Προμηθέα ποικιλόβουλον ("Prometeu de variegadas deliberações"; Hes.*Th.* 521). Em Teógnis (1386), Simônides (541.9 *PMG*) e numa canção anônima (*Lyr.Adesp.* 949 *PMG*), encontra-se o exato epíteto δολόπλοκος, aplicado a Afrodite – seja ele uma imitação direta de Safo ou

---

[116] Em Hes.*Th.* 205, mencionam-se os "enganos" (ἐξαπάτας) entre os elementos regidos por Afrodite; cf. também PRIVITERA, 1967a, 16 ss.; RAGUSA: 2005, p. 266.
[117] NORDEN, 1913, p. 146. Sobre os epítetos no fr.1 Voigt, ver CAMERON, 1939, p. 2; PRIVITERA, 1967a, p.13, 26; BONELLI, 1980, p.23; TZAMALI, 1996, p. 38; RAGUSA, 2005, pp. 264 s.
[118] Broger (1996, p. 309) demonstra que aproximadamente 2/3 dos epítetos usados por Safo e Alceu nos fragmentos sobreviventes são semelhantes aos que se atestam nas epopeias (embora, destes, somente um número restrito se encontre em forma idêntica nos épicos – p. 304).
[119] Por exemplo, *Il.* 1.520; *Od.* 1.67; Hes.*Th.* 120. BROGER, 1996, p. 25.
[120] *Il.* 2.741; 14.434; 21.2; 24.693.
[121] *Od.* 4.385.
[122] *Od.* 12.302.
[123] VOIGT, 1971, p. 30; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p.126; RISSMAN, 1983, pp. 2 s.
[124] Discuto abaixo o controverso sentido do epíteto.
[125] VOIGT, 1971, p. 30; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p.125.; BROGER, 1996, pp. 24 s.
[126] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p.126; RISSMAN, 1983, p. 3. Broger (1996, pp. 25 s.), entretanto, ressalta a diferença entre δολόμητις e δολόπλοκος pela natureza verbal do último composto.
[127] BOLLING, 1958, p. 278.

retirado de uma tradição oral de que não restaram mais testemunhos[128]. Aristóteles, ao mostrar o epíteto como um atributo comum de Afrodite, sem indicar um autor específico (*EN* 1149b.16), sugere a segunda possibilidade[129]. Enfim, πότνια ("senhora") é epíteto de Hera, Atena, Ártemis, Hebe, Enio, Circe e das Ninfas: por exemplo, πότνι' Ἀθηναίη ("senhora Atena"; *Il.* 6.305)[130].

No âmbito da poesia homérica, a relação entre os epítetos formulares e o sentido dos poemas foi muito discutida. Como Milman Parry demonstrou (1971, pp. 276 ss.), os epítetos épicos são definidos sobretudo pela versificação, normalmente não havendo, no mesmo contexto métrico, adjetivos diferentes para a mesma personagem – o que o estudioso chama primeiramente de "simplicidade" (*simplicity*; 1971, p. 7), mais tarde, de "economia" (*thrift*; 1971, p. 266). Isto é, as exigências do verso, não do conteúdo, determinariam se Odisseu é chamado de δῖος ("divino"), πολύμητις ("de muitas astúcias"), πτολίπορθος ("destruidor de cidades") ou todos os demais epítetos que se lhe atribuem – não importa se exclusivamente ou em conjunto com outras personagens. Os epítetos não seriam normalmente determinados pelo contexto, mas apenas formas metricamente diferentes de se referir às figuras tradicionais dos deuses e heróis, individual ou coletivamente – e dando o tom épico ao poema (pp. 137 ss.)[131]. No caso dos epítetos específicos, por mais que uma qualidade como πτολίπορθος possa ser irrelevante para determinado contexto, ela, exclusiva de Odisseu, conjura para a audiência a totalidade da personagem épica, com suas características essenciais, conhecidas de todos; no caso, sua condição de idealizador do Cavalo de Troia, com que os aqueus arrasaram a cidade inimiga. Mais do que apêndice ornamental ao nome do herói o epíteto comporia com este uma unidade semântica, parte da rede de significados tradicionais partilhada por poeta e audiência – os diferentes adjetivos, com suas diversas conformações métricas, seriam como que "flexões"desse mesmo sentido fundamental. Os epítetos exclusivos não são aleatórios, mas tendencialmente se ligam a características essenciais dos personagens que descrevem, como a velocidade em Aquiles, a astúcia em Odisseu, ou secundárias, como o brilhante elmo de Heitor em κορυθαίολος ("de elmo brilhante"), mas normalmente de forma apropriada. Do ponto de vista de Foley (1999, pp. 213 ss.), os epítetos partilhados por diferentes personagens

[128] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p.126; BROGER, 1996, p. 25.
[129] Para discussão mais detalhada sobre o epíteto, ver RAGUSA, 2005, pp. 162 ss.
[130] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p.127; RISSMAN, 1983, pp. 3 s.; BROGER, 1996, p. 27.
[131] A observação de Parry é encarecida por Sacks (1987) e Foley (1999, pp. 208 ss.),que também veem nos epítetos de deuses e heróis um sentido tradicional.

podem, muitas vezes, indicar seu papel na trama. Assim, δῖος ("divino"), que descreve personagens mortais tão distintas como Aquiles e o porqueiro Eumeu, parece indicar a importância central da personagem na trama. Também de acordo com Sacks (1987, pp. 105 ss.), ao menos no âmbito da *Ilíada*, φαίδιμος ("brilhante") parece sublinhar momentos de fraqueza e derrota. Desse modo, seja singularizando uma figura, seja atribuindo-lhe um papel, o epíteto épico, embora seguramente determinado pela métrica, também é parte importante da semântica tradicional da epopeia.

Nas invocações hínicas hexamétricas, embora a versificação ainda seja importante, os epítetos ganham certa independência, uma vez que apenas um deles está diretamente atrelado ao nome da divindade e os demais tem bastante liberdade métrica para se adequar ao verso. Desse modo, encontramos tanto epítetos comuns como inauditos (*h.Hom.* 27.1-3):

Ἄρτεμιν ἀείδω χρυσηλάκατον κελαδεινὴν
παρθένον αἰδοίην ἐλαφηβόλον ἰοχέαιραν
αὐτοκασιγνήτην χρυσαόρου Ἀπόλλωνος

Canto Ártemis, do fuso dourado, ressoante,
Virgem respeitável, caçadora de corças, que derrama flechas,
Irmã de Apolo espada-de-ouro

Em Homero e Hesíodo, associam-se a Ártemis os adjetivos χρυσηλάκατον ("do fuso dourado"; *Il.* 20.70), κελαδεινὴν ("ressoante"; *Il.* 20.70), ἐλαφηβόλον ("caçadora de corças"; Hes. fr. 19.21 Most) e ἰοχέαιραν ("que derrama flechas"; *Il.* 5.477), mas são aparentemente únicas deste hino as qualificações παρθένον αἰδοίην ("virgem respeitável") e αὐτοκασιγνήτην χρυσαόρου Ἀπόλλωνος ("irmã de Apolo espada-de-ouro"). Em seu uso dos epítetos na invocação, os hinos homéricos tanto se aproximam como se afastam do uso habitual do epíteto na epopeia. Por um lado, os epítetos usados na narração também servem à invocação, por outro, o poeta parece ter mais liberdade para escolher outros adjetivos.

Dado o escasso *corpus* lírico eólico, é impossível saber se os poetas observavam, em alguma de suas formas métricas, o princípio da economia dos epítetos heroicos e divinos e, portanto, se ele condicionava seu fazer poético. Do mesmo modo, se ignora em que medida se diferenciam os epítetos das invocações dos que se empregam em outros contextos. É evidente que, como na epopeia, em geral os epítetos são adequados ao caráter de heróis ou – o que nos interessa no momento – deuses que qualificam. Zeus

é chamado de Κρονίδαις βασιλεύς ("rei filho de Cronos"; Alc. frr. 38A, 9 (?); 296a, 3; 387 Liberman), Hera de βασίληαν ("rainha"; Sapph. "Poema dos Irmãos", 14), Dioniso de ὠμήσταν ("devorador de carne crua"; Alc. fr. 129.9 Liberman); Afrodite, Hera, as Nereidas de πότνια ("soberana"; Sapph. frr. 5,1; 17, 2 Voigt), as Graças e a Aurora de βροδόπαχυς ("de braços róseos", Sapph. frr. 53, 58, 9). Por outro lado, se assim como na épica, os epítetos da lírica lésbia parecem invocar os deuses em seu caráter tradicional e típico, é digno questionar se, de algum modo, escolhem-se adjetivos adequados ao contexto específico da canção e, além disso, se epítetos diferentes podem ter acepções tradicionais distintas que levem o poeta a escolhê-los ou deixá-los de lado. Uma vez que, nas maiores fontes de exemplos arcaicos (Homero e Hesíodo) normalmente o epíteto é antes associado à ideia geral da personagem e (às vezes) a seu papel na trama do que à situação determinada, normalmente não é possível, por ausência de material comparativo, saber se os exemplares alcaicos e sáficos tinham implicações semânticas específicas na tradição pan-helênica (quem dirá na lésbia). Semelhante suposição, quando possível, sempre depende de poucos exemplos e da interpretação que fazemos dos poemas e fragmentos, o que torna as conclusões bastante incertas.

Os epítetos atribuídos no fr. 1 Voigt de Safo, são todos adequados ao caráter de Afrodite. Quatro deles – ἀθανάτα ("imortal"), παῖ Δίος ("filha de Zeus"), δολόπλοκος ("tecelã de ardis") e πότνια ("soberana") – são obviamente condizentes com sua natureza divina e a seu campo de atuação (como mencionado acima, o engano é estritamente ligado ao desejo na poesia grega arcaica). Também se observou que δολόπλοκος, é, na mélica e na elegia, exclusivo de Afrodite. Até ποκιλόθρονος (de difícil interpretação, podendo significar tanto "de trono intricado" ou "de vestes variegadas" – como se discutirá abaixo) é facilmente associável ao poder ou à beleza da deusa. Três dos epítetos (ἀθανάτα, παῖ Δίος e πότνια) parecem enfatizar a superioridade e divindade de Afrodite. Se, na poesia eólica, ἀθανάτα não era atributo habitual de Afrodite (como δῖα na epopeia – o que não é impossível, visto que ele é o epíteto que antecede o nome diretamente na canção, ainda que ao preço de uma sinecfonese), mas também era normalmente característica dos deuses em coletivo (como atestam os fragmentos 129.4 e 314 Liberman de Alceu), ele poderia enfatizar o pertencimento da deusa àquele grupo – em oposição à mortalidade da suplicante. Não é uma ênfase improvável, visto o foco do poema na fragilidade da suplicante mortal e em sua dependência da deusa. Caso também para os eólicos o epíteto fosse típico de Zeus, isso

poderia adicionar mais uma camada à invocação de Afrodite, uma vez que já no primeiro verso se aludiria a sua filiação ao senhor do Olimpo. De fato, o epíteto, na *Ilíada*, sempre acompanha o verbo τέκετο ("gerou"), indicando a decendência do deus[132].

As atestações de δολόπλοκος ("tecelã de ardis") na poesia mélica e elegíaca têm fortes elementos em comum, referindo-se a Afrodite como uma deusa perigosa, que doma o ânimo e causa sofrimento. Além de Safo, dizem a *Teognideia* e Simônides:

Κυπρογενὲς Κυθέρεια δολοπλόκε, σοὶ τί περισσόν
Ζεὺς τόδε τιμήσας δῶρον ἔδωκεν ἔχειν;
δαμνᾶις δ' ἀνθρώπων πυκινὰς φρένας, οὐδέ τίς ἐστιν
οὕτως ἴφθιμος καὶ σοφὸς ὥστε φυγεῖν.

Nascida em Chipre, Citereia, tecelã de ardis, por que
Zeus concedeu em tua honra este dom excessivo?
Domas a mente firme dos homens, e não há
Quem seja tão poderoso e sábio que possa fugir.
(Thgn. 1386-9)

...]ελος, οὐ γὰρ ἐλαφρὸν ἐσθλ[ὸν ἔμμεναι·
ἢ γ]ὰρ ἀέκοντά νιν βιᾶται
κέρ]δος ἀμάχητον ἢ δολοπλ[όκου
με]γασθενὴς οἶστρος Ἀφροδίτ[ας
..].(.)θαλοί τε φιλονικίαι.

[...] não é fácil para alguém [ser] nobr[e],
[P]ois, contra a vontade, forçam-no
O [gan]ho imbatível ou o aguilhão [po]deroso
De Afrodit[e] tec[elã] de ardis
E as [...] ambições.
(Simon. fr. 541.7-11 *PMG*)

Embora Aristóteles, ao citar o fragmento anônimo que concede o epíteto a Afrodite, o associe à perfídia das pessoas tomadas de desejo[133], o que não condiz com

[132] Por exemplo, em *Il*. 2.741: υἱὸς Πειριθόοιο τὸν **ἀθάνατος τέκετο Ζεύς** ("filho de Pirítoo, que **Zeus imortal gerou**").
[133] *EN* 1149b.13-20: ἔτι ἀδικώτεροι οἱ ἐπιβουλότεροι. ὁ μὲν οὖν θυμώδης οὐκ ἐπίβουλος, οὐδ' ὁ θυμός, ἀλλὰ φανερός· ἡ δ' ἐπιθυμία, καθάπερ τὴν Ἀφροδίτην φασίν· "δολοπλόκου γὰρ κυπρογενοῦς·" καὶ τὸν

os demais testemunhos, é significativo que ele o cite ao debater o descontrole das paixões. Assim, δολόπλοκος não parece ser um epíteto de sentido genérico, que invoca a imagem tradicional de Afrodite como um todo, mas implicar a sua face terrível, que submete os pensamentos humanos ao desejo. É justamente esse caráter que se evidencia ao fim da primeira estrofe do hino.

Ποικιλόθρονος é termo que só se verifica aqui em toda a literatura antiga. Seu sentido é disputado. A primeira parte do epíteto, ποικιλο-, deriva do adjetivo ποκίλος ("variegado"), que indica todo tipo de complexidade visual nos objetos (relevo, trama, cor[134]) e, metaforicamente, a astúcia do pensamento (como no epíteto supracitado ποικιλόμητις – "de variegada astúcia"). Quanto à segunda parte, se lermos -θρον- como derivado de θρόνος ("assento") traduziremos "de trono variegado"[135]. Nas eras tardo-arcaica e clássica, existem epítetos com a raiz -θρον-nesse sentido: ὑψιθρόνων [...] Νηρεΐδων ("Nereidas de elevado trono", Pi.*N.* 4.65); δίθρονον κράτος ("poder de duplo trono", A.*Ag.* 108-9)[136]. Por outro lado, pode-se tomá-lo a partir da rara expressão θρόνον. O termo é atestado, primeiramente em *Il.* 22.441 (junto a ποικίλα, "variegadas") e descreve algo com que Andrômaca tece um manto, momentos antes de saber da morte de Heitor. Eustácio, em seus comentários à Ilíada (4.648.18-20), diz que o termo nomeia fármacos benéficos, animais ou vegetais, e que Homero emprega o termo por metonímia, para indicar a substância com que se tinge a lã[137]. Os escólios à passagem dizem que se trata de "ornatos, flores" (ποικίλματα, ἄνθη), "lã tingida" (τὰ βαπτὰ ἔρια), "flores variegadas para tingir" (ἄνθη ποικίλα, ἐξ ὧν βάπτουσι) e Hesíquo menciona "flores" (ἄνθη) e "enfeites feitos de cores" (τὰ ἐκ χρωμάτων ποικίλματα; Hesch. θ.774; A. R. 88.20). Entre os poetas helenísticos, a palavra tem o sentido de "fármaco" em Teócrito (2.59) e Nicandro (*Al.* 155 e *Th.* 99, 493, 936) – no caso do siracusano, trata-se de poção do amor; no do colofonense, remédios. Ainda um escólio

---

κεστὸν ἱμάντα Ὅμηρος· "πάρφασις, ἥ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονέοντος." [...] ("Além disso, os mais ardilosos são mais injustos. O iracundo não é ardiloso, nem a ira, mas manifesta. O desejo é, contudo, como dizem de Afrodite ('pois a nascida em Chipre tecelã de ardis') e Homero fala do cinto bordado <de Afrodite> ('engano, que rouba o pensamento até de quem cogita solidamente')[...]")

[134] BOLLING, 1958, pp.275 ss.; RAGUSA, 2005, p. 265.

[135] Defendem a leitura PRIVITERA, 1967a, pp. 11 ss., 52 ss; 1972, p. 132; GERBER, 1970, pp. 162 s.; LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp. 19 ss.; 1974b, pp. 44 ss.; BANNERT, 1977; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, pp. 125 s.; RENEHAN, 1984.

[136] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p.126.

[137] θρόνα δὲ κυρίως μὲν τὰ ἐκ θηρίων ἢ τὰ ἐκ γῆς ἀναθορόντα ὀνήσιμα φάρμακα, νῦν δὲ κατὰ μετουσίαν θρόνα, ἤγουν φάρμακα, ἔφη τὰ βεβαμμένα λίνα ἢ ἔρια ["em sentido próprio, θρόνα são os fármacos benéficos retirados dos animais ou que brotam da terra; nessa passagem, contudo, o poeta chama o linho ou a lã tingida, por metonímia, de θρόνα, isto é, fármacos"].

ao passo de Teócrito acima atribui, citando Clitarco, diversos sentidos regionais para o termo: "figuras variegadas" (πεποικιλμένα ζῶια) na Tessália, "vestes floridas" (ἄνθινὰ ἱμάτια) em Chipre, "fármacos" (φάρμακα) na Etólia. Por etimologia popular, outro escólio fala que, em Homero, a palavra indica as "rosas, por brotarem do chão" (τὰ ῥόδα παρὰ τὸ ἄνω **θορεῖν** ἐκ τῆς γῆς)[138]. Assim, podemos traduzir ποικιλόθρονος como "de manto com variegada tintura", "de variegadas figuras" ou "de variegados floreios" – optei por "variegadas vestes", que não especifica, mas abrange as diversas opções. Esses sentidos concordariam com a veste colorida e ornamentada com que as *Cíprias* descrevem Afrodite (fr. 4 West)[139]:

εἵματα μὲν χροῖ ἕστο, τά οἱ Χάριτές τε καὶ Ὧραι
ποίησαν καὶ ἔβαψαν ἐν ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν,
οἷα φέρουσ' ὧραι, ἔν τε κρόκωι, ἔν θ' ὑακίνθωι,
ἔν τε ἴωι θαλέθοντι ῥόδου τ' ἐνὶ ἄνθεϊ καλῶι
ἡδέι νεκταρέωι, ἔν τ' ἀμβροσίαις καλύκεσσιν
αἰθέσι ναρκίσσου καλλιπνόου. ὧδ' Ἀφροδίτη
ὥραις παντοίαις τεθυωμένα εἵματα ἕστο.

Vestiu as roupas no corpo, que as Graças e as Estações
Fizeram e tingiram das flores primaveris
Que as estações trazem: do açafrão, do jacinto,
Da violeta vicejante, da bela flor da rosa,
Doce, nectárea, e dos imortais cálices
Brilhantes do narciso de belo aroma. Assim Afrodite
Vestiu roupas aromatizadas por todas as estações.

No entanto, o sentido de "fármaco" substancia-se pela passagem da *Ilíada* em que Afrodite entrega a Hera cinto ornada de charmes amorosos, também descrito como ποικίλον (14.214-17)[140]:

ἦ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἱμάντα
ποικίλον, ἔνθα δέ οἱ θελκτήρια πάντα τέτυκτο·
ἔνθ' ἔνι μὲν φιλότης, ἐν δ' ἵμερος, ἐν δ' ὀαριστὺς
πάρφασις, ἥ τ' ἔκλεψε νόον πύκα περ φρονεόντων.

[138] Sobre os testemunhos antigos do sentido do termo, ver PUTNAM, 1960, p. 80 e LAWLER, 1961.
[139] RISSMAN, 1983, p. 5.
[140] PUTNAM, 1960, pp. 80 s.; LAWLER, 1961, p. 350; RISSMAN, 1983, p. 5. PRIVITERA, 1967a, p. 35 apesar de considerar que o epíteto deriva de θρόνος ("trono"), também comenta o episódio.

Disse e soltou o cinto bordado do peito,
Variegado, em que estavam incisos todos os charmes;
Ali havia o bem-querer, o desejo, a conversa,
O engano, que rouba o pensamento até de quem cogita solidamente.

Com o epíteto composto, Safo também poderia estar se referindo a essa veste mágica da deusa. Entre as possibilidades "trono" e "figuras/floreios/tinturas", a segunda carrega, sem dúvida, o maior número de evidências favoráveis[141]. Em primeiro lugar, no período arcaico, os epítetos terminados em -θρονος sempre se referem a divindades femininas, o que sugere antes vestes ornamentadas do que tronos, que também seriam adequados a deuses masculinos: Hera (*Il.* 1.611: χρυσόθρονος, "de douradas vestes"), Ártemis (*Il.* 9.533: χρυσόθρονος) e a Aurora (*Il.* 8.565: ἐΰθρονος "de belas vestes"; *Od.* 10.541: χρυσόθρονος). Lidos dessa maneira, os epítetos de Aurora tornam-se particularmente adequados, pois também outro deles parece conectar seu corpo às cores do fenômeno natural que representa: ῥοδοδάκτυλος ("de dedos róseos"; *Il.* 1.477). Em segundo lugar, se viu acima, peças de vestuário variegadas parecem atributo tradicional de Afrodite. Em terceiro, Homero associa θρόνα e ποικίλα, justamente os dois componentes do epíteto sáfico. Como Broger mostra (1996, p. 306), Safo e Alceu algumas vezes apresentam como termos separados os integrantes de um epíteto épico[142]. Dessa maneira, temos, em Homero, κροκόπεπλος ("de manto açafrão"; *Il.* 8.1) e χαλκοκνήμιδες ("de grevas de bronze"; 7.41); κροκόεντα [...] πέπλον ("manto açafrão"; fr. 92.7 Voigt) em Safo e χαλκίαι [...] κνάμιδες em Alceu ("grevas de bronze"; fr. 140.7 Liberman). Nada impede que o mecanismo contrário também operasse: supondo que θρόνα e ποικίλα fossem uma junção tradicional, os poetas poderiam combiná-lo em um só epíteto. Além disso, no passo homérico, mencionam-se os ornatos do manto junto a elementos matrimoniais que circundam Andrômaca: seu desígnio de banhar o marido que voltaria do combate (*Il.* 22.442-4) e, mais importante, o véu que Afrodite lhe presenteou em seu casamento (*Il.* 22.470-2). Os θρόνα ποικίλα parecem, portanto, compor um conjunto de imagens que ironicamente se referem ao casamento, âmbito de

[141] Favorecem essa interpretação BOLLING, 1958; PUTNAM, 1960; LAWLER, 1961; MERKELBACH, 1977; RAGUSA, 2005, pp. 153 ss. (inclui discussão detalhada da bibliografia a respeito). Também ver discussão sobre as duas interpretações em GARNER, 2011b, pp. 428 ss.
[142] Para o autor, que supõe imitação de Homero, os poetas eólicos decompõem em locuções os epítetos épicos.

Afrodite, opondo-o ao terror da morte em combate[143]. Se, de fato, havia essa associação tradicional, dificilmente um ouvinte ligaria o epíteto ποικιλόθρονος a um trono.

Se assumirmos, portanto, que esse epíteto se refere às vestes de Afrodite, vale a pena comparar e ver se há algo de comum entre os contextos em que as palavras ou o tema aparecem. A julgar, primeiramente, pelo fragmento das *Cíprias* e a interação iliádica entre Hera e Afrodite, a veste ornada parece evocar seu poder de atração: o tema da *toilette* divina costuma preceder ou seguir cenas de sedução[144]. Se essa nuance não parece sugerida no canto 22 da *Ilíada*, ao menos podemos dizer que os θρόνα ποικίλα se associam ao âmbito da deusa, em traços suaves que contrastam com a crueza do destino de Heitor. Ποικιλόθρονος parece, portanto, evocar a imagem de uma Afrodite ativa e auxiliadora (talvez benévola), o que encontra eco nas atestações helenísticas de θρόνα como ingredientes de poção de amor e antídotos. O epíteto, assim, poderia ser o oposto complementar de δολόπλοκος ("tecelã de ardis"), focalizando o outro lado de Afrodite (antes suas habilidades que seus danos) e representando mais o suplicante que deseja o auxílio ativo da deusa para seduzir alguém que aquele que padece das dores do desejo.

O verbo λίσσομαι ("imploro") normalmente narra, em Homero, súplicas feitas de deus a deus (por exemplo, Tétis a Zeus em *Il.* 1.502) e mortal a mortal (Crises aos aqueus em *Il.* 1.14-5)[145]. A canção de Safo não segue esse padrão, uma vez que o verbo descreve a súplica da poeta à deusa. Em alguns momentos da épica, quando está implícita certa aproximação entre mortais e deuses, emprega-se λίσσομαι[146]. Por exemplo, quando Fênix apresenta os deuses como paradigma de ação para Aquiles, um mortal, ele diz:

> καὶ μὲν τοὺς θυέεσσι καὶ εὐχωλῆις ἀγανῆισι
> λοιβῆι τε κνίσηι τε παρατρωπῶσ' ἄνθρωποι
> **λισσόμενοι**, ὅτε κέν τις ὑπερβήηι καὶ ἁμάρτηι.
>
> Com sacrifícios e preces brandos,
> Libações e fumo de gordura, os homens os demovem,
> **Implorando**, quando transgridem e erram.
> (*Il.* 9.499-501)

---

[143] Também é interessante a sugestão de Bolling (1958, p. 281) de que Andrômaca talvez esteja preparando um charme (um φάρμακον) de proteção para Heitor, o que acrescenta à ironia do episódio.
[144] Em *Il.* 14.170-86 (Hera); *Od.* 8.364-6; h.Ven. 61-3, 86-90 (Afrodite).
[145] DEGANI E BURZACCHINI, 1977, p. 126; LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 35.
[146] LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 35.

No *Hino Homérico a Afrodite*, o verbo descreve a súplica de Anquises à deusa: καί μιν **λισσόμενος** ἔπεα πτερόεντα προσηύδα ("e **implorando**, dirigiu a ela palavras aladas", *h.Ven.* 184). O sentido tradicional do verbo na poesia hexamétrica sugere, portanto, grande proximidade entre a suplicante e Afrodite, reforçada por outros elementos da ode. Nesta estrofe, o próprio endereçamento à divindade em segunda pessoa (em oposição ao endereçamento em terceira pessoa) indica um tom mais direto e urgente nos hinos[147]. No entanto, no novo fragmento de Safo (o "Poema dos Irmãos", 10), o verbo é usado para descrever uma súplica a Hera, sem que haja uma relação inequívoca de proximidade com a deusa como aqui. Também há exemplos no restante da lírica que não se adequam a esse padrão[148]. Assim, talvez, no dialeto poético lésbio, o verbo simplesmente tivesse maior flexibilidade semântica que no grego épico.

Λίσσομαι é parte importante de um tema da *Ilíada* e na *Odisseia*: a súplica ao inimigo em campo de batalha; por exemplo, quando o troiano Licaon implora por sua vida a Aquiles, que outrora o capturara e fora compassivo (*Il.* 21.71-96)[149]:

> αὐτὰρ ὃ τῆι ἑτέρηι μὲν ἑλὼν **ἐλλίσσετο** γούνων,
> τῆι δ' ἑτέρηι ἔχεν ἔγχος ἀκαχμένον οὐδὲ μεθίει·
> καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
> γουνοῦμαι σ' Ἀχιλεῦ· σὺ δέ μ' αἴδεο καί μ' ἐλέησον·
> […]
> μή με κτεῖν', ἐπεὶ οὐχ ὁμογάστριος Ἕκτορός εἰμι,
> ὅς τοι ἑταῖρον ἔπεφνεν ἐνηέα τε κρατερόν τε.
>
> E ele, com uma mão tocando os joelhos, se pôs a **implorar**,
> Com a outra, segurava a lança afiada e não a abandonava,
> E, dizendo palavras aladas, dirigiu-se a ele:
> "Suplico-te, Aquiles, e tu poupa-me e apieda-te de mim.
> […]
> Não me mates, porque não nasci do mesmo ventre que Heitor,
> Que matou teu companheiro gentil e forte."

---

[147] TZAMALI, 1996, p. 41. Sobre o uso da segunda pessoa em preces, ver NORDEN, 1913, pp. 143 ss.
[148] Como no restante da lírica, por exemplo: Alcm. fr. 5 subfr. 2.22-3; Pi.*O.* 12.1; *P.* 1.71; *N.* 3.1.
[149] Outros exemplos são as súplicas de Adrasto a Menelau (*Il.* 6.45-65), Dólon a Diomedes (*Il.* 10.454-9), Tros a Aquiles (*Il.* 20.469-72), Heitor a Aquiles (*Il.* 22.338-66). Na *Odisseia*, há as súplicas de Leiodes (*Od.* 22.310-29), Fêmio (*Od.* 22.330-60) a Odisseu e de Médon a Telêmaco (*Od.* 22.361-80). Entre deuses, Escamandro implora, na *Ilíada*, misericórdia a Hera (*Od.* 22.368-82)..

Além do tema, assemelha-se à canção sáfica o pedido composto por dois sinônimos (σὺ δέ μ' αἴδεο καί μ' ἐλέησον; "e tu poupa-me e apieda-te de mim"), em fórmula que também aparece nas falas de Leiodes (*Od.* 22.312) e Fêmio (*Od.* 22.344) a Odisseu. Também similar é a reiteração da súplica por outro imperativo (μή με κτεῖν(ε); "não me mates"), igualmente presente nos pedidos de Fêmio (*Od.* 22.349) e Médon (*Od.* 22.368). Aliás, trata-se de pedidos negativos, como o μή μ(ε) [...] δάμνα ("não me domes") da presente canção. No caso da súplica de Heitor, assemelha-se o pedido negativo seguido por positivo, introduzido pela adversativa ἀλλά ("mas", *Il.* 22.339-40):

> **μή με ἔα** παρὰ νηυσὶ κύνας καταδάψαι Ἀχαιῶν,
> **ἀλλὰ** σὺ μὲν χαλκόν τε ἅλις χρυσόν τε δέδεξο
>
> **Não permitas** que os cães **me** devorem ao lado dos navios dos aqueus,]
> **Mas** recebe tu bronze e ouro em abundância

Quando o pedido se desenvolve discursivamente, é comum que o suplicante tente atrair a benevolência do inimigo prometendo resgate (como nos casos de Adrasto e Heitor) e cooperação (Escamandro), lembrando da misericórdia passada (Licaon) ou justificando sua inocência (Licaon, Leiodes e Fêmio). Os recursos lembram os que se empregam na hipomnese hínica, em que se prometem sacrifícios, relembram benfeitorias passadas ou estabelecem algum grau de obrigação entre deus e falante. Essas proximidades facilitam a mistura entre os dois tipos de discurso, que é justamente o que parece haver na canção de Safo[150]. Entre a súplica de Licaon e do "eu" sáfico há ainda mais um elemento em comum: no centro do discurso, menciona-se um gesto de benevolência anterior, que o suplicante espera que se repita – um pretexto ao poeta desenvolver uma narrativa detalhada do episódio. No entanto, como se trata de apenas um exemplo, não há como saber se é mais um elemento comum entre hino e súplica em combate, ou se Homero confere ao pedido de Licaon tom de prece.

Na maior parte das cenas, o suplicante não se salva: Adrasto, Dólon, Tros, Licaon e Leiodes são mortos pelos seus inimigos e Heitor tem seu cadáver vilificado por Aquiles. Só Escamandro, Fêmio e Médon são poupados, o que é de se esperar no primeiro caso, pois nos combates entre deuses não há mortes (como atesta a teomaquia;

[150] STANLEY (1976, p. 312) comenta a semelhança do passo com a súplica de um guerreiro vencido e a terminologia marcadamente militar da canção.

Il. 21.383-514). Por sua vez, com o tema, a misericórdia de Odisseu é enfatizada, após o massacre de todos os pretendentes e a inútil súplica de Leiodes. Assim, as cenas de súplica parecem insinuar a inutilidade do pedido e a provável morte de quem implora. Se Sapph. 1 Voigt está operando com essa mesma unidade tradicional, ela possivelmente aponta a dureza da condição do "eu" e amplia o tom de perigo, submissão e urgência já insinuado pelo epíteto δολόπλοκος.

Em Homero, o simples verbo δαμάζω ("domar") indica a morte de um soldado nas mãos do inimigo: ἀλλ' **ἐδάμη** ὑπὸ χερσὶ ποδώκεος Αἰακίδαο ("mas **foi domado** pelas mãos do Eácida pés-velozes"; *Il.* 2.874)[151]. Ademais, a combinação do verbo com o substantivo θυμός ("ânimo") aparece algumas vezes na épica, principalmente com o sentido de domar a própria fúria (ἀλλ' Ἀχιλεῦ **δάμασον θυμὸν** μέγαν […] – "mas, Aquiles, **doma** teu grande **ânimo**"; *Il.* 9.496), mas também para descrever o ânimo de um guerreiro que sucumbe a um golpe ([...] βέλος δ' ἔτι **θυμὸν ἐδάμνα** – "o projétil ainda **domava**-lhe o **ânimo"** *Il.* 14.438-9)[152] e, como na canção de Safo, a força do desejo:

> οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὧδε θεᾶς ἔρος οὐδὲ γυναικὸς
> **θυμὸν** ἐνὶ στήθεσσι περιπροχυθεὶς **ἐδάμασσεν**

> [diz Zeus]
> Jamais o desejo por deusa ou mulher,
> Derramado no peito, **domou-me o ânimo** assim
> (*Il.* 14.315-6)[153]

Assim como λίσσομαι e o tema da súplica aparentemente mesclam hino e iminência de morte em combate, com δαμάζω e θυμός, Safo pode evocar, ao mesmo tempo, o desejo amoroso e o morticínio[154]. De maneira ainda branda, a poeta parece aproximar os temas do desejo e da guerra. Opô-los parece tradicional na poesia grega arcaica. Na *Ilíada*, Zeus diz a Afrodite que se afaste dos "feitos guerreiros" (πολεμήϊα ἔργα; *Il.* 5.428), domínio de Atena e Ares, e se dedique a sua esfera própria, "os

---

[151] Outros exemplos: *Il.* 8.244; 11.309; 13.16-7.
[152] Em *Od.* 5.467-8, o verbo e o substantivos indicam a morte perante forças das natureza.
[153] Hera também usa o verbo para descrever os poderes de Afrodite (*Il.* 14.198-9): δὸς νῦν μοι φιλότητα καὶ ἵμερον, ὦι τε σὺ πάντας || **δαμνᾶι** ἀθανάτους ἠδὲ θνητοὺς ἀνθρώπους ("dá-me agora o bem-querer e o desejo, com que tu **domas** || todos os imortais e os homens mortais"); ver RISSMAN, 1983, p. 4.
[154] BURZACCHINI, 1977, p. 127. Sobre as diversas acepções do termo δαμάζω, ver LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 29.

desejosos feitos da coabitação" (ἱμερόεντα [...] ἔργα γάμοιο; Il.5.429)[155]. No entanto, igualmente tradicional é a proximidade dos dois princípios. Na *Odisseia* (8.266-366), Ares e Afrodite são mencionados como amantes[156]. Safo parece jogar com a oposição e a complementaridade do desejo e da guerra, o que também invoca o lado mais terrível de Afrodite, aludido por δολόπλοκος, e enfatiza o sofrimento do "eu".

Enfim, tanto ἄση ("náusea") como ἀνία ("dor") podem expressar o sofrimento amoroso na poesia arcaica:

> [...] ἐγὼ δ' **ἄσηισι**
> τείρομαι· τί γάρ τις ἔρξηι
> μηδ' ὑπὲρ Θρήικης τυχών;
>
> [o poeta lamenta o corte dos cabelos de seu amante trácio]
> [...] e eu em **náuseas**
> Me consumo; pois o que faria
> Quem nada pôde pela Trácia?
> (Anacr. fr. 347.8-10 *PMG*);
>
> οὐκέτ' ἐρῶ παιδός, χαλεπὰς δ' ἀπελάκτισ' **ἀνίας**
> μόχθους τ' ἀργαλέους ἄσμενος ἐξέφυγον,
>
> Não desejo mais o garoto; expulsei as difíceis **angústias**
> E fugi contente aos penosos sofrimentos
> (Thgn. 1337-8)

Repare-se que os termos estão no plural, como na ode de Safo. Apesar de não encontrarmos jamais os dois substantivos juntos em outro poema, há um número de casos em que ἀνία se encontra em dupla com outro termo sinônimo: além da elegia amorosa da *Teognideia* supracitada, há um exemplo na *Odisseia* (7.192-3): […] ἄνευθε **πόνου καὶ ἀνίης** ("[…] sem **sofrimento e angústia**", em referência aos sofrimentos de viagens marinhas) e em outra elegia da *Teognideia* (872): τοῖς δ' ἐχθροῖσ' **ἀνίη καὶ μέγα πῆμ'** ἔσομαι ("serei para os inimigos **ángustia e** grande **sofrimento**"). A *interpretatio*,

---

[155] RISSMAN, 1983, p. 8. Nesse sentido, também a provocação de Diomedes a Afrodite em *Il.* 5.348-51: εἶκε Διὸς θύγατερ πολέμου καὶ δηϊοτῆτος· || ἦ οὐχ ἅλις ὅττι γυναῖκας ἀνάλκιδας ἠπεροπεύεις; || εἰ δὲ σύ γ' ἐς πόλεμον πωλήσεαι, ἦ τέ σ' ὀΐω || ῥιγήσειν πόλεμόν γε καὶ εἴ χ' ἑτέρωθι πύθηαι ("abandona, filha de Zeus, a guerra e a refrega. || Não te basta enganar mulheres fracas? || Se avançares à guerra, julgo que abominarás a guerra, ainda que a ouças nomear de longe").

[156] Ragusa (2005, pp. 322 ss.) comenta em detalhe as ligações entre amor e guerra, Afrodite e Ares, na religião, poesia e artefatos gregos.

que reitera a ideia de sofrimento em dois termos aparentados, pode, assim, ser um jeito típico de mencionar um grande tormento. Do ponto de vista retórico, ambas as figuras de multiplicação, combinadas em Safo, sugerem a reiteração e alternância das dores do presente amor[157], reforçadas pela anáfora da negação e pelo homeoteleuto entre ἄσαισι e ὀνίαισι[158]. Ademais, a justaposição das raízes ἀνια- e ἀσα- se encontrará mais tarde no tratado hipocrático sobre epilepsia[159], o que indica que pode se tratar de vocabulário tradicional para falar sobre doenças[160].

Em suma, as formas tradicionais com que o poema se abre poderiam preparar as expectativas da audiência. Trata-se, todavia, de linguagem ambígua, adequada tanto a súplicas em combate como preces, tanto à guerra como ao desejo. Possivelmente colabora para a duplicidade o verbo λίσσομαι ("suplicar"), que, na epopeia, somente descreve a súplica entre seres equivalentes na hierarquia cósmica. Essas ambiguidades prenunciam dicotomias que se desenvolverão ao longo de todo o poema. Os epítetos, por sua vez, parecem não somente ressaltar a natureza geral de Afrodite, mas enfatizar seus aspectos mais relevantes para a situação descrita na canção. Além dos genéricos ἀθανάτα e παῖ Δίος ("imortal" e "filha de Zeus"), que somente afirmam a condição sobre-humana da deusa, dizem-se δολόπλοκε ("tecelã de ardis") e a única atestação de ποκιλόθρον(ε) ("de variegados tecidos"), referentes a seus poderes específicos: aquele a sua habilidade de tecer enganos, este a suas vestes de adornos elaborados (e possivelmente enfeitiçantes) – ambos do campo metafórico dos tecidos[161]. O caráter astuto e ardiloso de Afrodite certamente é ressaltado por tratar-se de uma ode que pede a sedução da amada; contudo, a astúcia da deusa é ambígua, pois os enganos também são armas para o amado que se esquiva[162]. Na verdade, o uso típico de δολόπλοκος, como se viu, sugere um lado terrível de Afrodite, que doma e incapacita o ânimo. No entanto, ποκιλόθρονος, comparado com outras menções das vestes de Afrodite, bem

---

[157] De acordo com Page (1955, p. 7), o plural refere-se à multiplicidade das experiências amorosas, interpretação que depende de sua leitura da canção. No entanto, como o paralelo com a elegia da *Teognideia* deixa claro, o plural aqui se refere às múltiplas dores de uma mesma experiência (RADT, 1970, p. 337; LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 30; TZAMALI, 1996, pp. 42 s.).
[158] TZAMALI, 1996, p. 42.
[159] Hp.*Morb.Sacr.* 15.10-1: **ἀνιᾶται** δὲ **καὶ ἀσᾶται** παρὰ καιρὸν ψυχομένου τοῦ ἐγκεφάλου καὶ ξυνισταμένου παρὰ τὸ ἔθος ("**sente dores e naúseas** fora de hora, conforme o cérebro se esfria e se solidifica contrariamente ao habitual").
[160] Ver DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 127.
[161] Sobre a relação entre esses dois epítetos, ver CASTLE, 1958, p. 69; PRIVITERA, 1967a, p. 15; 1972, p. 132; RAGUSA, 2005, p. 266.
[162] Como se pode ver em Thgn. 1285, em um amante que se queixa das esquivas do amado: <οὐ γάρ τοί με δόλωι> παρελεύσεαι οὐδ'ἀπατήσεις ("<com ardis não me> escaparás, nem enganarás").

como o uso iliádico de θρόνα ποκίλα, sugere outra face da deusa, se não necessariamente benévola, ao menos ativa e potencialmente auxiliadora. A canção parece, assim, relevar o duplo aspecto de Afrodite: sua poderosa benevolência e terrível hostilidade.

Sintaticamente, a estrofe é composta por duas orações de extensão decrescente, estabelecendo anticlímax. O *diminuendo*, todavia, se contrabalanceia em parte pelo crescente número de palavras verso a verso e pela ação mais intensa figurada no longo predicado entre o terceiro e o quarto versos: uma cena metafórica, em que a deusa doma o "eu" com suas "armas" (as náuseas e as dores). As duas sentenças são opostas na extensão de suas partes: uma apresenta longo vocativo (A) e breve predicado (B), e outra predicado extenso (B) e vocativo curto (A) (ποικιλόθρον' ἀθανάτἈφρόδιτα παῖ Δίος δολόπλοκε, (A) : λίσσομαί σε (B)· : μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα (A), : πότνια (B) – "Imortal Afrodite de vestes variegadas, filha de Zeus, tecelã de ardis" (A) : "imploro-te" (B) : "com náuseas e dores não me domes" (B) : "soberana" (A)). As orações também formam um quiasmo entre seus componentes: na primeira, o vocativo (ποικιλόθρον(ε) …, "de vestes variegadas […]") (A) antecipa um verbo em primeira pessoa (λίσσομαι, "imploro") (B) e seu objeto, um pronome pessoal de segunda pessoa (σε, "te") (C); na segunda, o pronome pessoal de primeira pessoa (μ(ε)[163]) (C) antecipa o imperativo de segunda pessoa (δάμνα, "doma") (B) e o vocativo (πότνια, "soberana") (A). A sintaxe espelhada e inversamente proporcional reforça a oposição temática: os dois primeiros versos centram-se na invocação da deusa e na descrição de sua imortalidade e poder, o terceiro e o quarto no pedido e no sofrimento de Safo.

Também espelham-se epítetos genéricos, aplicáveis a outros deuses, e específicos: ποικιλόθρονος ("de vestes variegadas") (A) : ἀθανάτα ("imortal") (B): παῖ Δίος ("filha de Zeus") (B) : δολόπλοκος ("tecelã de ardis") (A)[164]. Também é de interesse a interposição do vocativo πότνια ("soberana") entre o verbo δάμνα ("domes") e o acusativo interno θῦμον ("no ânimo"). A ordenação de epítetos é expressiva: a opção pelo quiasmo em lugar do simples paralelismo faz com que a invocação se abra e

[163] Na verdade, existem duas interpretações sintáticas para a sentença: pode-se tomar o pronome μ' ("me") como o dativo de interesse μ(οι) e o acusativo θῦμον ("ânimo") como o objeto do verbo δαμάζω ("domar") ou considerar o pronome um acusativo (μ(ε)) de objeto e θῦμον como acusativo de relação. Conforme demonstrado por Tzamali (1996, pp. 94 s.), a segunda construção é comum com outros verbos em Homero (por exemplo, […] μάλα γάρ με θανών ἐσεμάσσατο θυμόν – "[…] com sua morte, muito me afetou no ânimo"; *Il.* 17, 564) e, assim, é a leitura mais provável

[164] PRIVITERA, 1967a, pp. 15 s.; LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp. 16 s.; RAGUSA, 2005, p. 266.

feche com as características particulares de Afrodite – mais importantes para a matéria do poema e de implicações possivelmente opostas e complementares. O complexo de epítetos se entretece por sentido e quiasmo, que sublinham a invocação e reforçam sua própria interdependência. A sequência das qualidades também realiza movimento oscilante de clímax e anticlímax, marcado pelo nível de especificidade e ornamento poético: o enfático composto ποικιλόθρον(ε) ("de intricados bordados", ↑) é seguido pelo genérico ἀθανάτα ("imortal", ↓), o específico nome da deusa (↑), o genérico παῖ Δίος ("filha de Zeus", ↓) e o composto específico δολόπλοκε ("tecelã de ardis", ↑)[165]. Apesar dessa oscilação, a sequência perfaz um *crescendo*, uma vez que os epítetos do segundo período são mais específicos, enfáticos e ativos que os do primeiro: παῖ Δίος amplifica ἀθανάτα ao indicar que a imortalidade de Afrodite se liga a sua filiação ao maior poder do universo, Zeus, e δολόπλοκος é mais ativo e específico que ποικιλόθρονος, traduzindo a elaboração da veste da deusa para sua atividade e, ao insinuar seus terríveis poderes, intensificando o teor passional da passagem.

Por último, a justaposição do epíteto πότνια ("soberana") e do verbo δάμνα ("domes"), similares foneticamente, colocam a qualidade da deusa (o poder) ao lado da ação que a expressa (o domínio e, metaforicamente, a vitória marcial)[166]; já o adiamento, para o fim do terceiro período, do adjunto adverbial θῦμον ("ânimo") conclui a estrofe com a palavra que determina definitivamente o campo a que se referem as dores, as náuseas e o domínio: a sede das emoções. Com isso, deixa-se em suspenso o referente da metáfora bélica e das múltiplas dores, revelando-o somente no último verso da estrofe (embora, pela natureza da divindade invocada, certamente a audiência pudesse prevê-lo). Traça-se definitivamente a relação entre amor e guerra e ajuda a contrabalancear o anticlímax sintático entre primeira e segunda orações.

Estrofes 2-3 – Hipomnese: a viagem divina

ἀλλὰ τυίδ' ἔλθ', αἴ ποτα κἀτέρωτα	Mas vem aqui, se outrora, ainda outra vez,
τὰς ἔμας αὔδας ἀίοισα πήλοι	Ouvindo minha voz ao longe,
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα	Escutaste e, deixando a casa dourada
χρύσιον ἦλθες	do pai, vieste

A personagem pede agora que a deusa venha e narra uma vez em que, ouvindo o clamor da poeta, ela deixou o Olimpo e a visitou: esboça-se o pedido do hino e inicia-se

[165] Ver LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp. 16 s.
[166] TZAMALI, 1996, p.47.

a hipomnese. A situação e a terminologia são marcadamente tradicionais. Começa-se a relatar uma jornada de carruagem, cena típica na epopeia, em que uma personagem (divina ou humana) monta num carro para cumprir uma tarefa[167]. Nessa estrofe, se descreve a jornada apenas sumariamente; as etapas e os detalhes estão no próximo quarteto.

Quanto às expressões, muitos hinos cléticos de Safo e Alceu começam com advérbios que significam "para cá", que duas outras vezes também são acompanhados pelo particípio do verbo λείπω ("deixar"): **δεῦρο** δηὖτε Μοῖσαι χρύσιον **λίποισαι** ("**para cá** de novo, Musas, **deixando** a [casa?] dourada"; Sapph. fr.127 Voigt); **δεῦτέ** νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι ("**para cá**, delicadas Graças e Musas de belos cabelos"; Sapph. fr. 128.1 Voigt); **δεῦτ[έ]** μοι νάσον Πέλοπος **λίποντες** ("**para cá**, até mim, **deixando** a ilha de Pélops"; Alc. fr. 34.1 Voigt). Também em Homero o particípio de λείπω descreve deusas deixando seus lugares de culto e moradia (*Il.* 24.144).

O imperativo ἔλθ(ε) ("vem"), por sua vez, é mais raro nesse contexto, mas o encontramos no "Hino a Dioniso" de Anacreonte (fr. 357 *PMG*), após a longa invocação, cercado de termos semelhantes aos de Safo: **γουνοῦμαί σε**, σὺ δ' εὐμενὴς/ **ἔλθ'** ἡμίν, κεχαρισμένης δ'/ εὐχωλῆς **ἐπακούειν**· ("**suplico-te** e tu **vem**/ benevolente a nós, e **ouve**/ a graciosa oração"; 6-8). Homero, por sua vez, emprega o particípio de ἀΐω ("ouvir", frequentemente acompanhado pelo aoristo ἦλθε, "veio") e o verbo κλύω ("escutar", "atender")[168], ambos arcaizantes[169], para descrever deuses atendendo preces:

> μήτηρ δ' ἐξ ἁλὸς **ἦλθε** σὺν ἀθανάτησ' ἁλίησιν
> ἀγγελίης **ἀΐουσα** [...]
>
> [Tétis vai ao funeral de Aquiles]
> E a mãe **veio** do mar, com as imortais marinhas,
> Depois de **ouvir** a mensagem [...]
> (*Od.* 24.47-8)[170];
>
> ὣς φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ' **ἔκλυε** πότνια μήτηρ

[167] Ver KELLY, 2007, pp. 92 ss.
[168] Que também é típico das invocações hínicas: κλῦθί μευ ἀργυρότοξ', ὃς Χρύσην ἀμφιβέβηκας ("escuta-me, detentor do arco de prata, que circundas Crise"; *Il.* 1.37). Ver também, por exemplo, *Il.* 1.451; 5.115; 10.278, 284 ; 16.514; Archil. fr. 108.1 West; Thgn. 4, 13. Sobre os possíveis ecos tradicionais do verbo em Safo, ver GARNER, 2011b, p. 431.
[169] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 127, que chama os verbos de "homéricos", pressupondo influência direta da epopeia sobre Safo.
[170] Também em *Il.* 15.377-8; 23.198-9 (aqui também com verbo ἔρχομαι).

ἡμένη ἐν βένθεσσιν ἁλὸς παρὰ πατρὶ γέροντι·
καρπαλίμως δ' ἀνέδυ πολιῆς ἁλὸς ἠΰτ' ὀμίχλη

[Tétis atende Aquiles]
Assim disse, derramando lágrimas, e o **escutou** a soberana mãe
Sentada nas profundezas do mar, junto ao velho pai;
E velozmente emergiu do mar como uma névoa
(*Il.* 1.357-9)

Ζεῦ ἄνα Δωδωναῖε Πελασγικὲ τηλόθι ναίων
[...]
ἠμὲν δή ποτ' ἐμὸν ἔπος **ἔκλυες** εὐξαμένοιο

[Aquiles diz]
Zeus soberano, dodoneu, pelasgo, que longe habitas
[…]
Outrora **escutaste** a minha palavra quando eu orava
(*Il.* 16.233-6)[171]

Os três excertos apresentam outras semelhanças temáticas e verbais com o poema de Safo. Em primeiro lugar, menciona-se a prece e a distante habitação do deus (também com referência ao pai da divindade, no caso de Tétis, na *Ilíada*). Ademais, Aquiles emprega o termo ποτε ("certa vez"), que normalmente introduz a hipomnese em hinos, como também o mostra a oração de Diomedes a Atena citada no começo do capítulo (*Il.* 5.116): **εἴ ποτέ** μοι καὶ πατρὶ φίλα φρονέουσα παρέστης ("se, **certa vez**, querendo-nos bem, te puseste ao lado de mim e de meu pai")[172]. Note-se que, em três dos exemplos, a ajuda do deus é narrada, como em Safo, com verbo acompanhado por oração participial.

Enfim, debate-se com qual substantivo se deve unir o adjetivo χρύσιον ("dourado") do verso 4: δόμον ("casa"), nesta estrofe, ou ἅρμ(α) ("carruagem") na próxima. A questão é importante para interpretar como o canto se relaciona com a tradição, mostrando quais paralelos devemos buscar na poesia arcaica. A maior parte das evidências pesa em favor de δόμον. Primeiramente, num passo muito semelhante, o supracitado fragmento 127 Voigt de Safo apresenta: δεῦρο δηὖτε Μοῖσαι χρύσιον

[171] Também, por exemplo, em *Il.* 1.43-4, 453, 457; 5.121; 9.572.
[172] De igual modo, *Il.* 1.39; 15.372; *Od.* 4.763-4.

λίποισαι ("para cá [vinde] novamente, Musas, deixando a [casa?] dourada"). Nele, aparentemente não caberiam a palavra "carruagem" ou similares, mas algum substantivo que indica morada. A semelhança sugere a ligação entre δόμον e χρύσιον também no fr. 1 Voigt[173]. Em segundo lugar, em estrofes sáficas, não há exemplos de separação interestrófica entre substantivos e atributos antepostos, o que mais uma vez favorece o primeiro substantivo[174]. Em terceiro, na sintaxe grega, os substantivos normalmente são separados de seus adjetivos por verbos que os regem, o que acontece somente entre δόμον e χρύσιον (com λίποισα), não entre χρύσιον e ἅρμ(α) (ἦλθες não tem qualquer relação sintática com o último termo)[175]. Não se deve ignorar também a quebra de sentido que há entre esta estrofe e a próxima: enquanto aqui se narra a viagem divina resumidamente, lá, com ἅρμ'ὑπασδεύξαισα ("atrelando a carruagem"), volta-se ao começo da jornada para descrevê-la em detalhes, ainda que a reduzida dependa sintaticamente da oração anterior[176]. Também, como veremos abaixo, o parelismo entre as orações τὰς ἔμας αὔδας ἀΐοισα πήλοι ἔκλυες ("ouvindo a minha voz ao longe, escutaste") e πάτρος δὲ δόμον λίποισα χρύσιον ἦλθες ("deixando a casa dourada do pai, vieste") sugere que χρύσιον, assim como πήλοι, pertença à oração em que se insere[177]. Por último, também vale mencionar o Papiro Oxirrinco 2288, que coloca um ponto médio no final dessa estrofe, separando χρύσιον e ἅρμ(α)[178].

---

[173] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, pp. 127 s. Em defesa dessa leitura, ver também SLINGS, 1991. Outras interpretações em WILAMOWITZ, 1913, p. 45, n. 1; CASTLE, 1958, p. 70; BENEDETTO, 1973, p. 123; BROGER, 1996, p. 27; (defendem que o epíteto qualifica a carruagem); GERBER, 1970, p. 174; BONELLI, 1980, pp. 25 s.; RISSMAN, 1983, pp. 2 s.; RAGUSA, 2005, pp. 180 s., 273; GARNER, 2011b, p. 432, n. 61. (argumentam em favor da ambiguidade).

[174] Ver também SLINGS, 1991, pp. 405 s., que comenta a prática métrica em vários tipos de estrofe. Ademais, há, em estrofes sáficas, apenas um exemplo de separação entre substantivo e atributo posposto, precedido de artigo (Sapph. fr. 22.13 Voigt): ἆς σε δηὖτε πόθος τ.[| ἀμφιπόταται ||| τὰν κάλαν ("enquanto novamente o desejo […]| voa ao redor de ti [...],||| a bela").

[175] TZAMALI, 1996, pp. 52 s. A autora refuta o argumento de Wilamowitz (1913, p. 45, n. 1), que considera que o adjetivo χρύσιον não é forte o suficiente para, posposto como está, qualificar δόμον. Como Lasso de la Vega (1974a, pp. 62 ss.) e ela (1996, pp. 51 s.) apontam, adjetivos de matéria são normalmente pospostos a seus substantivos e frequentemente deles separados por verbos (por exemplo, ἀμφὶ δὲ ποσσὶ πέδας ἔβαλε χρυσείας – "ao redor dos pés colocou correntes douradas"; *Il.* 13.360). Tzamali (1996, p. 52) ainda mostra como isso muitas vezes acontece no hexâmetro quando substantivo e adjetivo estão separados por cesura, assim como, na canção de Safo, estão separados pela cesura entre hendecassílabo e adônio: ἀμφὶ δ' ἄρα χλαῖναν : περονήσατο φοινικόεσσαν ("ao redor atou o manto purpúreo", *Il.* 10.133).

[176] SLINGS, 1991, pp. 406 s.; TZAMALI, 1996, p. 54.

[177] Ver TZAMALI, 1996, p. 54.

[178] Como já apontado por LOBEL, 1925, pp 1 s. Trata-se, no entanto, de argumento secundário, visto que a pontuação sempre depende da interpretação do copista.

Há paralelos arcaicos relevantes para imagem da dourada habitação divina[179]. Além de Sapph. fr. 127 Voigt, moradas divinas de ouro são descritas em alguns passos, dentre os quais citemos dois exemplos:

> οἳ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
> **χρυσέωι** ἐν δαπέδωι […]
>
> Os deuses, sentados ao lado de Zeus, debatiam
> No solo **dourado** [...]
> (*Il.* 4.1-2)

> τρὶς μὲν ὀρέξατ' ἰών, τὸ δὲ τέτρατον ἵκετο τέκμωρ
> Αἰγάς, ἔνθα δέ οἱ κλυτὰ δώματα βένθεσι λίμνης
> **χρύσεα** μαρμαίροντα τετεύχαται ἄφθιτα αἰεί.
>
> Três vezes [Poseidon] almejou e avançou; na quarta vez chegou à fronteira]
> De Egas, onde está construído seu famoso palácio, nas profundezas do lago –]
> **Dourado**, brilhante, imperecível para sempre.
> (*Il.* 13, 20-2) [180]

No primeiro exemplo, vê-se que o Olimpo poderia ser descrito como dourado; no segundo, que a descrição do material da morada de Poseidon é, como em Safo, parte de sua viagem divina. Enfim, o epíteto é, na canção eólica, adequado ainda em outro sentido, pois "dourada" (χρυσείη) é qualificação exclusiva de Afrodite em Homero (por exemplo, em *Il.* 9.389)[181].

A hipomnese da canção de Safo inicia-se, então, não somente marcada de elementos hínicos, como é de se esperar, mas remetendo ao universo e à linguagem das tradicionais narrativas divinas que conhecemos, sobretudo, por meio da epopeia jônica. Assim, enquanto mantém as expectativas do gênero, a poeta carrega a audiência para o universo mítico, em que as divindades, apresentam-se fisicamente para auxiliar os que lhes suplicam. Em consequência, transforma-se a danosa ação de Afrodite tecelã de ardis, representada na primeira estrofe como uma impiedosa guerreira triunfante, no

[179] Apesar de todas as evidências contrárias mencionadas acima, também existem exemplos de carruagens divinas de ouro: *h.Cer.*19, 375, 431; *h.Hom*. 9.4.
[180] Também em Hes.*Th.* 930-3; Mimn. fr. 11a.1-3 West.
[181] CASTLE, 1958, p.70; RISSMAN, 1983, pp. 2 s.; RAGUSA, 2005, p. 273.

benéfico auxílio do passado, em que a deusa se pôs ao lado do "eu" – como os deuses de Homero dão suporte a seus favoritos. A narrativa também se torna mais vivaz que no quarteto anterior: enquanto lá se colocava Afrodite numa cena metafórica (domando o ânimo do "eu"), aqui ela se encontra num episódio literal – a deusa ganha proximidade e realidade.

A estrofe abre-se com breve oração no imperativo, coordenada com a anterior e expandida por duas orações condicionais, mais extensas e em parataxe (cada uma compreendendo uma reduzida de particípio). Como mencionado acima, as duas condicionais constituem um isocólon, com a seguinte estrutura: nome com ideia de posse (A) + substantivo (objeto do particípio) (B) + particípio (C) + adjunto (adverbial ou adnominal) (D) + verbo principal (E) – τὰς ἔμας (A) αὔδας (B) ἀΐοισα (C) πήλοι (D) ἔκλυες (E) ("a minha" (A) "voz" (B) "ouvindo" (C) "ao longe" (D) "escutaste" (E)) e πάτρος δὲ (A) δόμον (B) λίποισα (C) χρύσιον (D) ἦλθες (E) ("do pai" (A) "a casa" (B) "deixando" (C) "dourada" (D) "vieste" (E))[182]. Desse modo, o anticlímax sintático da primeira estrofe dá lugar a um *crescendo*, em que se inicia uma grande construção hipotática, com breve oração principal (que, menor que a oração anterior, inicia o novo movimento ascendente) e longa subordinada, dividida em duas partes em isocólon. O paralelismo sintático dessas duas orações reflete a simetria semântica: na primeira, o possessivo (ἔμας; "minha") indica algo do mundo mortal que chegou aos distantes ouvidos da deusa no Olimpo (πήλοι; "longe"), na segunda, πάτρος ("do pai") indica o mundo divino, que é deixado por Afrodite para vir ao universo dos homens. Assim, a viagem sonora do pedido de Safo é espelhada pela vinda física da deusa[183]. Ademais, as orações alongadas por particípio, com um detalhamento mais vagaroso das ações, marcam a transição da invocação à narrativa da viagem divina, que emprega essa estrutura frequentemente.

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἆγον	Tendo atrelado o carro; belos te guiavam
ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας	Céleres pardais sobre a terra negra,
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωἴθε-	Girando densas asas desde o céu,
ρος διὰ μέσσω·	em meio ao ar resplendente

Na terceira estrofe, descreve-se a viagem divina propriamente dita: Afrodite junge a carruagem e é guiada até a terra por pardais. Na estrofe anterior já se indicou o

[182] TZAMALI, 1996, p. 54.
[183] PRIVITERA, 1967a, p. 36; LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 59.

momento final da viagem (ἦλθες; "vieste"), agora a poeta retorna ao processo e seus detalhes. Com possíveis variações, a cena típica da jornada com carruagem consiste em três momentos: os preparativos (aprontamento da carruagem e da amardura) a viagem propriamente dita e o fim da jornada[184]. Em mais de um momento, na *Ilíada*, deuses protagonizam esse tipo de cena, em direção ao campo de batalha ou ao Olimpo; eventualmente em outros rumos. Breve exemplo é a fuga de Afrodite, ferida por Diomedes, ao Olimpo (*Il.* 5.363-9):

ὣς φάτο, τῆι δ' ἄρ' Ἄρης δῶκε χρυσάμπυκας ἵππους·
ἣ δ' ἐς δίφρον ἔβαινεν ἀκηχεμένη φίλον ἦτορ,
πὰρ δέ οἱ Ἶρις ἔβαινε καὶ ἡνία λάζετο χερσί,
μάστιξεν δ' ἐλάαν, τὼ δ' οὐκ ἀέκοντε πετέσθην.
αἶψα δ' ἔπειθ' ἵκοντο θεῶν ἕδος αἰπὺν Ὄλυμπον·
ἔνθ' ἵππους ἔστησε ποδήνεμος ὠκέα Ἶρις
λύσασ' ἐξ ὀχέων, παρὰ δ' ἀμβρόσιον βάλεν εἶδαρ

Assim disse, e Ares lhe deu os cavalos de tiaras de ouro;
Ela subiu na carruagem, sofrendo no coração;
Íris se pôs a seu lado e tomou as rédeas com as mãos (preparativos),
Fustigou-os e os impeliu, e eles voaram não contra a vontade
(viagem).]
Logo chegaram na sede dos deuses, o escarpado Olimpo.
Ali, a veloz Iris de pés de vento estacionou os cavalos,
Soltando-os da carruagem, e lhes deu o alimento imortal (chegada)[185]

Dessa estrutura típica, duas partes encontram-se na terceira estrofe de Safo: a preparação (já iniciada no quarteto anterior com a menção ao lar de Afrodite) e o relato da viagem. Além da estrutura, a poeta emprega fraseado habitual desse tema[186], referente ao aprontar da carruagem ([…] **ὑπὸ** δὲ **ζυγὸν** ἤγαγεν/ Ἥρη ἵππους ὠκύποδας

[184] Ver KELLY, 2007, pp. 92 ss.
[185] Outros exemplos são a descida de Hera e Atena em auxílio dos aqueus (*Il.* 5.720-55, 768-77) e seu retorno (*Il.* 5.907-9); a viagem de Zeus ao Ida (*Il.* 8.41-50) e sua volta (*Il.* 8.438-51) e a ajuda de Poseidon aos dânaos (*Il.* 13.23-8). RISSMAN, 1983, p. 9 também aponta as semelhanças, em especial com a viagem de Hera e Atena, em que vê um modelo direto para o poema de Safo.
[186] Sobre os elementos "homéricos" na passagem, CAMERON, 1939, pp. 5 s., 12, 16; KRISCHER, 1968, pp. 11 s.; BENEDETTO, 1973; LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp. 67 s.; 1974b, pp. 55 s., 71.; STANLEY, 1976, pp. 308 ss.; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, pp. 125 ss.; RISSMAN, 1983, pp. 9 s.; RAGUSA, 2005, pp. 320 s.

[…] – "[…] **sob** o **jugo** Hera colocou/ os cavalos pés-velozes […]"; *Il.* 5.731-2)[187] e ao voo entre o céu e a terra ([…] τὼ δ' οὐκ ἀέκοντε πετέσθην/ **μεσσηγὺς γαίης τε καὶ οὐρανοῦ ἀστερόεντος** – "eles [i. e. os cavalos] voaram não sem vontade/ **entre a terra e o céu estrelado**"; *Il.* 5.768-9)[188]. A descrição, que na epopeia pode atingir grandes dimensões, é compacta, e a fórmula do atrelamento (que, em Homero, menciona a montaria explicitamente) abreviada. Outras expressões da estrofe atestam-se na poesia arcaica: o adjetivo ὠκύς ("célere", por exemplo em *Il.* 1.58), a expressão "terra negra" (γαῖα μέλαινα; por exemplo em *Il.* 2.699), o girar das asas (ἔνθ' **ἐπιδινηθέντε** τιναξάσθην **πτερὰ πυκνά** – "ali, **revolvendo-se**, brandiram as **densas asas**" – descrevendo águias num augúrio; *Od.* 2.151)[189] e a travessia do éter ([...] ὅδ' ἁμὶν ἄγγελ[ο]ς **ὠρανόθεν**/ **δι' αἰθέρο**[**ς ἀτ**]**ρυγέτας κατέπτατο** – "este mensageir[o] **voou** até nós/ **desde o céu por meio do éte**[**r** in]cultivável" – também em contexto de augúrio; Stesich. fr. 209.3-4 *PMG*)[190]. Tanto o adjetivo ὠκύς (em forma adverbial), como a travessia do éter e o girar das asas (ainda que por termos sinônimos) aparecem no fr. 181 West de Arquíloco, descrevendo o vôo de uma águia, caçando ou em socorro dos filhotes[191] (10-1): κέ]ḷ̣ευθον **ὠκέως δι' αἰθέρος**[/ **λαιψηρὰ κυκλώσας πτερά** ("[cortou?"] o caminho **rapidamente em meio ao éter** [...]/ **revolvendo as velozes asas**").

Se o tema e algumas expressões da estrofe se atestam no restante da poesia arcaica, vale questionar em que medida essas possuem implicações tradicionais com que a poeta joga. Enquanto, na *Ilíada*, muitas vezes os deuses viajam em carruagens conduzidas por cavalos alados para auxiliar seus favoritos em batalha; aqui o quadro é bastante diferente. O "eu" pede ajuda não no combate marcial, mas na luta metafórica do amor e, assim, não temos mais os bélicos cavalos, mas pardais – animais sagrados de Afrodite, conhecidos na antiguidade por sua lascívia[192]. Safo joga com a variação e,

---

[187] Também em *Il.* 15.120; *Od.* 23.245; *h.Hom.* 32. 9. No âmbito humano, a atrelagem dos cavalos é mencionada em *Il.* 3.260; 16.148-9; 24.277-9, 281, 690, 783; 19.392-3; *Od.* 3.478, 492; 6.73, 111, 253; 15.145, 190.

[188] Igualmente em *Il.* 8.46.

[189] A expressão πτερὰ πυκ(ι)νά ("asas densas") também se encontra em *Il.* 11.454 (descrevendo aves de rapina); *Il.* 23.879 (uma pomba); *Od.* 5.53 (um pássaro predador marinho). Os dois primeiros exemplos também mencionam a palavra οὐρανός ("céu").

[190] Também, em contextos diversos em *Il.* 2.458 (o brilho das armaduras); *Il.* 17.425 (o rumo do combate em redor do cadáver de Pátroclo); *Il.* 19.351 (viagem divina de Atena); *Od.* 15.293 (sobre ventos auxiliadores enviados por Atena").

[191] Sobre as interpretações do excerto, ver CORRÊA, 2010, pp. 97 ss.

[192] Ver escólio à *Il.* 2.308-19: ὁ δράκων Ἀθηνᾶς ἱερός. οἱ στρουθοὶ Ἀφροδίτης ("a serpente é o animal sagrado de Atena; os pardais, de Afrodite"); também Ath. 9.391e-f. Comenta-se a escolha de Safo em

postergando a menção dos animais (de ordinário mencionados, na épica, já no momento da atrelagem) para o segundo verso, e qualificando-os com um epíteto formular de cavalos, ὠκύς ("veloz", por exemplo: Ῥῆσος δ' ἐν μέσωι εὗδε, παρ' αὐτῶι δ' **ὠκέες ἵπποι** – "Reso deitava ao meio, e, ao lado, os **velozes cavalos**"; *Il.* 10.474), poderia surpreender a audiência[193], ao mesmo tempo em que não criava uma imagem inusitada, visto que, na forma adverbial, o adjetivo pode descrever o vôo de pássaros, como vimos no exemplo de Arquíloco.

Por sua vez, a fórmula γᾶς μελαίνας, tomada por alguns como meramente ornamental[194], observada sob os olhos da referencialidade tradicional, ganha outras dimensões[195]. Na épica jônica, a "terra negra" é sempre mencionada em contextos de vida ou morte. Fala-se, por exemplo, de um corpo sepultado (*Il.* 2.699); ou dos mortos em combate (em combinação com outra fórmula que descreve o derramamento de sangue: ῥέε δ' αἵματι γαῖα μέλαινα; "o sangue corria pela terra negra"; *Il.* 15.715) ou o desejo de morte súbita (em conjunto com outra fórmula: γαῖα μέλαινα πᾶσι χάνοι; "que a terra negra se abra a todos"; *Il.* 17.418-9). Homero também a utiliza ao mencionar o castigo de Tântalo no Hades (*Od.* 11.587). No *Hino Homérico a Apolo*, o deus anuncia o perecimento da serpente de Delfos por meio da expressão (*h.Ap.* 369).

Por outro lado, a combinação também comparece em menções de geração e nascimento. Com ela, Alcino fala dos homens que a terra alimenta (*Od.* 11.365) e Odisseu trata do solo fértil sob um bom rei (*Od.* 19.111). Na *Teogonia*, a fórmula comparece na narrativa do nascimento das Musas, num ponto que ressalta sua graça e amabilidade (Hes.*Th.* 68-71):

> αἳ τότ' ἴσαν πρὸς Ὄλυμπον, ἀγαλλόμεναι ὀπὶ καλῆι,
> ἀμβροσίηι μολπῆι· περὶ δ' ἴαχε **γαῖα μέλαινα**
> ὑμνεύσαις, ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὕπο δοῦπος ὀρώρει
> νισομένων πατέρ' εἰς ὅν· [...]
>
> Elas foram ao Olimpo, exultando, com a bela voz,

PAGE, 1955, pp. 7s.; LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp. 76 ss.; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 128; RISSMAN, 1983, pp. 9 s.; BROGER, 1996, p. 28; RAGUSA, 2005, pp. 275 s.

[193] STANLEY, 1976, pp. 312 s.; RISSMAN, 1983, pp. 9 s.; BROGER, 1996, p. 28.

[194] GENTILI e CATENACCI, 2007, p.137.

[195] Sobre a natureza desse epíteto, ver RISSMAN, 1983, p. 35 (que comenta o duplo aspecto da expressão e enumera, na nota 17, os exemplos citados adiante); BROGER, 1996, p. 29 (também enumera exemplos, mas comenta sobretudo a ligação da fórmula com a morte); RAGUSA, 2005, pp. 276 s. (com breve discussão de bibliografia).

Em canto e dança imortais; **a terra negra** bradava ao redor
Para elas, que hineavam, e amável som erguia-se dos pés
Delas, que iam até seu pai [...]

Na epopeia, contudo, não é essa a única expresssão a sublinhar essas características da terra. Tomem-se como exemplo três epítetos repetidos ao menos uma vez no *corpus* hexamétrico. A fórmula χυτὴ γαῖα ("terra espargida") acompanha o desejo de morte de Andrômaca (*Il.* 6.464), as sepulturas de Tideu (*Il.* 14.114) e Pátroclo (*Il.* 16.256) e a morte de Agamêmnon (*Od.* 3.258). A mãe de Meleagro invoca os deuses infernais contra o filho amassando a γαῖαν πολυφόρβην ("terra que alimenta muitos"; *Il.* 9.568); Hera diz que irá aos πολυφόρβου πείρατα γαίης ("limites da terra que alimenta muitos") para reatar o casamento de Tétis e Oceano (*Il.* 14, 200, 301) e Apolo menciona o γαίης πολυφόρβου καρπὸν ("fruto da terra que alimenta muitos") que os habitantes de Delfos comerão (*h.Ap.* 365). A terra é, por fim, chamada de φερέσβιος ("portadora da vida") quando geme sob o trovão de Zeus na Titanomaquia (Hes.*Th.* 693) e quando Hera pede à terra, ao céu e aos deuses subterrâneos o nascimento de Tífon (*h.Ap.* 341). Mesmo desacompanhada de epítetos, a terra pode evocar a morte e a vida[196].

Ao menos na epopeia, portanto, essas formas de γαῖα parecem variações métricas de um mesmo conceito, que pode ser representado por diversas combinações com epítetos, ou mesmo pelo simples substantivo. Trata-se possivelmente de um desdobramento da economia de Parry, em que temos a mesma ideia básica representada por diversas formas, cada qual com configuração métrica diferente. Assim como no caso das personagens épicas, vemos aqui epítetos que não são vazios, mas que, em suas diversas formas, ressaltam as características tradicionais a que se associam a terra nos poemas épicos[197]. De fato, não são todas as fórmulas ligadas a γαῖα que carregam esse sentido, pois outro epíteto, ἀπείρων ("infinita"), apresenta associações semânticas completamente diferentes: viagens divinas (por exemplo, em *Il.* 24, 342 e *Od.* 1, 98) e fama (*Iliada*, 7, 446; *Od.* 17, 386)[198].

Na elegia, no iambo e na mélica, gêneros em que não sabemos em que medida também o princípio de economia se aplicava, a fórmula γαῖα μέλαινα também

[196] Πρηνέες ἐν κονίῃσιν ὀδὰξ λαζοίατο γαῖαν. ("de bruços, em meio à poeira, mordiam a terra"; *Il.* 2.418); [...] ῥέε δ' αἵματι γαῖα ("o sangue corria pela terra"; por exemplo, *Il.* 4.451) e οὐδὲν ἀκιδνότερον γαῖα τρέφει ἀνθρώποιο ("a terra não nutre nada mais frágil que o homem"; *Od.* 18.130).
[197] Sobre a combinação de nomes e epítetos para indicar objetos típicos da narrativa épica, ver FOLEY, 1999, pp. 281 ss.
[198] Sobre esse epíteto e suas associações semânticas, ver SACKS, 1989, pp. 38 ss.

comparece em contextos de ruína e morte. Em certas formas líricas e iâmbicas, que não comportam metricamente a fórmula, encontramos as alternativas γῆ (γᾶ) μέλαινα e a sinômima χθὼν μέλαινα. A *Teognideia* (888, 1070b) diz que um homem morto se tornará γαῖα μέλαιν(α). Em trímetros iâmbicos, Sólon invoca a Γῆ μέλαινα antes de descrever a miséria do povo ateniense (fr. 36.5 West) e a nomeia para indicar abundância de alimentos (fr. 38.4-5 West). Em tetrâmetros trocaicos, Arquíloco descreve homens arruinados como μελαίνηι κειμένους ἐπὶ χθονί ("que jazem sobre a terra negra"; fr. 130.2 West). Safo, em estrofe sáfica, menciona a fórmula γᾶ μέλαινα em contexto de guerra (fr. 16.3 Voigt) e tempestade marinha (fr. 20.6 Voigt) e Alceu situa o suplício de Sísifo sob a μελαίνας χθόνος (fr. 38A.10 Liberman). Álcman, enfim, diz como a μέλαινα γαῖα gera todos os animais – numa mistura de dátilos e iambos (fr. 89.3 *PMG*).

Frente às ocorrências em diversos gêneros e poemas, mostra-se provável que γᾶ μέλαινα evocasse tradicionalmente os extremos da morte e da vida. Também no poema de Safo a entrada da expressão tradicional, justamente durante a viagem divina, poderia servir para marcar o contraste, muito acentuado na canção como um todo, entre a deusa (imortal e incólume), que paira sobre a terra, e a suplicante que nela habita (e está submetida às intermitências de vida e morte). Como a expressão comparece tradicionalmente tanto em contextos de fertilidade como de batalha, ela pode ser mais um elemento a evocar a tensão entre amor e guerra que permeia o poema. Reforça os contrastes a maneira com que a poeta emprega, junto à expressão, as palavras ὥρανος e αἴθηρ. Se γᾶ ("terra") opõe-se a ὥρανος ("céu") por representarem, respectivamente, o ponto mais alto e o mais baixo da superfície mundo, o adjetivo μέλαινα ("negra"), que indica a escuridão da terra, contrapõe-se ao substantivo αἴθηρ, que, derivado do verbo αἴθω ("acender"), se emprega em Homero para indicar o ar puro e a brilhância do céu (por exemplo, em *Il.* 8.556; 13.837) e, na *Teogonia*, é personificado como irmã do dia (Hes.*Th.* 124). Justaposto e unido por singular sinecfônese[199] a ὥρανος ("céu"), αἴθηρ parece descrevê-lo de certa maneira, como μέλαινα faz com a terra. Embora, neste poema (e em outros passos supracitados), αἴθηρ e ὥρανος se refiram a coisas distintas (este ao topo do céu, aquele ao espaço entre o céu e a terra), por sua sinonímia em outros contextos[200], a justaposição parece conferir ao céu a qualidade da radiância[201], o

[199] GERBER, 1970, p. 164.
[200] WEST, 1997, p. 139.

que também estaria de acordo com a descrição do lar de Afrodite na estrofe anterior, χρύσιον ("dourado"). A brilhância do céu e escuridão da terra podem contrapor visualmente imortalidade e mortalidade[202].

Também é de interesse que o fraseado que descreva o vôo dos pardais sirva, em outras passagens, normalmente para descrever pássaros predatórios, muitas vezes em augúrios e intervenções divinas. Dos usos de πτερὰ πυκ(ι)νὰ, três se referem a aves de rapina caçando (*Il.* 11.454; *Od.* 2.151; 5.53). Destoa dos demais o exemplo restante *Il.* 23.879, pois descreve uma pomba alvejada por Meriones. As asas do animal não são citadas para figurar seu vôo, mas a distensão de seu corpo na morte (αὐχέν' ἀπεκρέμασεν, σὺν δὲ πτερὰ πυκνὰ λίασθεν; "pendurou o pescoço e encolheu as asas densas"). Por um lado, isso pode indicar que, embora não restem testemunhos, talvez a expressão indicasse o vôo rápido de outros tipos de ave. Por outro, se os poucos exemplos representarem a tendência geral, pode se tratar de um uso irônico do conjunto nome-epíteto, pois a característica que normalmente qualifica o caçador aqui delineia a caça. Além disso, em dois exemplos, fala-se de augúrio (*Il.* 11.454; *Od.* 2.151), nos outros, de intervenção divina (*Il.* 23, 879 – Apolo favorece o tiro de Meriones) e de um símile a descrever o voo de Hermes (*Od.* 2.151; 5.53). Arquíloco (fr. 181.10-1 West) lança mão de termos muito semelhantes aos de Safo para descrever o vôo de uma águia, embora não saibamos se ela está predando ou tentando resgatar seus filhotes em desespero (que foram derrubados da árvore por punição divina). Estesícoro (fr. 209.3-5 *PMG*), enfim, descreve um portento que indicaria o retorno de Odisseu: em resposta a uma fala de Telêmaco, surge uma ave que "brada com [voz?] sanguinária" (]φοινᾶι κεκλαγ{γ}ώ[ς), o que também parece dizer respeito a uma águia à caça[203]. Duas implicações interessantes poderiam se seguir dos exemplos arrolados. Primeiramente, a linguagem de Safo talvez evoque intervenções divinas, o que, sem dúvida, seria adequado à passagem. Por outro lado, os pássaros que conduzem a carruagem são descritos em termos que na maioria dos (poucos) casos atestados se aplicam a aves de rapina. Caso os exemplos atestem a tendência geral, isso poderia também enfatizar a duplicidade de Afrodite: guiada por delicados pássaros, ela não deixa de apresentar o

---

[201] LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 73.
[202] CASTLE, 1958, p. 72; LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp. 60, 73; RISSMAN, 1983, p. 36. Sobre a oposição entre céu (brilhante) e terra (escura) na tradição grega, ver IRWIN, 1974, pp, 187 ss.
[203] O episódio lembra *Od.* 15, 160-2, em que o augúrio é uma águia predando um ganso.

aspecto terrível e predatório do desejo. Os testemunhos são poucos e as duas leituras, embora possíveis, permanecem hipotéticas.

Tomadas as possíveis implicações tradicionais, o voo de Afrodite, portanto, seria representado em termos que ecoam as diversas jornadas divinas de carruagem que se atestam na *Ilíada*, desenvolvendo a cena-tipo sumarizada na estrofe anterior, intensificando o teor mítico da narrativa e, com seus ricos detalhes, formando um primeiro clímax no poema. Entretanto, essa viagem é marcada por elementos que lhe dão um teor particular: pardais, os animais sagrados de Afrodite, substituem os esperados cavalos de combate; são, contudo, nomeados pelo epíteto tradicional destes, o que ressalta mais uma vez a proximidade e a contraposição entre desejo e guerra. O vôo dos pardais também se apresenta em termos que mais de uma vez se aplicam a aves de rapina, misturando, numa só imagem, agressividade e delicadeza. Ademais, a passagem ecoa outros momentos de augúrios e intervenção divina. O epíteto dado à terra, por sua vez, implica os extremos da morte e da vida e cria um constraste cromático com o céu brilhante, opondo os mundos divino e humano.

Sintaticamente, a estrofe consiste numa pequena reduzida participial (que expande e encerra a oração anterior) e uma oração coordenada expandida por outra reduzida daquele mesmo tipo. A nova coordenada amplia, em *crescendo*, a estrutura das duas orações em isocólon do quarteto anterior (oração principal + reduzida participial), o que coaduna com o clímax temático. O imperfeito ἆγον ("levavam", "se puseram a levar") dá à estrofe um teor progressivo e vagaroso, bem como a riqueza de adjuntos adverbiais e adnominais, em detrimento de verbos finitos[204]. O adjetivo κάλοι ("belos"; epíteto importante, dado que se trata da carruagem da deusa do amor e da beleza[205]) é separado do substantivo por um pequeno hipérbato, que o coloca em destaque e torna a audiência mais ansiosa por saber a identidade dos condutores[206]. O sintagma αἴθερος διὰ μέσσω ("através do ar resplendente"), por sua vez, com preposição intercalada entre substantivo e adjetivo é um hipérbato arcaizante, comum na poesia hexamétrica[207]. Assim, a detalhada cena em *crescendo*, de sabor mítico, ganha corpo por meio de uma sintaxe que condiz com ela.

---

[204] Ver PRIVITERA, 1967a, p. 36.
[205] RAGUSA, 2005, pp. 274 s.
[206] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p.128; TZAMALI, 1996, p. 55.
[207] TZAMALI, 1996, p. 59.

Estrofe 4 – Transição

αἶψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,	Logo chegaram, e tu, venturosa,
μειδιαίσαισ' ἀθανάτωι προσώπωι	Sorrindo com rosto imortal,
ἤρε' ὅττι δηὖτε πέπονθα κὤττι	Perguntaste o que de novo sofri e por que
δηὖτε κάλημμι	de novo chamo

A quarta estrofe encerra narrativa da viagem e inicia a segunda parte do poema, o discurso da deusa, que, venturosa e sorridente pergunta à poeta o que sofre e por que a invocou – em discurso indireto. Se, como Kelly observou (2007, p. 94), em Homero, a completude da jornada tradicionalmente implica o cumprimento do objetivo do viajante, o pouso do carro de Afrodite prenuncia seu efetivo auxílio à suplicante. Como era a regra no quarteto anterior, a chegada é descrita em termos que ecoam viagens de carruagem na epopeia. Por exemplo, na *Ilíada*, o poeta diz de Afrodite, que chega ao Olimpo na carruagem de Ares: **αἶψα** δ' ἔπειθ' **ἵκοντο** θεῶν ἕδος αἰπὺν Ὄλυμπον ("depois, **súbito chegaram** à sede escarpada dos deuses, o Olimpo"; *Il.* 5.367)[208]. Entretanto, a expressão αἶψα [...] ἵκοντο ("súbito chegaram" e suas variantes) também descreve outros tipos de chegada: Helena diante da assembleia dos anciães nas portas Ceias (*Il.* 3.145), a busca de Heitor por Andrômaca (*Il.* 6.370, 497); os Ventos indo ao mar para chegar à pira de Pátroclo (*Il.* 23.214); Hermes aparecendo no caminho de Príamo (*Il.* 24.346); o jovem Odisseu indo ao palácio do avô (*Od.* 19.458) e as almas dos pretendentes ao Hades (*Od.* 24.13)[209]. Em todos esses contextos, a locução indica transição de cenas, frequentemente introduzindo diálogos extensos e importantes, como Helena descrevendo os chefes aqueus (*Il.* 3.146-244), Dione consolando Afrodite das feridas de campo de batalha (*Il.* 5.368-417), a reunião dos pretendentes com os outros mortos no Hades (*Od.* 24.15-204) e a resolução de conflito entre Hermes e Apolo no Olimpo (*h.Merc.* 325-96). Mesmo quando não se trocam palavras, prenunciam-se acontecimentos de monta, como o lamento de Andrômaca e das troianas por Heitor em sua última partida de Troia (*Il.* 6.498-502), o combate no escudo de Aquiles (*Il.* 18.533-40), a combustão da pira funerária de Pátroclo (*Il.* 23.215-8), a cura do ferimento de Odisseu e o surgimento de sua cicatriz (*Od.* 19.459-66) e a volta de Héracles vitorioso

[208] Semelhança já apontada em DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 130 e RISSMAN, 1983, p. 10 (que sugere uma citação do trecho homérico). A expressão também descreve viagens de carro (humanas) em *Il.* 18.532; *Od.* 15.193; Hes.*Sc.* 469.

[209] Também a viagem de Zeus para punir o povo de Salmoneu (Hes. fr. 27.15 Most), de Deméter ao palácio de Celeu (*h.Cer.* 184), de Apolo à fonte Telfusa (*h.Ap.* 377) dos Cretenses guiados por Apolo ao Parnaso (*h.Ap.* 520) de Hermes e Febo ao Olimpo (*h.Merc.* 322,) e de Hermes ao lar (*h.Merc.* 142).

ao lar (Hes.*Sc.* 469-70). Em Safo, o pouso da carruagem de Afrodite precede seu importante discurso, em que promete ajuda ao "eu".

O trecho seguinte assemelha-se em estrutura e palavreado a uma espécie de cena que encontramos quatro vezes na *Ilíada*: um deus acolhe um filho que sofre. No primeiro canto, Aquiles pede socorro à mãe para vingar a desonra que lhe fizeram os gregos, ao que ela lhe atende (*Il.* 1.351-430); no décimo oitavo, ela vai consolá-lo pela morte de Pátroclo e prometer-lhe novas armas (*Il.* 18.35-147)[210]. Em ambos os trechos, Tétis, depois de rápida viagem (descrita em termos similares ao de Safo, embora sem carruagem; *Il.* 1.357-61; 18.65-9) pergunta ao filho: τέκνον **τί κλαίεις**; **τί** δέ σε φρένας ἵκετο **πένθος**; ("filho, **por que choras**? **Que sofrimento** te veio à mente?"; *Il.* 1.362; 18.73). Com expressões parecidas, Dione consola Afrodite ferida por Diomedes (que fora guiado por Atena): **τίς** νύ **σε τοιάδ' ἔρεξε** φίλον τέκος Οὐρανιώνων/ **μαψιδίως**, ὡς εἴ τι κακὸν ῥέζουσαν ἐνωπῆι; ("querida filha, **qual** dos celestes **te fez isto**/ **sem razão**, como se você tivesse praticado algo de mau à vista de todos?"; *Il.* 5.373-4)[211]. Enfim, na Teomaquia, Ártemis é derrotada por Hera e se queixa perante Zeus, que usa as mesmas palavras que Dione (*Il.* 21.507-9):

> [...] τὴν δὲ προτὶ οἷ
> εἷλε πατὴρ Κρονίδης, καὶ **ἀνείρετο** ἡδὺ γελάσσας·
> τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε φίλον τέκος Οὐρανιώνων
> μαψιδίως, ὡς εἴ τι κακὸν ῥέζουσαν ἐνωπῆι;
>
> [...] para junto de si
> Tomou-a o pai filho de Cronos e **perguntou**, rindo docemente:
> Querida filha, qual dos celestes te fez isto,
> Sem razão, como se você tivesse praticado algo de mau à vista de todos?"]

As cenas de Dione e Zeus, além de mais próximas verbalmente entre si, têm a mesma estrutura: uma divindade feminina é ferida na terra (por ação direita ou indireta de outra deusa) e foge chorando ao Olimpo, onde é consolada por um dos pais. O desenrolar também é o mesmo: a parte ofendida é consolada e o conflito, iniciado na terra, é apaziguado; Zeus e Dione não fazem nenhum ato de retaliação contra as divindades que feriram Ártemis e Afrodite (embora Dione preveja um mau destino para

[210] Comparação já sugerida por KRISCHER, 1968, pp. 12 ss.; LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 51.
[211] Conexão também mencionada em RISSMAN, 1983, p. 10, que pressupõe reapropriação do texto homérico.

o agente de Atena, Diomedes; *Il.* 5.406-15). Muito diferente é a intervenção de Tétis, que não somente consola o filho mortal, mas lhe oferece os meios de vingança, pedindo a Zeus que auxilie aos troianos e a Hefesto que forge novas armas. A situação no hino sáfico lembra mais a de Aquiles, pois também aqui se trata de uma suplicante mortal. Entretanto, se Afrodite vem apenas consolá-la, como Dione e Zeus, ou oferecer-lhe a chance de reação e triunfo, não se pode ainda percebê-lo nesta estrofe e, como veremos, permanece aberto a debate nas seguintes. Quanto às expressões, três termos nas passagens homéricas comparecem também na estrofe de Safo, que novamente se aproxima mais da cena de Tétis. Quando Zeus recebe Ártemis, ele pergunta o que lhe aconteceu (ἀνείρετο; "perguntou"); a mesma raiz narra a fala de Afrodite (ἤρε(ο) – "perguntaste"). Em suas conversas com Aquiles, Tétis pergunta por que ele chora (κλαίεις) e qual sofrimento (πένθος) lhe sobreveio. Afrodite questiona o sofrimento do "eu" sáfico com termos de sentido, sonoridade ou etimologia semelhantes aos homéricos, mas em ordem inversa: πέπονθα ("sofri"), da mesma raiz que πένθος e κάλημμι ("chamo"), que, embora seja etimologicamente diverso[212], tem sonoridade semelhante a κλαίω, que também pode ser usado em Homero para descrever clamores aos deuses[213].

Quanto às demais expressões da estrofe, o adjetivo μάκαρ ("venturoso") indica a felicidade típica dos deuses e é seu epíteto formular não somente na epopeia (por exemplo, *Il.* 1.339), mas na elegia (Thgn. 204) e na lírica (Alc. frr. 5.7; 117b, 16; 130. 28 Liberman). Assim como ἀθάνατος ("imortal"), o epíteto normalmente se aplica aos deuses em coletividade, mas com ele, nos hinos homéricos a Apolo (*h.Ap.* 14) e a Poseidon (*h.Hom.* 22.7)[214], os poetas elogiam Leto e invocam o favor do deus dos mares. Portanto, embora às vezes possa ser particularizado a um deus, μάκαρ aparentemente enfatiza o pertencimento de Afrodite ao grupo dos deuses, o que se sublinha ainda pela reiteração do adjetivo ἀθάνατος, que agora qualifica seu rosto. Ἀθάνατος descreve partes de corpos divinos em diversos momentos na poesia jônica, geralmente designando o cumprimento de seu poder. Zeus com sua "cabeça imortal" anui ao pedido de Tétis (κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο; *Il.* 1.530) e o Olimpo treme sob seus "pés imortais" quando se leventa para fulminar Tífon (ποσσὶ δ' ὕπ' ἀθανάτοισι; Hes.*Th.*

---

[212] BEEKESe BEEK, 2010, p. 709.
[213] *Il.* 8.364-5: ἤτοι ὃ μὲν **κλαίεσκε** πρὸς οὐρανόν, αὐτὰρ ἐμὲ Ζεὺς/ τῶι ἐπαλεξήσουσαν ἀπ' οὐρανόθεν προΐαλλεν ("ele [i. e. Héracles] **clamava** ao céu e Zeus me enviava/ desde o céu para ajuda-lo"); *Od.* 9.294: ἡμεῖς δὲ **κλαίοντες** ἀνεσχέθομεν Διὶ χεῖρας ("nós, **chorando**, erguemos as mãos a Zeus").
[214] Também no *Hino Homérico a Ares* (*h.Hom.* 8.16), oriundo da antiguidade tardia.

842); assim como os montes chacoalham sob os de Poseidon, que caminha para auxiliar os aqueus no campo de batalha (ποσσὶν ὑπ' ἀθανάτοισι; *Il.* 13.19). Hera enfeita as tranças da sua "cabeça imortal" para seduzir Zeus (ἐκ κράατος ἀθανάτοιο; *Il.*14.177). Apolo, com "mãos imortais" afasta Pátroclo das muralhas de Troia (χείρεσσ' ἀθανάτηισι; *Il.* 16.704). A "cabeça divina" de Afrodite é coroada em seu nascimento (κρατὶ [...] ἀθανάτωι; *h.Hom* 6.7) e as Musas e as Graças dizem um sumo dito de sabedoria "através de suas bocas imortais" nas núpcias de Cadmo e Harmonia (ἀθανάτων [...] διὰ στομάτων; Thgn. 18)[215]. Safo parece seguir a tradição, mencionando o rosto imortal de Afrodite num momento de epifania e manifestação de poder.

Vale observar também como se empregam na poesia arcaica os dois elementos que acompanham o epíteto: o rosto e o sorriso. Na grande maioria dos casos, o substantivo πρόσωπον ("rosto") é usado para descrever a beleza de alguém, normalmente jovens. De luto, Aquiles cobre o "gracioso rosto" de poeira (χαρίεν [...] πρόσωπον; *Il.* 18.24) e Briseida fere as "belas faces" (καλὰ πρόσωπα; *Il.* 19.285). Atena traja as "belas faces" de Penélope com uma formosura semelhante à de Afrodite (προσώπατα καλὰ; *Od.* 18, 192). Diante de Anquises, Afrodite esconde seus καλὰ πρόσωπα (*h.Ven.* 183). Um coro de Álcman menciona a "face prateada" de uma jovem (ἀργύριον πρόσωπον; fr. 1.55 *PMG*); Anacreonte o "gracioso rosto" de um menino (χαρίεντι [...] προσώπωι; fr. 380 *PMG*). Safo descreve "o lampejo brilhante da face" de Anactória (ἀμάρυχμα λάμπρον [...] προσώπω; fr. 16.18 Voigt) e diz que Eros se derrama pelo "rosto desejável" de uma noiva (ἐπ' ἰμέρτωι [...] προσώπωι ; fr. 112.4 Voigt)[216]. No "Hino a Afrodite", em consequência, ao mencionar a face da deusa, a poeta pode ressaltar sua relação com o desejo e a juventude.

O sorriso de Afrodite, por sua vez, é de complexas ressonâncias. Em primeiro lugar, ele é atributo tradicional da deusa, cujo epíteto na epopeia é φιλομμειδής ("amante de sorrisos"; por exemplo, em *Il.* 3.424) e que, num hino homérico, é descrita com palavras bem similares às de Safo: […] ἐφ' ἰμερτῶι δὲ **προσώπωι**/ αἰεὶ **μειδιάει**

[215] Outros exemplos, em Hes.*Th.* 191 (o membro do Céu que gera Afrodite), 524 (o fígado de Prometeu, que sempre se regenera); Hes.*Sc.* 339 (as mãos de Atena conduzem Héracles e Iolau à vitória); *h.Cer.* 39 (o grito de Perséfone chega aos ouvidos da mãe), 232, 253, 278 (Deméter quase torna Demofonte imortal, estabelece os ritos eleusinos e manifesta sua aparência divina); *h.Ap.* 125 (Têmis torna Apolo imortal, dando-lhe néctar e ambrosia com as mãos); *h.Merc.* 20 (Hermes salta do colo da mãe para fazer seu primeiro feito divino); *h.Hom.* 32.4 (a luz da Lua se estende de sua cabeça sobre a terra).

[216] Outros exemplos são: *Od.* 8.85; 15.332; *h.Hom.* 10.2; 31.12; Anacr. fr. 346.1.3 *PMG*. Ver mais abaixo sobre o passo do *Hino Homérico a Afrodite*.

[…] ("[…] no **desejável** rosto/ sempre **sorri** […]"; *h.Hom.* 10.2-3)[217]. Existem, por outro lado, fórmulas épicas que associam o sorriso a um ato de fala: ὣς φάτο, μείδησεν δὲ [...] ("assim [dada personagem] disse, e [outra personagem] sorriu"; por exemplo em *Il.* 1.595) e τὸν/ τὴν δ' ἐπιμειδήσας προσέφη [...] ("endereçou-se a ele/ela sorrindo"; por exemplo em *Il.* 4.356). Kelly (2007, p. 91) interpreta a segunda fórmula como sinal de logro: toda fala precedida por ela implicaria algum tipo de engano. No entanto, parece haver outro subentendido que abarca melhor as ocorrências, aparentemente partilhado pela outra fórmula arrolada: o sorriso parece antes marcar relações de amizade e acolhimento, sobretudo em situações em que o falante quer assegurar o ouvinte, que se queixa ou desconfia. Assim, nos trechos em que se emprega ὣς φάτο, μείδησεν δὲ [...], Hera aceita a taça e o discurso de consolação do filho Hefesto, acolhendo-o também pelo que, no passado sofrera pela mãe (*Il.* 1.595). Zeus ouve as zombarias de Atena sobre o mau sucesso das empresas de Afrodite e ampara a deusa do desejo (*Il.* 5.426); o mesmo Zeus, ainda que furioso por ter sido enganado por Hera, mostra amizade por ela, aceita em parte suas justificativas e a assegura do desenrolar da guerra (*Il.* 15.47). Hera sorri em cumplicidade com o discurso triunfal de Atena (*Il.* 21.434)[218]. A única cena que desvia desse padrão é de ironia significativa: Hera sorri pela ajuda e acolhimento que recebe de Afrodite – que, no entanto, está sendo enganada e, sem saber, age contra os próprios interesses (*Il.* 14.222). Nos exemplos da fórmula τὸν/ τὴν δ' ἐπιμειδήσας προσέφη [...], Agamêmnon aceita amigavelmente a reclamação de Odisseu (*Il.* 4.356) e Zeus as de Atena (*Il.* 8.38); Odisseu as súplicas de Médon (*Od.* 22.371) e Apolo alivia as ansiedades dos cretenses que hão de servi-lo em Delfos (*h.Ap.* 531). No único trecho desviante, também parece haver um subtexto irônico, pois a frase precede a fala de Odisseu, que pretende matar, não acolher Dólon (*Il.* 10.400)[219]. Embora Safo não empregue as exatas fórmulas, a implicação, nas passagens homéricas, de acolhimento e amizade em contexto de diálogo, súplica e queixa (numa expressão que combina verbo

[217] RISSMAN, 1983, pp. 2, 12 s.; RAGUSA, 2005, pp. 278 ss.

[218] Em outras passagens, Aquiles abriga as queixas do amigo Antíloco (*Il.* 23.555); Menelau aceita amigavelmente a rejeição de Telêmaco a seus presentes (*Od.* 4.609). Calipso assegura sua benevolência perante as desconfianças de Odisseu (*Od.* 5.180), assim como Atena em outro episódio (*Od.* 13.287). Telêmaco sorri em cumplicidade com o pai (*Od.* 16.476); Odisseu se alegra e apoia a astúcia da esposa que o testa (*Od.* 23.111). Héracles, enfim, aceita os elogios e companheirismo em armas de Iolau (Hes.*Sc.* 115).

[219] Em Hesíodo, descreve-se comexpressão similar (τὸν δ' αὖτε προσέειπε [...]/ ἦκ' ἐπιμειδήσας [...], "respondeu-lhe [...]/sorrindo um pouco") a falsa benevolência de Prometeu perante Zeus (Hes.*Th.* 546-7).

finito e particípio) parece condizer com a passagem em que ela narra o sorriso de Afrodite[220].

Se o o epíteto ἀθάνατος, o substantivo πρόσωπον e o particípio μειδιαίσαισ(α) têm, cada um, associações tradicionais adequadas à estrofe, não se pode ignorar que dois trechos na poesia hexamétrica combinam, como o poema de Safo, face e sorriso. Na *Ilíada*, Ájax, comparado com Ares, avança contra Heitor, como campeão dos aqueus, "sorrindo no rosto hirsuto [...]" (μειδιόων βλοσυροῖσι προσώπασι [...]; *Il.* 7.212), despertando alegria nos aliados e terror nos oponentes. No supracitado *Hino Homérico a Afrodite*, diz-se que a deusa dá os "suaves presentes" (μείλιχα δῶρα) aos mortais e "[…] sempre sorri/ no desejável rosto [...]" ([...] ἐφ' ἱμερτῶι δὲ προσώπωι/ αἰεὶ μειδιάει […]; *h.Hom.* 10.2-3). Em ambos os passos, temos personagens (uma deusa e um herói comparado a uma divindade) vindo ao socorro de seus aliados; o sorriso parece também aqui ser sinal de ajuda e acolhimento. Além disso, os deuses indicados são opostos e complementares (Afrodite e Ares) e o adjetivo que figura o rosto da deusa e de Ájax adequa-se ao caráter da ação de cada um: ἱμερτῶι ("desejável") e βλοσυροῖσι ("hirsuto"). É possível que a expressão fosse típica de uma das duas esferas (desejo ou guerra) e que, portanto, um dos casos empregue a linguagem tradicional do âmbito oposto: ou se representa o guerreiro em termos da deusa do amor, ou o contrário[221]. Dada a habitual associação da face ao desejo e à juventude, é tentador considerar que o excerto iliádico ironicamente narre Ájax-Ares em termos condizentes com Afrodite. Essa leitura coadunaria com o fato de as duas outras atestações da combinação μειδιάω + πρόσωπον descreverem a deusa. No entanto, com somente três exemplos, a afirmação é temerária e não é possível dizer se a combinação é típica de Afrodite. Por outro lado, menos duvidoso é que ela possa tradicionalmente representar um auxílio divino ou quase divino, elemento presente nos três excertos.

Por último, o advérbio δηὖτε ("novamente") é tradicional na poesia erótica, em que expressa a natureza intermitente do desejo: Ἔρος **δηὖτέ** μ' ὀ λυσιμέλης δόνει ("**novamente** o Desejo desfaz-membros me revolve"; Sapph. fr. 130.1 Voigt); […] ἃς σε **δηὖτε** πόθος τ.[/ ἀμφιπόταται ([…] enquanto **novamente** o anseio […]/ voa ao redor de ti"; Sapph. fr. 22.11-2 Voigt); Ἔρως με **δηὖτε** Κύπριδος ϝέκατι/ γλυκὺς κατείβων καρδίαν ἰαίνει ("**novamente**, pela vontade da Cípria, o doce Desejo/ derrama-

[220] Leitura benevolente do sorriso também tem Koniaris (1965, p. 34).
[221] Também aqui Rissman (1983, pp. 12 s.) pressupõe alusão homérica, transferindo o jargão da épica guerreira para um poema amoroso.

se e aquece o coração"; Alcm. fr. 59a.1 *PMG*)[222]. Com a repetição do advérbio, Safo deixa ainda mais clara à audiência a intermitência erótica do sofrimento do "eu".

Em suma, a estrofe se destaca por vários temas e expressões herdados que caracterizam efetivo auxílio divino: o fim da jornada de carruagem, o rosto imortal e sorridente, as perguntas que um deus geralmente dirige a um filho seu que padece e lhe suplica ajuda. A oração da abertura parece prenunciar uma fala importante e o advérbio de repetição evocar erotismo e intermitência. Como comentado na introdução, comparecem nesse quarteto muitos termos-chave que havia no princípio do canto: o pronome de segunda pessoa (σύ; "tu"), o epíteto divino em vocativo (μάκαιρα; "venturosa"), o adjetivo ἀθάνατος ("imortal"), verbos de interpelação (ἤρε(ο); "perguntaste" e κάλημμι; "chamo") e expressões de sofrimento (πέπονθα; "sofri"). A voz poética realiza, por assim dizer, uma segunda invocação, não mais como um desejo, mas como realidade narrativa: em vez de pedir que a Afrodite venha, a o "eu" agora narra, usando termos similares, como outrora ela atendeu sua súplica e, assim, por meio da canção, presentifica a deusa ficcionalmente – enfim vemos seu rosto e ouvimos sua voz[223]. Todavia, as características dadas a Afrodite nessa estrofe são diferentes das que se encontravam no início: ali, além da imortalidade, ressaltava-se o caráter terrível do erotismo (sobretudo com δολόπλοκε; "tecelã de ardis"), aqui, o riso, que, além de erótico, é manifestação da felicidade divina e da benevolência com que a deusa, impassível, se endereça à fragilidade do "eu". Se, no começo, a deusa era descrita em termos ambíguos, que representavam os artifícios que tanto poderiam ajudar a voz poética a cumprir seu desejo como a submetiam, neste quarteto ela se apresenta como íntima e favorável. Entre as duas "invocações", não se transita somente do desejo à realidade poética, mas da ambiguidade à benevolência. Ademais, a estrutura típica da passagem denota grande proximidade entre Afrodite e Safo, pois a *Ilíada* só a emprega para representar a relação entre deuses e seus filhos divinos ou semidivinos. O tema continua a tendência da canção a misturar os âmbitos mortal e imortal[224]. Entretanto, a ênfase na felicidade e imortalidade de Afrodite ainda contrasta com a humana fraqueza do "eu", que sofre.

---

[222] Outros exemplos em Anacr. frr. 358. 1; 413.1 *PMG*; Íbico usa o simples αὖτε no mesmo contexto (fr. 287.1 *PMG*). Sobre a reiteração como característica do desejo na Grécia Antiga, ver CARSON, 1986, pp. 159ss.; RAGUSA, 2005, p. 293.

[223] LASSO DE LA VEGA, 1974b, pp. 56 s.; BONELLI, 1980, p. 31.

[224] Sobre o tom de proximidade que a canção assume na segunda parte, ver CAMERON, 1939, pp. 8, 12; CASTLE, 1958, p. 72; LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 56.; 1974b, p. 13.; STANLEY, 1976, p. 311.

Assim como nas duas estrofes prévias, o quarteto começa com uma pequena oração que conclui o período anterior, mas agora por coordenação, em *diminuendo*, terminando em anticlímax a descrição da narrativa divina e preparando o caminho para o discurso de Afrodite. Segue-se outra oração coordenada, enfatizada pela apóstrofe ὦ μάκαιρα ("ó venturosa"[225]) e maior que as anteriores. Ela se expande por uma reduzida participial (similar, em estrutura e extensão, às participiais que caracterizam a viagem de Afrodite desde a segunda estrofe) e por interrogativas indiretas. Começa um novo *crescendo*, acompanhado pelo clímax semântico: passa-se de um adjetivo abstrato (μάκαιρα) a sua manifestação concreta e ativa no rosto imortal e sorridente e, por fim, à fala solícita. Contudo, esboça-se, a partir das interrogativas, um novo ritmo entrecortado que marcará toda a segunda parte da canção[226], referente não mais ao esplendor divino, mas às mudanças da sorte humana. As duas interrogativas indiretas formam *interpretatio* em isocólon, que formula uma mesma pergunta de dois modos distintos (com epanáfora, na estrutura ὅττι δηὖτε + verbo trissílabo)[227]. Embora esta *interpretatio* também se ateste na epopeia, sua estrutura simétrica manifesta-se somente no poema de Safo, sendo ou de origem lésbia não atestada em outro fragmento, ou artifício da própria compositora. O isocólon (cujos fatores estão em posição inversa aos da fala de Tétis) configura ainda progressão temporal, pois o primeiro verbo refere-se ao passado recente (πέπονθα; "sofri"), o segundo ao presente (κάλημμι; "chamo")[228]. A epanáfora, também presente na *Ilíada*, por um lado, ressalta a preocupação e a solicitude de Afrodite[229], por outro pode enfatizar a natureza cambiante do desejo, que vez após vez aflige os mortais[230].

---

[225] TZAMALI, 1996, p. 64; LASSO DE LA VEGA, 1974b, p. 13.
[226] Lasso de la Vega (1974a, p. 81) comenta a velocidade que o poema assume em sua segunda parte.
[227] O isocólon desenvolve aqui em parataxe o que, em grego, tipicamente se expressaria com uma estrutura participial: ὅττι πάθοισα κάλημμι ("por ter sofrido o que eu chamo"); ver TZAMALI, 1996, p. 66.
[228] Ver PRIVITERA, 1967a, pp. 42 s.; LASSO DE LA VEGA, 1974b, pp. 10 s., 58.
[229] LASSO DE LA VEGA, 1974b, p. 14; TZAMALI, 1996, pp. 65, 67.
[230] Page (1955, pp. 13 ss.) vê nas repetições (principalmente de δηὖτε – "novamente") a manifestação de certa impaciência branda de Afrodite, que sorriria divertida, como uma mãe perante uma criança problemática. Contudo, o uso tradicional do advérbio na poesia erótica sugere antes intermitência da experiência amorosa que impaciência. Sobre o excerto e a tese de Page, amplamente criticada, ver CAMERON, 1939, p. 7; KRISCHER, 1968, p. 4; LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp. 89 s.; STANLEY, 1976, p. 315; BONELLI, 1980, p. 30; RAGUSA, 2005, 282 ss. Privitera (1967a, pp. 32, 43, 50, 56) vê nesse e nos outros termos temporais da canção tanto a manifestação do poder de Afrodite, que eternamente retorna (também LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 82), como um recurso que dá menos importância à ocasião específica, enunciando a lei geral do amor (ver também BONANNO, 1973, p. 111). Ver a discussão abaixo sobre a sexta estrofe.

Estrofes 5-6 – O discurso de Afrodite

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι	E o que, enfim, desejo no insano ânimo
μαινόλαι θύμωι· τίνα δηὖτε πείθω-	Que me ocorra: "Quem de novo, atenden-
μαι σ΄ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ	do-te, levo a te amar? Quem, ó
Ψάπφ', ἀδικήει;	Safo, te injustiça?

Afrodite continua seu discurso, perguntando qual é a vontade da personagem Safo e qual a causa de seu sofrimento, primeiro em discurso indireto e, a partir do meio da estrofe, direto. O quarteto se abre tratando do desejo da suplicante e ccontinua a progressão temporal identificada na estrofe anterior: a fala passa do passado do sofrimento e do presente da invocação ao futuro do pedido[231]. Esse desejo se expressa numa fórmula eólica. Na "Prece às Nereidas" (fr. 5 Voigt), o "eu" poético feminino ora em prol do irmão, pedindo que se cumpra κῶττι ϝῶι θύμωι κε θέληι γένεσθαι ("o que ele deseja, no seu ânimo, que ocorra"). Apesar de algumas diferenças, é impressionante não somente a semelhança vocabular, mas a idêntica posição métrica da maior parte das palavras; a única mudança significativa é a transposição de θύμωι para o verso seguinte (necessária para a adição do epíteto μαινόλαι) e sua substituição pelo advérbio μάλιστα, que também remove a partícula κε. Em Homero existe fórmula muito semelhante, sempre usada em contexto de prece e benção. Na *Odisseia* (17.354-5), Odisseu ora por Telêmaco: Ζεῦ ἄνα, Τηλέμαχόν μοι ἐν ἀνδράσιν ὄλβιον εἶναι,/ καί οἱ πάντα γένοιτο, **ὅσα φρεσὶν ἧισι μενοινᾶι**. ("Zeus soberano, que Telêmaco me seja próspero entre os homens/ e lhe ocorra **tudo o que deseja em sua mente**"). Com palavras semelhantes, Egípcio abençoa quem convocou a assembleia (*Od.* 2.33-4: [...] εἴθε οἱ αὐτῶι/ Ζεὺς ἀγαθὸν τελέσειεν, **ὅ τι φρεσὶν ἧισι μενοινᾶι** – "[...] quisera Zeus cumpra-lhe/ o bem **que deseja em sua mente**"), Odisseu ora por Nausica em *Od.* 6.180 (σοὶ δὲ θεοὶ τόσα δοῖεν, **ὅσα φρεσὶ σῆισι μενοινᾶις** – "que os deuses te deem tudo **o que desejas em teu coração**") e Menelau deseja o retorno de Telêmaco em *Od.* 15.111-2 (Τηλέμαχ', ἦ τοι νόστον**, ὅπως φρεσὶ σῆισι μενοινᾶις**,/ ὥς τοι Ζεὺς τελέσειεν, ἐρίγδουπος πόσις Ἥρης – "Telêmaco, que, **como desejas em tua mente**,/ assim Zeus, o troante esposo de Hera, cumpra o retorno"). Nesses versos, as palavras exatas para desejo e a sede dos sentimentos são diferentes das eólicas, mas tanto o sentido delas como o contexto geral (prece e benção) similares. Se a fórmula eólica realmente é aparentada à jônica, pode-se considerar que, quando Safo coloca nas palavras de Afrodite essa fórmula tão típica de

[231] PRIVITERA, 1967a, pp. 42 s.; LASSO DE LA VEGA, 1974b, pp. 10 s., 58.

preces, ela elabora o discurso do deus em termos que dizem mais respeito ao suplicante. Assim, não somente a estrofe anterior recuperava vocábulos e elementos que remetiam ao princípio da canção, como também agora a epifania se apresenta de modo que tradicionalmente soa como invocação: o cumprimento se expressa nos termos do desejo.

O epíteto que qualifica θύμωι, μαινόλαι ("insano"), só aparece mais uma vez na poesia arcaica, atribuído a Neobule em Archil. fr. 196a.30 West (μαινόλις γυνή; "mulher insana"). Na passagem, fragmentária, não está completamente claro o sentido do adjetivo, mas, como Neobule é representada como uma mulher sem saciedade (κόρον, 29), causa de alegria aos vizinhos do marido (34), provavelmente indica incontinência sexual[232]. No período clássico, Ésquilo menciona, n'*As Suplicantes*, a διάνοιαν μαινόλιν ("pensamento insandecido", A.*Supp*. 109) dos filhos de Egito, tomados de desejo pelas Danaides. As atestações são escassas, mas é provável que o epíteto evocasse tradicionalmente a loucura amorosa, o que quadra perfeitamente com a passagem sáfica[233].

De acordo com a leitura adotada, o discurso indireto de Afrodite introduz-se pelo verbo médio πείθωμαι ("atender"). Além de todos os motivos arrolados na discussão filológica apresentada na nota de rodapé aos versos, o uso do verbo é particularmente interessante por ser ele correlato ao verbo λίσσομαι ("suplicar")[234]. Menelau diz a Antíloco, que implicitamente reivindica um prêmio que por direito pertenceria ao rei de Esparta: τώ τοι **λισσομένωι ἐπιπείσομαι** [...] ("Assim **atenderei a tua súplica** [...]"; *Il.* 23.609). Com palavras semelhantes, Fênix relata como atendeu a mãe, que lhe pedia que se unisse à concubina do pai antes dele: [...] ἣ δ' αἰὲν ἐμὲ **λισσέσκετο** γούνων/ παλλακίδι προμιγῆναι, ἵν' ἐχθήρειε γέροντα/. τῆι **πιθόμην** καὶ ἔρεξα [...] ([...] "ela sempre me **suplicava**, segurando meus joelhos,/ que eu me unisse à concubina antes do ancião, para que o irritasse;/ eu a **atendi** e o fiz [...]; *Il.* 9.451-3)[235]. Como λίσσομαι geralmente se restringe, em Homero, a relações entre mortais ou entre deuses, não encontramos exemplos em que os dois verbos figurem uma prece. Contudo, Hera lança

---

[232] Análise do passo, com menção da bibliografia pertinente, em CORRÊA, 2010, pp. 391 s.
[233] Baquílides (fr. 20a.43 Maehler) também usa o adjetivo, mas o substantivo qualificado se perdeu; provavelmente se refere à ira de um pai, que se recusa a casar a filha, o que distaria do sentido erótico dos demais empregos.
[234] Como observado por Tzamali (1996, p. 76), que também cita os exemplos.
[235] Outros exemplos em *Od.* 9.224-8; *h.Cer.* 324. Λίσσομαι também acompanha πείθω na voz ativa em *Il.* 7.45-51; 9.585-7; 22.91.

mão do imperativo πείθευ num pedido que se assemelha a uma prece, com invocação, atributos, hipomnese e promessa de retribuição futura (*Il.* 14.233-5):

> Ὕπνε ἄναξ πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων,
> ἠμὲν δή ποτ' ἐμὸν ἔπος ἔκλυες, ἠδ' ἔτι καὶ νῦν
> **πείθευ**· ἐγὼ δέ κέ τοι ἰδέω χάριν ἤματα πάντα.
>
> Sono, soberano de todos os deuses e homens,
> Outrora ouviste minha palavra; também agora
> **Atende-me**; eu serei grata a ti por todos os dias.[236]

Nas eras tardo-arcaica e clássica, assim como seu correlato, πείθομαι aparece em orações: Píndaro diz à Musa: πιθέο ("atende"; Pi.*P.* 1.59); o coro d' *As Suplicantes* de Ésquilo também pede a Zeus: πιθοῦ (A.*Supp.* 527). Em Safo, se πείθωμαι representasse vocabulário típico de prece, Afrodite reverteria as palavras da suplicante. Também aqui, ela imbuiria seu próprio discurso de vocabulário que antes cabe à prece.

Encontra-se na *Ilíada* o tema de Afrodite conduzindo, literalmente, alguém a desejar outra pessoa: quando, primeiro disfarçada, depois às abertas, ela leva Helena contra a vontade aos braços de Páris (*Il.* 3.383-425)[237]. Trata-se do poder específico da deusa. Mencionando-o, ela precisa o sentido do chamado, do sofrimento e do desejo cantados. Mais uma vez, Afrodite pronuncia algo que caberia perfeitamente bem numa oração, que especifica à divindade o favor que deseja.

Quanto às expressões, encontram-se termos parecidos numa elegia da *Teognideia* em que o amante se mostra completamente à mercê do amado: μή μ' ἀέκοντα βίηι κεντῶν ὑπ' ἄμαξαν ἔλαυνε/ **εἰς φιλότητα** λίην, Κύρνε, **προσελκόμενος** ("Cirno, açoitando-me não me conduzas sob a carruagem violentamente, contra a minha vontade,/ **arrastando-me** fortemente **ao amor**"; Thgn. 371-2). Conquanto a violência do desejo não esteja explícita na estrofe de Safo como nesses versos, ela pode estar já pressuposta no tema da condução ao amor por Afrodite. Por outro lado, a coerção se revela claramente nas promessas proferidas na estrofe seguinte. Assim, a expressão εἰς φιλότητα ἄγειν/ ἐλαύνειν poderia também carregar implicações de compulsão e irresistibilidade – o que não é verificável dadas as poucas atestações.

Por fim, Afrodite pergunta quem injustiça (ἀδικήει) o "eu" poético, que interpela pela enfática apóstrofe ὦ Ψάπφ(οι) ("ó, Safo"). Pelo sentido, a fala se assemelha, como

---

[236] Os exemplos também são de Tzamali (1996, p. 76).
[237] RISSMAN, 1983, p. 6.

dito acima, à empregada duas vezes no tema homérico do socorro de um deus ao filho: **τίς** νύ **σε τοιάδ' ἔρεξε** φίλον τέκος Οὐρανιώνων/ **μαψιδίως**, ὡς εἴ τι κακὸν ῥέζουσαν ἐνωπῆι; ("querida filha, **qual** dos celestes **te fez isto**/ **sem razão**, como se você tivesse praticado algo de mau à vista de todos?"; *Il.* 5.373-4; 21.509-10). Por outro lado, sabemos que o verbo ἀδικέω ("injustiçar") e seus correlatos eram parte do vocabulário erótico grego arcaico, pois, com ele, um "eu" da *Teognideia* exorta um menino a aceitar seu amor (Thgn. 1283-94):

ὦ παῖ, μή μ' **ἀδίκει** – ἔτι σοι καταθύμιος εἶναι
βούλομαι – εὐφροσύνηι τοῦτο συνεὶς ἀγαθῆι·
<οὐ γάρ τοί με δόλωι> παρελεύσεαι οὐδ' ἀπατήσεις·
νικήσας γὰρ ἔχεις τὸ πλέον ἐξοπίσω.
ἀλλά σ' ἐγὼ τρώσω φεύγοντά με, ὥς ποτέ φασιν
Ἰασίου κούρην, παρθένον Ἰασίην,
ὡραίην περ ἐοῦσαν ἀναινομένην γάμον ἀνδρῶν
φεύγειν ζωσαμένην. ἔργ' ἀτέλεστα τέλει
πατρὸς νοσφισθεῖσα δόμων ξανθὴ Ἀταλάντη·
ὤιχετο δ' ὑψηλὰς εἰς κορυφὰς ὀρέων
φεύγουσ' ἱμερόεντα γάμον, χρυσῆς Ἀφροδίτης
δῶρα· τέλος δ' ἔγνω καὶ μάλ' ἀναινομένη.

Menino, não me **injustices** – ainda quero estar
Em teus pensamentos – entende isto com boa prudência:
<Com dolos não me> escaparás nem enganarás;
Já me venceste a maior parte das vezes no passado.
Porém te ferirei, ainda que fujas, assim como dizem que, certa vez,
A filha de Iásio, a virgem Iásia,
(Que se negava a casar, ainda que estivesse na idade)
Atou o cinto e fugiu. Cumpriu feitos impossíveis
A loira Atalanta, afastada da casa do pai.
Foi aos altos cimos das montanhas,
Fugindo do desejável casamento, presente da dourada Afrodite.
Por fim, consentiu, ainda que muito negasse.

Aqui, dada a comparação entre o amado e Atalanta, evidentemente a ἀδικία consiste em não retribuir os esforços do amante. O pensamento está de acordo com o

código moral arcaico, baseado na reciprocidade: se deveria fazer bem aos que nos beneficiam e mal aos que nos prejudicam[238]. Se o jovem não corresponde quem o ama e agrada, ele desrespeita o código. Em Safo, entretanto, não está clara a infração que a amada comete: trata-se de alguém que não corresponde seu amor ou que pôs fim à relação que tinham? As semelhanças com o poema de Teógnis sugerem a primeira opção[239]; contudo, nada impede que se trate de abandono, uma vez que isso também romperia as normas de reciprocidade e há fragmentos da poeta em que o "eu" canta moças que a abandonaram em prol de outras mulheres (Sapph. frr. 71.131 Voigt)[240]. A decisão se torna particularmente difícil (para não dizer impossível) por desconhecermos a natureza das relações homoeróticas que Safo menciona em seus cantos, bem como as normas sociais e poéticas que as envolviam – ao contrário da παιδεραστία masculina, amplamente documentada [241] . De qualquer maneira, tratando-se de amor não correspondido ou rompimento o quadro não se altera muito: a ἀδικία de que fala Afrodite é a falta de interesse amoroso da moça desejada.

Em resumo, portanto, o discurso de Afrodite é, por um lado, colorido por expressões típicas de preces e súplicas, assemelhando a epifania ao discurso que a invocava e atando o centro do poema a seu início. Por outro lado, a fala é marcada por elementos tradicionalmente eróticos, como a loucura do amante, o poder coercitivo de Afrodite e a ideia de reciprocidade e justiça amorosas. A passagem do discurso indireto ao direto estabelece um *crescendo*: a poeta deixa de meramente relatar o discurso da deusa e dá voz a ela, numa prosopopeia, tornando-a ainda mais presente na canção, que ganha em vivacidade e dramaticidade[242]. Assim como, na primeira parte, o trajeto divino foi descrito com detalhes, extensão, atividade e solenidade cada vez maiores, o discurso de Afrodite também tem um clímax semântico que conduz ao ápice da epifania.

Sintaticamente, continua-se a epanáfora da estrofe anterior, embora de modo incompleto e alternado: na primeira oração repete-se apenas κῶττι ("e o que"), na

---

[238] Como expresso claramente em Archil. fr. 23 West: [ἐπ]ίσταμαί τοι τὸν φιλ[έο]ν[τα] μὲν φ[ι]λεῖν,/ τὸ]ν δ' ἐχθρὸν ἐχθαίρειν […] ("[s]ei a[m]ar quem me a[m]a/ e odiar o inimigo […]"). BONANNO, 1973 discute o conceito de ἀδικία na Grécia arcaica.
[239] Defendem essa interpretação PASCUCCI, 1957, p. 223; PRIVITERA, 1967a, pp. 39 s., BONANNO, 1973, pp. 111 ss.; NANNINI, 1980; BENEDETTO, 1983, pp. 30 ss.
[240] Interpretam a canção como queixa pelo rompimento CAMERON, 1939, p. 10.; KRISCHER, 1968, pp. 2s. e RIVIER, 1967 (que vê como abandono do círculo de Safo). Quanto aos fragmentos que tratam de meninas que abandonaram o "eu" poético, ver FERRARI, 2010, pp. 39 ss.
[241] RAGUSA, 2005, pp. 68 ss.
[242] LASSO DE LA VEGA, 1974b, pp. 9 s.

segunda, δηὖτε ("novamente"). As novas orações também são consideravelmente mais longas que as anteriores. A primeira conclui a oração condicional iniciada no segundo quarteto e forma, com as duas orações anteriores, um tricólon interrogativo, recurso comum em Homero (por exemplo em *Il.* 6.377-80[243]). A segunda, na passagem assindética ao discurso direto, rompe a subordinação e inicia uma série de períodos menores, também sem conectores. As duas formam um isocólon, seguindo o esquema: pronome interrogativo (A) + adjunto adverbial (B) + verbo (C) + infinitivo (D) + adjunto adverbial (E): κῶττι μοι (A) μάλιστα (B) θέλω (C) γένεσθαι (D) μαινόλαι θύμωι (E) : τίνα (A) δηὖτε (B) πείθωμαι (C) σ'ἄγην (D) ἐς σὰν φιλότατα (E) ("e o que (A) sobretudo (B) desejo (C) que ocorra (D) no insano ânimo (E)": "quem (A) de novo (B), atendo-te (C) e levo (D) a te amar (E)"). A estrutura não se repete perfeitamente, mas as adições são brevíssimas: o pronome pessoal μοι ("a mim") na primeira e, na segunda, o pronome pessoal σ(οι) ("a ti"). Em ambas as orações, repetem-se sons do verbo no segundo adjunto adverbial: na primeira, se incluímos o primeiro adjunto adverbial, vemos que **μάλ**ιστ**α θ**έλ**ω** ("sobretudo desejo") estabelece paronomásia com **μα**ινό**λα**ι **θ**ύμ**ω**ι ("insano coração")[244]. Se a fórmula estiver em sua configuração habitual em Sapph. fr. 5 Voigt (o que é provável, porque lá ela ocupa exatamente um verso, mas é impossível de comprovar, pois há apenas dois exemplos), a paronomásia pode compensar a alteração da fórmula e o deslocamento de θύμωι para o verso seguinte; afinal, são justamente as palavras adicionais (μάλιστα e μαινόλαι) que a constroem. Na segunda oração, a semelhança é menor, mas, mesmo assim, presente: **π**εί**θ**ωμαι ("convenço") ecoa **φ**ιλό**τ**α**τ**α ("amor"). Compensa-se, contudo a menor reiteração sonora dessas palavras pela daquelas que as separam: **σ' ἄ**γ**ην ἐς σὰν** ("conduzir-te para teu"). Além do evidente efeito ornamental dos isocólons e da repetição de sons, eles sugerem algumas relações de sentido: o desejo do "eu" (a primeira oração) é formalmente igualado à ação de Afrodite (na oração seguinte). Na primeira sentença, a similaridade entre μάλιστα θέλω e μαινόλαι θύμωι aproxima a vontade de sua causa, a loucura amorosa[245]. Na segunda, aproxima-se a aquiescência divina (πείθωμαι; "atendo") do efeito (φιλότατα; "amor"). A oração que encerra a estrofe, bem mais breve, tem um esquema diferente das anteriores, mas com algumas repetições parciais: o pronome interrogativo τίς ("quem") e o pronome pessoal σε ("te"), análogos ao κῶττι

[243] TZAMALI, 1996, p. 66.
[244] TZAMALI, 1996, p. 70.
[245] TZAMALI, 1996, p. 70.

μοι ("e o que a mim") da primeira oração. Por fim, o adjunto adverbial que antecedia o verbo nas outras orações é substituído pelo vocativo ὦ Ψάπφ(οι) ("ó Safo"), que contrabalanceia pela semântica o anticlímax sintático. Apóstrofes, ademais, emolduram as interrogações de Afrodite: começava-se com σὺ δ'ὦ μάκαιρα ("tu, ó venturosa") e termina-se com ὦ Ψάπφ(οι) ("a ti, ó Safo"), opondo mais uma vez deusa e suplicante.

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει,	Pois, se ela foge, logo perseguirá,
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει,	Se não recebe presentes, os dará
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει	E, se não ama, logo amará,
κωὐκ ἐθέλοισα.	mesmo contra a vontade".

Agora, Afrodite promete que, embora a amada de "Safo" não a corresponda, em breve ela o fará. Por meio de *interpretatio*, essa mesma ideia é apresentada em três variações, num tricólon de antíteses, reforçado por epanáforas. Dissente-se sobre o sentido dessa estrofe, uma vez que Safo não apresenta σε ("te") como objeto dos verbos que descrevem as ações presentes e futuras da jovem. Page (1955, pp. 12 ss.) pressupõe que Afrodite não se refere à rendição da moça à vontade da voz poética, mas à natureza cambiante do desejo: se hoje é o "eu" a perseguir a moça que a rejeita, amanhã pode ser ela a sofrer o oposto. Segundo ele, essa seria a maneira de Afrodite acalmar o "eu" poético, mostrando que não há motivo para sofrer de amor, uma vez que as mudanças e alternâncias são parte de sua essência. A leitura de Page depende da interpretação de duas passagens. Primeiramente, como dito acima, ele considera as epanáforas interrogativas de Afrodite (em especial de δηὖτε; "novamente") sinal de impaciência maternal da deusa, que vê a suplicante sofrer por algo indigno de preocupação. Contudo, como demonstrado, a leitura é improvável, dados tanto a presença da epanáfora no discurso de Tétis a Aquiles, em que se demonstra preocupação e socorro genuínos, como a natureza tradicionalmente hínica e amorosa do advérbio δηὖτε. Em segundo lugar, para o autor, o verbo διώκω ("perseguir") sempre teria como alvo alguém que foge e, desse modo, Afrodite afirmaria que a amada perseguiria "Safo" quando ela não mais a desejasse. Entretanto, em alguns exemplos, o verbo significa meramente "ir atrás", sem pressupor a fuga[246], de forma que, aqui, ele pode muito bem representar a busca da moça por um "eu" que ainda a deseja. Embora, como se verá abaixo, se possa admitir que a estrofe expresse o poder de Afrodite de forma mais

[246] KONIARIS, 1965, pp. 32 ss.; PRIVITERA, 1967a, pp. 40 s.; LASSO DE LA VEGA, 1974b, p. 34; RAGUSA, 2005, pp. 309 s.

ampla[247] e não se restrinja ao caso da suplicante, não parece haver motivos para negar que a deusa, solícita, realmente lhe ofereça ajuda. Do começo ao fim, o poema é claro: trata-se de cumprir os desejos do "eu" (κῶττι μάλιστα θέλω; "e o que mais desejo"; ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι / θῦμος ἰμέρρει; "e o que cumprir/ o ânimo deseja"), de fazer alguém amá-la (σ'ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; "levar a te amar"): nada mais adequado que Afrodite prometer-lhe auxílio, como Tétis a Aquiles – o que também se sugere pelas implicações tradicionais do sorriso da deusa[248]. O pronome pessoal pode estar ausente por ser o sentido autoevidente e para facilitar o paralelismo entre cólons[249]. Consequentemente, é provável que a fala de Afrodite anuncie a aplicação de seus irresistíveis poderes, como os vemos no Canto 3 da *Ilíada*.

As imagens e expressões da estrofe são tipicamente eróticas e as encontramos em outros poetas arcaicos, principalmente na *Teognideia*. A fuga e a perseguição são metáfora que representa o jogo amoroso: ὦ παῖ, μέχρι τίνος με **προφεύξεαι**; ὥς σε **διώκων**/ δίζημ(αι) […] ("menino, até quando fugirás de mim? Assim, perseguindo-te/ te busco [...]"; Thgn. 1299-1300)[250]. Esse par de opostos é mais um campo comum entre amor e guerra. Com efeito, o encontramos em Homero (*Il.* 22.157-8): τῆι ῥα παραδραμέτην **φεύγων** ὃ δ' ὄπισθε **διώκων**· / πρόσθε μὲν ἐσθλὸς **ἔφευγε**, **δίωκε** δέ μιν μέγ' ἀμείνων ("assim os dois corriam, um deles **fugindo**, o outro **correndo** atrás;/ na frente, **fugia** um homem nobre, mas o **perseguia** outro muito mais nobre")[251] e Tirteu (fr. 11, 9-10 West): καὶ μετὰ **φευγόντων** τε **διωκόντων** τ' ἐγένεσθε,/ ὦ νέοι, ἀμφοτέρων δ' ἐς κόρον ἠλάσατε ("já estivestes entre os **fugitivos** e os **perseguidores**,/ jovens, e vos saciastes de ambos"). Mais uma vez Safo traz para sua canção imagens e vocabulário partilhados com os poemas marciais.

A correspondência entre amado e amante também é algumas vezes representada como uma troca de presentes: ἀλλ' ἐπίμεινον, ἐμοὶ δὲ **δίδου** χάριν· οὐκέτι δηρόν/ ἕξεις Κυπρογενοῦς **δῶρον** ἰοστεφάνου ("aguarda-me e **dá**-me gratidão; não por muito tempo/ terás o **presente** da Cípria coroada em violetas"; Thgn. 1303-4); σοί τε **διδόντ'** ἔτι

---

[247] Também se favorece a leitura "universalizante", por motivos diversos, em LUPPINO (1956, p. 360), GIACOMELLI (1980) e RAGUSA (2005, pp. 306 ss.).
[248] Encontra-se leitura similar da benevolência de Afrodite em KONIARIS, 1965, pp. 34 ss.
[249] Ver TZAMALI, 1996, p. 81. Mais sobre essa discussão em PASCUCCI, 1957, pp. 226 s.; CASTLE, 1958, pp. 70, 76; CAMERON, 1964; FORTENBAUGH, 1966; PRIVITERA, 1967a, pp. 8, 28 ss., 38 ss.; KRISCHER, 1968, p. 5; LASSO DE LA VEGA, 1974b, p. 33
[250] Na *Teognideia* διώκω descreve a busca amorosa também em 1355. Φεύγω tem sentido erótico em outras atestações arcaicas: Anacr. fr. 400. 2; 417. 2 *PMG*; Thgn. 260, 1098, 1287, 1290, 1293; 1338, 1389.
[251] Outras passagens iliádicas são *Il.* 10.358-9; 22.199-200.

καλόν, ἐμοί τ' οὐκ αἰσχρὸν ἐρῶντι/ αἰτεῖν […] ("a ti, que **dás**, ainda é belo, e a mim, que amo, não é vergonhoso/ o meu pedido [...]"; Thgn. 1229-30)[252]. A troca de presentes também é tema importante na poesia heroica, em que é sinal de boa vontade entre guerreiros. Dessa maneira, os presentes confirmam as relações de hospitalidade na *Odisseia* e é com presentes que, na *Ilíada* (*Il.* 9.119-161), Agamêmnon busca reaver a amizade e a aliança de Aquiles (entre os quais está a mão de uma de suas filhas). Além disso, os guerreiros que não desejam combater por algum motivo, trocam presentes, como Glauco e Diomedes (*Il.* 6.212-36)[253]. Combate e troca de presentes figuram como maneiras opostas de lidar com outrem, como os extremos de amizade e inimizade. Safo, entretanto, emprega ambos para descrever o mesmo desentendimento amoroso: enquanto o primeiro verso o evoca por imagem bélica, o segundo o representa pela negação da amada em realizar os gestos de bem-querer. Portanto, imagens de campos opostos na épica representam a mesma relação erótica, como se revela no terceiro elemento da *interpretatio*: a moça se recusa a amar o "eu" poético. Entretanto, Afrodite anuncia: a recusa da batalha amorosa e da troca de presentes, isto é, das relações de afeição e desejo, se tornará busca ativa. A repetição, no terceiro verso, do mesmo verbo na prótase e na apódose (φιλέω; "amar") parece enfatizar o inevitável desejo que se apossará da moça. Ademais, enquanto nos outros versos se representava por verbos opostos a discórdia entre e amante e amada, a reiteração de φιλέω pode prefigurar a concórdia que, sob o poder de Afrodite, se estabelecerá entre elas.

A estrofe se encerra numa expressão abundante na épica e na elegia: κωὐκ ἐθέλοισα ("mesmo que não queira")[254]. Em Homero, ela descreve todo tipo de compulsão: os guerreiros colocados em uma situação que lhes impede a fuga (*Il.* 4.300), um combatente capturado pelo inimigo (*Il.* 21.36), os marinheiros arrastados pelas tempestades ao alto mar (*Il.* 19.377) e, no campo erótico, uma esposa que se casa contra a vontade: ἐκ μέν μ' ἀλλάων ἁλιάων ἀνδρὶ δάμασσεν/ Αἰακίδηι Πηλῆϊ, καὶ ἔτλην ἀνέρος εὐνὴν/ πολλὰ μάλ' **οὐκ ἐθέλουσα** [...] ("dentre todas as outras deusas marinhas, [Zeus]

[252] Também em Anacr. fr. 357.9-11 *PMG*: Κλεοβούλωι δ' ἀγαθὸς γένεο/ σύμβουλος, τὸν ἐμόν γ' ἔρω-/ τ', ὦ Δεόνυσε, **δέχεσθαι** ("para Cleobulo, torna-te um bom/ conselheiro, para que o meu a-/mor, Dioniso, ele **aceite**").

[253] A relação entre presentes, amizade e inimizade, também fica bastante clara após o duelo de Ájax e Heitor, quando último diz (Il. 7.299): δῶρα δ' ἄγ' ἀλλήλοισι περικλυτὰ δώομεν ἄμφω,/ ὄφρά τις ὧδ' εἴπῃσιν Ἀχαιῶν τε Τρώων τε·/ ἠμὲν ἐμαρνάσθην ἔριδος πέρι θυμοβόροιο, ἠδ'/ αὖτ' ἐν φιλότητι διέτμαγεν ἀρθμήσαντε ("ofertemos presentes ínclitos um ao outro,/ para que se diga entre os aqueus e os troianos:/ combateram em nome da disputa devora-coração,/ mas depois se separaram unidos em amizade").

[254] Um levantamento de todas as ocorrências encontra-se em GARNER, 2011a, p. 105.

me domou/ sob um varão, Peleu, filho de Éaco, e tolerei o leito de um varão,/ **por menos que quisesse** [...]"; *Il.* 18.432-4). Na *Teognideia*, a fórmula descreve as estreitezas a que a pobreza submete um homem (Thgn. 388), os maus comportamentos que uma má companhia impõe (Thgn. 651) e, enfim, o poder do desejo sobre a vontade: αἰαῖ, παιδὸς ἐρῶ ἁπαλόχροος, ὅς με φίλοισιν/ πᾶσι μάλ' ἐκφαίνει **κοὐκ ἐθέλοντος ἐμοῦ** ("ai! Desejo um menino de pele suave, que me expõe/ a todos os amigos, **ainda que eu não queira**"; Thgn.1341-2). Em outras palavras, o mesmo tema se apresenta noutra elegia supramencionada: μή μ' **ἀέκοντα** βίηι κεντῶν ὑπ' ἅμαξαν ἔλαυνε/ εἰς φιλότητα λίην, Κύρνε, προσελκόμενος ("Cirno, açoitando-me não me conduzas sob carruagem violentamente, **contra a minha vontade**,/ arrastando-me fortemente ao amor", Thgn. 371-2). A fórmula κωὐκ ἐθέλοισα apresenta, no anúncio de Afrodite, justamente esse estado de compulsão: a deusa sublinha a irresistibilidade de seus poderes. Assim, o tricólon encerra o discurso da deusa em clímax: do questionamento sobre a origem do sofrimento da suplicante, ela passa a falar sobre a sua futura cessação; ela deixa de ser mera ouvinte e torna-se agente[255].

Enfim, não faltam elementos tipicamente hínicos. A promessa de Afrodite forma um tricólon muito semelhante ao que, no "Hino a Zeus" de Hesíodo, descreve o poder do deus, a facilidade com que o cumpre o que deseja (Hes.*Op.* 5-7)[256]:

> **ῥέα** μὲν γὰρ βριάει, **ῥέα** δὲ βριάοντα χαλέπτει,
> **ῥεῖα** δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει,
> **ῥεῖα** δέ τ' ἰθύνει σκολιὸν καὶ ἀγήνορα κάρφει
>
> Pois **facilmente** fortalece e **facilmente** enfraquece o forte;
> **Facilmente** diminui o ilustre e magnifica o obscuro
> E **facilmente** endireita o torto e encurva o soberbo

Apesar das diferenças, trata-se de recurso muito semelhante: três versos, cada qual com um par de orações, descrevem, em três variações da mesma ideia, como um deus é capaz de inverter uma situação que esteja sob seu domínio, com facilidade (expressa por advérbio). Naturalmente, a matéria da *interpretatio* muda de acordo com o caráter do deus: enquanto, em Hesíodo, o tricólon exalta a força de Zeus em termos de seus domínios (a justiça e o poder), aqui, mencionam-se os elementos sob a influência de Afrodite: os jogos amorosos. A estrutura sintática também é diferente. Em Hesíodo,

[255] LASSO DE LA VEGA, 1974b, p. 58 ss.
[256] KRISCHER, 1968, pp. 5 s.; LASSO DE LA VEGA, 1974b, p. 30.

as orações de cada verso são coordenadas e descrevem uma mudança em dois sentidos: Zeus pode retirar ou oferecer o poder, conforme desejar. Em Safo, as sentenças ligam-se por hipotaxe e descrevem a mudança em apenas uma direção: Afrodite é capaz de transformar o desinteresse em desejo. As dimensões bastante diferentes do hexâmetro e do hendecassílabo sáfico parecem justificar a mudança: numa estrofe sáfica, não haveria, no interior de um só verso, espaço para representar o poder da deusa em mais de uma direção. Temos apenas dois exemplos, o que não permite estabelecer o padrão com certeza. No entanto, a grande semelhança estrutural, bem como o contexto genérico (trata-se de dois hinos), sugerem a configuração típica de um tema: o louvor das capacidades de um deus. Assim, ao mesmo tempo que é promessa à suplicante, a fala de Afrodite parece exposição e louvor indireto de seu poder[257]. Mais uma vez, o próprio discurso da deusa incopora elementos expressivos e estruturais de uma prece.

As orações, apesar de algo mais longas que aquela que encerrava o quarteto anterior, continuam breves. A conjunção καί ("e"), que abre o quarteto, é enfática e o ressalta[258]. As duas orações de cada cólon (condicional e principal) são muito próximas em extensão, embora a proporção varie de verso a verso, de modo intercalado: 5 : 6 || 7 : 4 || 5 : 6. O primeiro e o terceiro cólons são quase idênticos, com o mesmo advérbio de modo (ταχέως, "rapidamente"), rima entre os dois verbos (o segundo sempre mais extenso) e fortes reiterações sonoras entre si (κ**αὶ** γὰρ αἰ **φ**εύγ**ει**, **ταχέως** δ**ι**ώ**ξει** || **αἰ** δὲ μὴ **φ**ίλ**ει, ταχέως** φ**ι**λή**σει** – "pois, se ela foge, logo perseguirá" || "se não ama, logo amará"); o terceiro, entretanto, se diferencia por desenvolver a estrutura acrescentando a oração participial κωὐκ ἐθέλοισα ("ainda que não queira"), que ecoa φι**λ**ή**σ**ει ("amará"). O segundo cólon mantém alguns sons e elementos dos outros dois: κ**αὶ** γὰρ αἰ φεύγ**ει**, τα**χέ**ως **δι**ώ**ξει** || **αἰ** δὲ δῶρα μ**ὴ** δέ**κε**τ', ἀλλὰ **δώσει** || **αἰ δὲ** μὴ φίλ**ει** τα**χέ**ως φιλή**σει** ("pois, se ela foge, logo perseguirá" || "se não recebe presentes, os dará" || "se não ama, logo amará"). Todavia, há variações: o verbo da condicional é médio, rege um objeto, é trissílabo (ainda que elidido), não é mais breve que o da principal e não rima perfeitamente com ele (**δ**έκ**ε**τ(αι) : **δ**ώσ**ει**– "recebe" : "dará"); ademais, não há o

[257] KRISCHER, 1968, pp. 8 s.; RAGUSA, 2005, pp. 311 s. O tricólon com epanáforas também se assemelha a outro tipo de convenção, não atestado poeticamente – o feitiço de amor; por exemplo: εἰ κάθηται, μὴ καθήσθω, εἰ λαλεῖ πρός τινα, μὴ λαλείτω, εἰ ἐμβλέπει τινί, μὴ ἐμβλεπέτω ("se se senta, não se sente;/ se conversa com alguém, não converse; se olhe pra alguém, não olhe"; *Pap. Gr. Mag.* IV 1511); ver CAMERON, 1939, pp. 8-9; LASSO DE LA VEGA, 1974b, pp. 29 s.; STANLEY, 1976, p. 316; TZAMALI, 1996, p. 82; RAGUSA, 2005, p. 208.
[258] TZAMALI, 1996, p. 79.

advérbio ταχέως. Essa construção hipotática também se destaca por sua intensa aliteração de dentais αἰ **δ**ὲ **δ**ῶρα μὴ **δ**έκετ', ἀλλὰ **δ**ώσει ("se não recebe presentes, os dará"). A diferença no padrão sintático das duas primeiras orações certamente reforça a oposição entre os campos metafóricos que dominam cada um deles (guerra e amor) e a retomada do esquema no verso final unifica, também pela sintaxe, a glosa que traduz denotativamente as figuras contrapostas.

A estrofe não se abre, como os quartetos anteriores, com breve oração que retoma o assunto da anterior, e assim isolam-se e destacam-se a promessa e proclamação de poder de Afrodite como um todo. A sintaxe do quarteto, entrecortada em breves orações, completa a mudança que se operava desde o início da fala de Afrodite: deixam-se as orações mais vagarosas e alongadas por reduzidas de particípio (que marcam a narração da viagem divina) e assume-se um ritmo em *staccato*, mais dinâmico e apropriado para tratar das intermitências a que a deusa submete os mortais. Os paralelos sonoros ressaltam a interdependência dos cólons, ao mesmo tempo em que a variação evita a monotonia. Apesar do encurtamento geral das frases na segunda parte do poema, a sintaxe também está em *crescendo*: comparados à oração que encerrava o quarteto prévio, estas são mais extensas – e a terceira se alonga, expandindo a estrutura das outras. Enfim, ἐθέλοισα ("querendo") recupera uma estrutura participial justamente no ponto em que se enuncia a irresistibilidade do poder divino de Afrodite, o clímax da estrofe[259].

Estrofe 7 – Pedido

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον	Vem a mim também agora, liberta das duras
ἐκ μερίμναν, ὄσσα δέ μοι τέλεσσαι	Preocupações, cumpre tudo o que meu ânimo
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὔτα	Deseja cumprir e tu própria
σύμμαχος ἔσσο.	sê aliada de armas.

O "eu" encerra o canto com o pedido, recapitulando as súplicas direta ou indiretamente mencionadas ao longo da canção: pede à deusa que venha, a liberte das preocupações e cumpra seu desejo. Recupera-se grande parte dos termos e elementos que apareciam no início e no centro do poema. Agora se pede de modo muito mais

[259] BONELLI, 1980, p. 31; LASSO DE LA VEGA, 1974b, p. 35.

detalhado e positivo do que no começo: o mero pedido por clemência e presença dá lugar a convocações à vinda, libertação, aquiescência e completa aliança[260].

A linguagem do quarteto é marcadamente tradicional e encontra paralelos na poesia arcaica e clássica. Alguns hinos e preces pedem o livramento das dores (por exemplo, Alc. fr. 34.7-8; 70.9-11 Liberman). Em especial, uma elegia da *Teognideia* também pede a Afrodite a libertação das preocupações amorosas (Thgn. 1323-6):

> Κυπρογένη, **παῦσόν με πόνων, σκέδασον** δὲ **μερίμνας**
> **θυμοβόρους**, στρέψον δ' αὖθις ἐς εὐφροσύνας·
> **μερμήρας** δ' **ἀπόπαυε κακάς**, δὸς δ' εὔφρονι θυμῶι
> μέτρ' ἥβης τελέσαντ' ἔργματα σωφροσύνης.
>
> Cípria, **livra-me das dores**, e **desfaz as preocupações**
> **Devora-ânimo**, faz-me retornar à tranquilidade
> **Interrompe as más ansiedades**, e dá ao coração tranquilo,
> Quando atingir os limites da juventude, os feitos da prudência

Note-se que, como no poema eólico, os pedidos de libertação dos males antecedem os de ajuda e os sinônimos μερίμνας e μερμήρας ("preocupações") também são adjetivados negativamente. As semelhanças vocabulares e contextuais são grandes demais para serem coincidentes e indicam que o pedido de liberdade à Afrodite tinha estrutura e expressão tradicional, que informam tanto a canção Safo como a elegia da *Teognideia*. O pedido pela realização dos desejos (ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι/ θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον – "cumpre tudo/o que meu ânimo/ deseja cumprir") reelabora, com outras palavras e em outra configuração métrica, a mesma frase tradicional que aparecia na quinta estrofe: κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι/ μαινόλαι θύμωι [...] ("e o que, enfim, desejo, no insano ânimo,/ que me ocorra [...]"). Como vimos, Homero empregava expressões sinônimas às de Safo para expressar o mesmo conteúdo típico; não é impossível que também os poetas eólicos dispusessem de formas alternativas sinônimas para contextos métricos diferentes ou que, ao menos, pudessem modificar a fórmula *ad hoc*, desde que conservassem semelhanças o suficiente para que a audiência reconhecesse o tema. Que, nessa unidade tradicional, os verbos γίγνομαι ("acontecer") e τελέω ("cumprir") estão intimamente ligados, sugere-o não somente o uso deste em Sapph. fr. 5 Voigt logo após a fórmula (κῶττι ϝῶι θύμωι κε θέληι γένεσθαι/ κῆνο **τελέσθην**

[260] Sobre a reapropriação de elementos da invocação e mudança de tom na última estrofe, ver PRIVITERA, 1967a, p. 9; LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp.39 ss.

– "que **se cumpra** o que ele deseja, no seu ânimo,/ que ocorra"; 3-4), mas também a alternância dos dois verbos nos exemplos homéricos: καί οἱ πάντα **γένοιτο**, ὅσα φρεσὶν ἧισι μενοινᾶι ("lhe **aconteça** tudo o que deseja em sua mente"; *Od.* 17.355); [...] εἴθε οἱ αὐτῶι/ Ζεὺς ἀγαθὸν **τελέσειεν**, ὅ τι φρεσὶν ἧισι μενοινᾶι ([...] quisera Zeus **cumpra**-lhe/ o bem que deseja em sua mente"; *Od.* 2.33-4). Por si só, ademais, τελέω ("cumprir") é típico tanto de preces (αἰ δέ κ' ἄμμι Ζεῦς **τελέσει** νόημμα – "se Zeus **cumprir** nosso pensamento"; Alc. fr. 361 Liberman; ἀλλά, Ζεῦ, **τέλεσόν** μοι, Ὀλύμπιε, καίριον εὐχήν – "Zeus Olímpio, **cumpre**-me a oração em tempo"; Thgn. 341)[261] como do vocabulário amoroso:

> ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν δὴ γάμος ὡς ἄραο
> **ἐκτετέλεστ'**, ἔχηις δὲ πάρθενον †ἂν† ἄραο .
>
> Venturoso noivo, **cumpriu-se** o casamento
> Como oraste e tens a virgem por quem (?) oraste.
> (Sapph. fr. 112 Voigt)

> πικρὸς καὶ γλυκύς ἐστι καὶ ἁρπαλέος καὶ ἀπηνής,
> ὄφρα **τέλειος** ἔηι, Κύρνε, νέοισιν ἔρως.
> ἢν μὲν γὰρ **τελέσηι**, γλυκὺ γίνεται· ἢν δὲ διώκων
> μὴ **τελέσηι**, πάντων τοῦτ' ἀνιηρότατον.
>
> Amargo e doce, atraente e áspero
> É o desejo para os jovens, Cirno, até que se **cumpra**;
> Caso se **cumpra**, é doce; mas, se alguém o persegue
> E não o **cumpre**, é de tudo o mais doloroso.
> (Thgn. 1353-6)[262].

Finalmente, pedir que o deus se torne um aliado de combates (σύμμαχος) é um tema hínico atestado em Arquíloco (108 West): κλῦθ' ἄναξ Ἥφαιστε, καί μοι **σύμμαχος** γουνουμένωι/ ἵλαος **γενέο**, χαρίζεο δ' οἷά περ χαρίζεαι ("ouve-me, soberano Hefesto, e, a mim, que imploro, **torna-te aliado de armas**/ favorável, e agracia-[me] com o que costumas agraciar"). Na era clássica, Ésquilo também diz: […] ὦ Ζεῦ, δός με τείσασθαι μόρον/ πατρός, **γενοῦ** δὲ **σύμμαχος** θέλων ἐμοί. ("Zeus, dá-me vingar a morte/ do pai, e voluntariamente **torna-te** meu **aliado de armas**"; A.*Ag*. 18-9). Na canção de Safo, o

[261] Ver também Thgn. 350, 1075
[262] Também Thgn. 1370.

termo ganha especial sentido, ao misturar mais uma vez os campos do amor e da guerra. Todavia, a polaridade se inverte: enquanto, na abertura, o "eu" sáfico implorava por clemência como um guerreiro derrotado, agora ela pede que Afrodite lute a seu lado nos embates amorosos (por assim dizer, como Atena ao lado de Diomedes, no canto 5 da *Ilíada*).

A estrofe final do poema de Safo, portanto, é permeada de material tipicamente hínico, seja em geral, seja associado exclusivamente a Afrodite. Por mais que o quarteto seja carregado de elementos herdados, há espaço para as especificidades da canção: o verbo τελέω evoca tanto a vontade divina como a busca erótica, e o pedido pela aliança militar, embora se pudesse fazer a diversos deuses, ganha relevo especial num poema que constantemente evoca o universo da guerra e o envolve com o seu oposto, o desejo. A recuperação dos termos que apareciam na invocação e no centro do canto é significativa: se antes, nas estrofes 4 e 5, a descrição da epifania dava realidade poética aos pedidos esboçados na invocação, agora o último quarteto transforma o passado narrado em pedido atual – a proximidade e o presente são fortemente marcados pelo pronome μοι ("a mim") e o advérbio temporal νῦν ("agora").

Continua-se a brevidade e o ritmo entrecortado do quarteto anterior, mas com orações simples e mais breves (com exceção da penúltima), todas ligadas por polissíndeto, reforçado pelo homeoteleuto dos imperativos. Mais uma vez, dissolve-se uma oração que em grego normalmente viria em hipotaxe (ἔλθοισα λῦσον – "tendo vindo, liberta") em duas orações coordenadas (ἔλθε […] λῦσον – "vem [e] liberta")[263]. À última oração da estrofe anterior, alongada por particípio, segue-se outra breve, em anticlímax, que marca a transição da hipomnese à prece. Entretanto, inicia-se novo *crescendo*, com orações cada vez mais longas e complexas. Na segunda, o hipérbato entre χαλέπαν ("duras", "difíceis") e μερίμναν ("preocupações") participa desse desenvolvimento. Interrompe o *crescendo* a última oração, mais curta, encerrando o poema em anticlímax. O clímax sintático é acompanhado pelo semântico, à medida que os pedidos vão se tornando cada vez mais abrangentes: da simples vinda, passando pelo cessar das preocupações e chegando ao cumprimento de todos os desejos. O último pedido, a aliança completa (precedida pelo enfático σὺ δ'αὔτα – "e tu própria" – e encerrada pelo imperativo durativo ἔσσο – "sê" – que pressupõe a continuidade

[263] TZAMALI, 1996, p. 88.

indefinida da associação[264]), completa o crescente movimento semântico e contrapõe o anticlímax sintático. O efeito é contraditório: justamente o pedido mais abrangente e climáctico (a total e contínua aliança de Afrodite, que mistura definitivamente os campos da guerra e do amor) é formulado na frase mais breve, que antecede e prepara a interrupção do canto.

c) Estudo métrico

A canção se destaca por algumas particularidades métricas, das quais todas parecem dialogar com a estrutura semântica. Em primeiro lugar, mencione-se a observância de cesuras e pontes tradicionais no terceiro período métrico de cada estrofe, isto é, como Safo trata as cesuras majoritárias após a nona e da décima primeira posições e a ponte entre a décima e a décima primeira:

1: — ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ ⋮ — ⌒ X ⋮ — ∪ ∪ — — |||
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,/ πότνια, θῦμον,
Com náuseas e angústias não me domes,/ soberana, o ânimo,

2: — ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ — ⌒ X ⋮ — ∪ ∪ — — |||
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα/ χρύσιον ἦλθες
Escutaste e, deixando a casa dourada/ do pai, vieste,

3: — ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ — X — ∪ ∪ — — |||
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωἴθε-/ρος διὰ μέσσω
Girando densas asas desde o céu,/ em meio ao ar resplendente;

4: — ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ ⋮ — ⌒ X — ∪ ∪ — — |||
ἤρε' ὄττι δηὖτε πέπονθα κὤττι/ δηὖτε κάλημμι
Perguntaste o que de novo sofri e por que/ de novo chamo,

5: — ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ ⋮ — X — ∪ ∪ — — |||
(πείθω)μαι σ΄ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ/ Ψάπφ', ἀδικήει
(atenden)do-te, levo a te amar? Quem, ó/ Safo, te injustiça?

6: — ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ — ⌒ X ⋮ — ∪ ∪ — — |||
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει/ κωὐκ ἐθέλοισα

[264] TZAMALI, 1996, pp. 89 s.

E, se não ama, logo amará,/ mesmo contra a vontade.

7:— ∪ — X — ∪ ∪ — ∪ ⋮ — ⌒ X ⋮ — ∪ ∪ — — |||

θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὔτα/ σύμμαχος ἔσσο

Meu ânimo deseja cumpre, e tu própria/ sê minha aliada de armas.

Como se vê, o terceiro período das três estrofes centrais desrespeita a cesura majoritária após a décima primeira sílaba (a estrofe 3 sequer apresenta a que segue a nona posição). Além disso, as estrofes 3 e 5 não seguem a ponte entre a décima e a décima primeira sílabas. As estrofes 2 e 6, por sua vez, respeitam a cesura após a décima primeira posição e a ponte entre ela e a décima, mas ignora a cesura após a nona posição. As estrofes 1 e 7, enfim, marcam tanto a cesura após a nona como a após a décima primeira posições, além da ponte entre a décima e a décima primeira. No que diz respeito ao cumprimento ou variação de expectativas métricas do terceiro período, portanto, as estrofes dispõem-se simetricamente.

Como mencionado acima, é da tradição hínica a estrutura circular, em que dois endereçamentos ao deus (a invocação e o pedido propriamente dito) emolduram o centro da canção. O comportamento espelhado da métrica das estrofes parece sublinhar essa circularidade da prece. Ademais, no poema de Safo, o centro relata a epifania divina, e o encontro entre deusa e suplicante se dá nas três estrofes mediais. Justamente essas três estrofes destacam-se metricamente das restantes ao não seguir, em seus terceiros períodos, a cesura majoritária (após a décima primeira posição). A terceira estrofe, o começo da narrativa da descida de Afrodite, é ainda mais radical ao desrespeitar a segunda possibilidade de cesura (após a nona posição) com rara sinecfonese. Além disso, quanto mais próximas do centro, mais as estrofes parecem desrespeitar as cesuras e pontes. Desse modo, o clímax da canção parece sublinhado pela métrica. Assim, a cesura, longe de ser uma regra mecânica, seguida pelos poetas somente em relação a sua necessidades e conveniências métricas, parece carregar consigo as expectativas tradicionais do público e, quando variada, servir para concentrar a atenção dos espectadores em determinadas passagens do canto e traçar relações entre suas partes.

Também é notável o tratamento das sílabas ancípites no começo dos hendecassílabos sáficos. Como vimos, essas sílabas são majoritariamente longas. Contudo, a primeira estrofe apresenta três ancípites breves em sequência, em raríssima ocorrência. Encontramos outras concentrações de sílabas breves entre as estrofes 4 e 5

(nos versos 15 e 17), no começo do discurso de Afrodite, e na estrofe 6 (versos 22 e 23), na proclamação de poder da deusa. Semelhantemente emprega-se a ancípite entre o hendecassílabo e o adônio no terceiro período: tendencialmente longa, ela é breve justamente na primeira estrofe (invocação) e nas estrofes 3 e 4 (centro e epifania). Ademais, a sílaba final dos períodos tende a ser longa, mas na invocação são todas breves. Também o hiato, muitíssimo raro entre versos, é a regra nas promessas de Afrodite. Enfim, um dos dois exemplos de manutenção de sinafia entre hendecassílabos sáficos se dá justamente na última estrofe da epifania (versos 18 e 19), quando Afrodite começa seu discurso direto. A concentração de anomalias métricas parece também aqui coincidir com momentos-chave do hino.

Todavia, os traços em que o comportamento métrico da canção não destoa, mas concorda com a prática geral são também bastante reveladores. Enquanto, dentro dos quartetos, os versos separaram sobretudo relações de predicação, complementação e adjunção, as estrofes dividem majoritariamente relações de coordenação. Igualmente, se as estrofes permitem a seus versos separar, em igual proporção, relações de dependência sintática em que o elemento modificador está preposto ou posposto, entre estrofes, sempre se pospõe o modificador nas divisões. Permitem-se, assim, mais relações de interdependência entre versos da mesma estrofe que entre estrofes diferentes. Confirma-se nessa canção a tendência geral, segundo a qual as estrofes sáficas formam, mais que os versos, unidades sintáticas e semânticas. No terreno da matéria, podemos atribuir a cada estrofe um recorte temático bastante claro: (1) invocação, (2) pedido escutado, (3) viagem divina, (4) encontro entre divindade e suplicante, (5) perguntas sobre a suplicante, (6) promessas de Afrodite, (7) pedido. Contudo, a poeta também encontra maneiras de atar os quartetos, de maneira a não soarem como blocos totalmente independentes: as estrofes 2, 3 e 4 todas se iniciam por curtas orações que recuperam o tema da estrofe anterior: na 2 retoma-se o imperativo (ἀλλὰ τυίδ’ἔλθ(ε); “mas vem aqui”); na 3, a descrição dos preparativos da viagem (ἄρμ’ ὑπασδεύξαισα; “havendo atrelado o carro”; também sintaticamente dependente da anteior) e, na 4, a narrativa dela (αἶψα δ’ἐξίκοντο; “súbito chegaram”). A estrofe 5 também continua a série de perguntas em discurso indireto do tercerto anterior, porém com uma oração mais extensa (κῶτι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι / μαινόλαι θύμωι – “e o que, enfim, desejo no insano ânimo/ que me ocorra”). Praticamente isoladas das antecedentes são as estrofes 6 e 7, que não se iniciam por orações tematicamente conectadas ao quarteto anterior. Esse destaque parece condizer com o conteúdo, pois a sexta estrofe é a proclamação do poder divino,

enquanto a sétima o pedido derradeiro – discursos enfáticos da parte da deusa e do "eu", cuja força é sublinhada pelo isolamento.

Também vale observar expedientes métricos empregados no interior de algumas estrofes. Na primeira, as duas duplas de epítetos ocupam a mesma posição (— ∪ — X — ∪ ∪) e dispõem-se quiasticamente em número de sílabas: o primeiro e o quarto (ποικιλόθρον(ε), "de vestes variegadas", e δολόπλοκε, "tecelã de ardis") ocupam, cada um, quatro posições; o segundo e o terceiro (ἀθανάτ(α), "imortal", e παῖ Δίος, "filha de Zeus") três[265]. Ademais, o nome da deusa (Ἀφρόδιτα) e o predicado que expressa a súplica (λίσσομαί σε; "imploro-te") preenchem as mesmas sílabas no verso (— ∪ — —). A estrutura métrica desses primeiros versos reforça-se pela sonoridade. No primeiro e no começo do segundo, aliteram-se oclusivas dentais e líquidas (sobretudo as não nasais): **π**οικι**λ**ό**θρ**ο**ν**'ἀ**θ**α**ν**ά**τ**Α**φρ**ό**δι**τα ("imortal Afrodite de vestes variegadas") e **π**αῖ **Δ**ίος **δ**ο**λ**ό**πλ**οκε **λ**ίσσο**μ**αι ("filha de Zeus, tecelã de ardis, imploro"). As três palavras iniciais da canção têm consoantes aspiradas (ποικιλό**θ**ρον(ε), ἀ**θ**ανάτ(α), Ἀ**φ**ρόδιτα) e há muitos encontros de plosivas com líquidas (ποικιλό**θρ**ον(ε), Ἀ**φρ**όδιτα, δολό**πλ**οκε), com o θρο de ποκιλό**θρο**ν(ε) ecoando o φρο de Ἀ**φρό**διτα,. O nome da deusa é do mesmo tamanho e começa e termina pelas mesmas sílabas que **ἀ**θανά**τ**(**α**); além disso, ambas as palavras apresentam a consoante aspirada na segunda sílaba e uma dental na terceira e são unidas por sinecfônese (como vimos, recurso raro entre palavras longas nos fragmentos eólicos sobreviventes). Δολό**πλ**οκε ("tecelã de ardis"), por sua vez, repete o π e o λ presentes no epíteto correspondente, **π**οικι**λ**όθρον(ε) ("de vestes variegadas"). Alternam-se em quiasmo os sons iniciais das palavras em **π**οικιλόθρον'**ἀ**θανάτ**Α**φρόδιτα **π**αῖ ("Imortal Afrodite de vestes variegadas, filha") e dos componentes dos epítetos em **π**αῖ **Δ**ίος **δ**ολό**π**λοκε ("filha de Zeus, tecelã de ardis")[266]. Também muito se assemelham os inícios do primeiro e do segundo versos: **π**οι**κ**ι**λ**ό**θ**ρ**ο**ν(ε) : **π**αῖ Δί**ο**ς **δο**λόπλοκε[267]. Observe-se, portanto, que as complexas relações entre os atributos de Afrodite e entre a própria deusa e a suplicante, identificadas no campo da matéria, reforçam-se por paralelismos métricos e reiterações sonoras. Também se note que esse quarteto evita que os versos separem relações de dependência sintática, preferindo dividir coordenações, o que é mais raro no interior da estrofe. Isso confere aos períodos métricos unidade e independência que raramente

[265] LASSO DE LA VEGA, 1974a, pp. 12, 14; TZAMALI, 1996, p. 41.
[266] TZAMALI, 1996, pp.38 s.
[267] LASSO DE LA VEGA, 1974a, p. 17.

atingem dentro do quarteto. O procedimento enfatiza partes da invocação: a nomeação da deusa (1), atributos e a súplica (2) e a formulação do pedido (3). Essas etapas são também marcadas pelo uso de *brevis in longo* no fim de cada período métrico.

Na terceira estrofe, assemelham-se o segundo e o terceiro versos. As palavras que preenchem o espaço entre o início do verso e a quinta posição formam quiasmo com seu número de sílabas (3 : 2 || 2 : 3) e são semanticamente e morfologicamente paralelas (adjetivo de velocidade (A) + nominativo masculino plural (B) – ὤκεες (A) : στροῦθοι (B) || πύκνα (A) : δίννεντες (B); "velozes" (A) : "pardais" (B) || "densas"(A) : "girando" (B)). Os termos entre quinta e oitava sílabas incluem uma preposição e não somente remetem à ideia de voo e altura, mas também têm sonoridade semelhante (**περ**ί || **π**τέ**ρ**(α); "sobre" || "asas"). Quanto aos adjuntos adverbiais preposicionados que sucedem a sétima posição (περὶ) γᾶς μελαίνας – "[sobre] a terra negra" – e (ἀπ'ὠρανωΐθερος – "[desde] o céu pelo meio do éter"), há, como vimos, forte oposição semântica. Assim, aqui os paralelismos métricos sublinham as relações de sentido.

Na quarta estrofe, chama a atenção a semelhança sonora e estrutural do verso medial (μειδιαίσαισ' **ἀθανάτ**ωι **προ**σόπωι; "sorrindo com rosto imortal") com o verso de abertura (ποικιλόθρον'**ἀθανάτ**Ἀ**φρό**διτα; "imortal Afrodite de vestes variegadas"). Isso condiria com as repetições lexicais identificadas entre as estrofes 1 e 4, que qualificariam este quarteto como "segunda invocação".

Na sexta estrofe, o primeiro e o terceiro períodos são metricamente muito semelhantes, pois contam com intervalos após a segunda, quinta e oitava sílabas (καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει || αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει; "pois, se ela foge, logo perseguirá" || "e, se não ama, logo amará"); o segundo período varia a estrutura métrica, assim como alterna os componentes léxicos e sintáticos. Como no primeiro quarteto, essa estrofe também se destaca por ligar seus versos por relações de coordenação – consequentemente, cada verso, cada passo das promessas de Afrodite, ganha certa independência (fortalecida, como dito, pelo emprego do hiato).

Finalmente, a última estrofe retoma, em ordem inversa, o fim dos hendecassílabos da primeira estrofe: λῦσον ("liberta") remete a δάμνα ("domes"), μοι τέλεσσαι ("a mim cumprir") λίσσομαί σε ("suplico-te") e σὺ δ'αὔτα ("tu própria") Ἀφρόδιτα. O quiasmo entre primeiro e último quartetos, portanto, emoldura o poema.

Conclusão

Por um lado, a leitura dessa canção em comparação com outros compositores arcaicos – e, às vezes, clássicos – mostra como ela está permeada da linguagem poética tradicional grega. Há pontos de contato sobretudo em Homero, mas não somente: encontram-se semelhanças com Hesíodo e a tradição hínica hexamétrica, além, nos outros gêneros, com a *Teognideia*, Arquíloco, Sólon, Estesícoro, Álcman e Anacreonte. Algumas dessas semelhanças estão, significativamente, ausentes das epopeias homéricas, o que indica, ao menos, que Safo não está se fiando exclusivamente de imitações diretas da *Ilíada* e *Odisseia* como as temos. Além de atestar sua conexão com os temas e expressões típicas da poesia pan-helênica, o poema encerra algumas das poucas fórmulas atestáveis no corpus eólico (γᾶς μελαίνας, κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι/ μαινόλαι θύμωι) apontando para uma linguagem poética lésbia própria e independente.

Todavia, além de identificar os elementos tradicionais no poema, interessa sobretudo entender como a poeta os emprega para construir a canção e seu significado perante a audiência – sempre levando em consideração as limitações decorrente da escassez do *corpus*. Vê-se o quão dinamicamente ela lança mão desses elementos: mais do que clichês e "muletas" a facilitar a composição, eles parecem elástica e organicamente invocados e adaptados às necessidades do canto presente. Assim, como dito acima, da ordenação típica do hino Safo faz uma estrutura precisa e simétrica, que não somente restringe invocação à primeira e última estrofes, que envolvem o canto, mas divide a hipomnese em partes iguais (viagem e discurso divinos), cada qual com seu movimento climático. A poeta também conecta princípio, meio e fim do poema pela mesma linguagem hínica, entrelaçando invocação, epifania e oração. Por outro lado, ela não é estática, mas estabelece movimento progressivo, passando da invocação, à manifestação divina (primeiro narrada, com crescentes detalhes, depois com um discurso da própria Afrodite, antes indireto, então direto) e ao pedido pela aliança futura. Com isso, Safo perfaz o movimento que Macedo (2010, p; 20) percebe na poesia hínica grega em geral: a progressiva aproximação espacial e temporal do deus ao lugar de *performance*[268].

A linguagem tradicional conecta suplicante e divindade de diversas formas, do possível uso desviante do verbo λίσσομαι, que coloca o "eu" e Afrodite no mesmo

[268] Sobre presença e favorecimento divinos, ver também PRIVITERA, 1967a, p.27.

plano, passando pelo uso de um tema que tipicamente representa o socorro de um deus a um filho, até a presença, na fala da própria deusa, de estruturas e expressões que cabem antes à voz do poeta hínico. No entanto, Afrodite e a voz poética não são somente aproximadas, mas, ao mesmo tempo, os elementos tradicionais são manipulados para reforçar a diferença entre elas. A típica radiância do Olimpo contrasta com a "terra negra", que sugere a intermitência entre morte e vida que assola os mortais. O eterno e poderoso rosto da deusa opõe-se ao insandecido ânimo do "eu". Também fazem parte jogo das relações entre suplicante e deusa a evocação das diversas faces tradicionais de Afrodite, do terrível e dominador aspecto da "tecelã de ardis" até a sedutora trajada de charmes e o poder que desce do Olimpo para perguntar pelo bem estar de sua favorita e que, futuramente, pode ser sua aliada nos combates do desejo. Reforçam-se ainda mais essas proximidades e distâncias por estruturas paralelas e quiásticas, que contrapõem as ações de Afrodite e do "eu".

De igual modo, é marcante como Safo sobrepõe temas e expressões típicas de vários campos. Primeiramente, nota-se como elementos típicos hínicos convivem com os eróticos. Fala-se do "cumprimento", comum aos dois âmbitos. O sorriso de acolhimento de Afrodite, em sua face que emana poder divino, evoca, ao mesmo tempo, seu erótico epíteto. O ânimo do suplicante, mencionado em tantas invocações aos deuses, é adjetivado para denotar loucura amorosa; enfim, a promessa e a proclamação de poder de Afrodite, tão similar ao louvor da força de Zeus n'*Os Trabalhos e os Dias*, é toda construída de lugares comuns amorosos. Em segundo lugar é interessante a mistura de temas e expressões bélicos aos eróticos – o que já é um tema tradicional por si. Assim, a força da deusa é figurada em termos guerreiros. A súplica do "eu" se assemelha a de um guerreiro vencido. Os delicados pardais que guiam a carruagem recebem o epíteto de cavalos de combate e seu voo se descreve em termos que, na maioria dos (esparsos) exemplos, cabem a violentas aves de rapina. Os desentendimentos amorosos entre a amante e amada se representam tanto pela metáfora da perseguição e fuga guerreiras como pela afetuosa troca de presentes. Por último, pede-se à deusa do desejo que seja a aliada de armas da voz poética.

Dessa maneira, o fr. 1 Voigt parece apresentar uma poeta que domina plenamente a linguagem tradicional da poesia arcaica, ao ponto não somente de reproduzir seus elementos, mas de a empregar para compor sua canção como deseja. Safo canta um poema que louva e representa, de forma gradativa e crescente, o poder de Afrodite, demonstrando como um mortal está à mercê dela, mas igualmente enfatizando a ajuda e

o cumprimento dos desejos que pode oferecer. O tempo todo, a tradição sublinha a natureza do amor aos olhos arcaicos, sua delicadeza, seu domínio e seu potencial destrutivo – ao mesmo tempo oposto a e reminescente das ruínas provocadas pela guerra.

Por fim, todos os expedientes métricos (cesuras, ancípites, sílabas finais, hiatos, fronteiras e a distribuição da sintaxe no metro) parecem dialogar com a matéria do poema. Anomalias destacam trechos importantes da canção, fronteiras e cesuras podem demarcar relações de simetria já existentes no conteúdo e certos tipos de cavalgamento podem ser favorecidos ou evitados para reforçar a unidade de estrofes e, mais raramente, versos.

2.2 Sapph. fr. 16 Voigt
a) Texto

ο]ἰ μὲν ἰππήων στρότον οἰ δὲ πέσδων	[U]ns dizem que a cavalaria, outros, que a
οἰ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν[269]	infantaria,]
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-	Outros que a frota é, sobr[e] a terra negra,
τω τις ἔραται·	O que [h]á de mais belo, mas eu, aquilo que
	se deseja;
πά]γχυ δ' εὔμαρες σύνετον πόησαι	E é [tot]almente fácil fazê-l[o] compreensível
π]άντι τ[ο]ῦτ', ἀ γὰρ πόλυ περσκέθοισα[270]	A [t]odos, pois a que muito superava
̣κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἐλένα [τ]ὸν ἄνδρα	Os [hu]manos em beleza, Helena, [o] marido
̣τὸν̣ [...άρ]ιστον[271]	mais [no]bre [...]
καλλ[ίποι]σ̣' ἔβα 'ς Τροΐαν πλέο̣ισα	Abando[nan]do, foi a Troia navegando
κωὐδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων τοκήων	E ne[m] lembrou da filha, nem dos queridos pa[i]s
̣πά[μπαν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγ̣αγ̣' ̣αὔταν	De to[do], mas a transviou
.]`.[. . . . . .]σαν[272]	[...]
. . . . . γν]αμπτον γὰρ [. . . . .] νόημμα	[...] pois o [... fl]exível pensamento [...]
. . . .]. . .κούφως τ[. . . . . .] νοήσηι[273]	[...] levemente [...] que pensasse
. .][274]μ̣ε νῦν Ἀνακτορί[ας] ὀ̣ν̣έ̣μναι-	[...] agora me lembro[u] de Anactória,

[269] Essa é a leitura da maior parte dos estudiosos, mas Wills (1967a, p. 439, n. 13) sugere a acentuação μελαίναν, no genitivo plural, ligando o adjetivo a νάων ("navios"), no que é seguido por Rissman (1983, pp. 34 ss.). Ver as refutações em PAGE, 1955, pp. 53; RADT, 1970, p. 340 e TZAMALI, 1996, p. 135.
[270] Essa lição é admitida quase unanimemente. Sobre o texto, ver PAGE, 1955, p. 53.; KONIARIS, 1967, p. 263, n. 2.
[271] Quanto às possibilidades de restauração desta lacuna, ver PESENTI, 1922, p. 51; HAMPE, 1951; PAGE, 1955, pp. 52 s.; VOIGT, 1971, p. 44; BONARIA, 1973-1974, p. 165; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 135; TZAMALI, 1996, pp. 150 s.; PFEIJFFER, 2000, p. 3, n. 9; OBBINK, 2016, p. 18.
[272] Comentam-se os suplementos para essa lacuna em PESENTI, 1922, p. 51; WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1935, p. 386; EISENBERGER, 1959, p. 132; BAGG, 1964, p. 67; KONIARIS, 1967, p. 265, n. 1; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 136; TEMPESTA, 1999; GENTILI e CATENACCI, 2007, p. 138; DODSON-ROBINSON, 2010, p. 7, n. 12.
[273] Com a descoberta do *P. GC Inv.* 105, determinaram-se as palavras finais dos versos 13 e 14. Propostas de emenda que levam em consideração a descoberta encontram-se em BURRIS; FISH; OBBINK, 2014, pp. 16 s.; WEST, 2014, p. 3 e OBBINK, 2016, p. 18. Comentou-se a passagem anteriormente em PESENTI, 1922, pp. 51 s.; HAMPE, 1951, p. 146; KAMERBEEK, 1956, p. 99; EISENBERGER, 1959, p. 132; BAGG, 1964, p. 67; STERN, 1970, pp. 357 ss.; VOIGT, 1971, p. 44; BONARIA, 1973/1974, pp. 165 ss.; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 136; THORSEN, 1978, p. 15; TEMPESTA, 1999, p. 12; PFEIJFFER, 2000, p. 3, n.7; 4, n.14; BIERL, 2003, p. 107, 111, n. 73.
[274] Há diversas sugestões para a lacuna, que pode conter o sujeito de ὀνέμναισ(ε) ("lembrou"); ver KAMERBEEK, 1956, p. 99; EISENBERGER, 1959, p. 132; VOIGT, 1971, p. 44; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 136; GENTILI e CATENACCI, 2007, p. 138; OBBINK, 2016, p. 18.

σ' οὐ] παρεοίσας,	que [não] está presente.
τᾶ]ς <κ>ε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα	[Del]a preferiria ver o desejável caminhar
κἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω	E o esplendor brilhante do rosto
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κἀν ὅπλοισι[275]	Às carruagens e os [g]uerreiros [de infantaria]
πεσδομ]άχενταις[276].	lídios em armas.
].μεν οὐ δύνατον γένεσθαι	[...] não é possível ser
].ν ἀνθρωπ[..(.)π]εδέχην δ' ἄρασθαι	[...] human[o], mas orar para tê-lo
] δ'ἔμ'αὔται	[...] a mim mesma
][277]	[...]

b) Estudo da matéria

Apresentação

Nesta canção, a voz poética expõe seu estado de ânimo por uma máxima, introduzida num priamel e aclarada com exemplo mítico. O "eu" lembra-se de uma moça ausente, de nome Anactória, e afirma que a deseja ver mais que tudo, pois (como seria evidente a todos) o que há de mais belo sobre a terra é o objeto de desejo de cada um, ainda que outros possam considerar que os esplendores das diferentes tropas militares o são. Para exemplificar a ideia, a voz poética aduz o exemplo de Helena, que, tomada de desejo, abandonou tudo o que, segundo a tradição poética arcaica, uma mulher poderia considerar de melhor (a pátria, os pais, a filha e um marido excelente)[278] e foi a Troia, pois (assim pode se depreender da danificada quarta estrofe) o desejo se sobrepõe ao pensamento e o torna maleável. A sexta estrofe, que não sabemos se pertence ao todo, introduz nova máxima – sobre alguma impossibilidade humana e os pedidos aos deuses; mas não é possível saber muito mais.

---

[275] Page (1955, p. 54) questiona o uso da correpção épica nessa palavra, pois postula que Safo não a empregaria em seus poemas habituais. No entanto, essa oposição entre poemas "normais" e "anormais" é criticada desde BOWIE, 1981, pp. 62, 64s., 121, 137.

[276] Argumenta-se que aqui se concluiria o poema em KONIARIS, 1967, p. 261; MERKELBACH, 1957, p. 14, n. 3; PFEIJFFER, 2000, p. 1, n. 1; WEST, 2014, p. 2; *contra* WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1935, pp. 386 s.; EISENBERGER, 1959, p. 131, n. 1; 134; BIERL, 2003, pp. 120 s. Suspendem o juízo Page (1955, p. 55); Privitera (1967b, pp. 183); Stern (1970, p.352, n. 1).

[277] Sobre as possibilidades de restauração desta estrofe, ver WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1935, pp. 386 s.; VOIGT, 1971, p. 44; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 137; WEST, 2014, p. 3; OBBINK, 2016, p. 19.

[278] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, 134.

Comparações entre o estado presente da voz poética e o passado mítico, muitas vezes mediadas por máxima ou exortação, têm numerosos exemplos na poesia arcaica. No âmbito da canção lésbia, o mais importante exemplo é o "Poema de Titono" de Safo, já citado parcialmente na introdução:

ἰ]οκ[ό]λπων κάλα δῶρα, παῖδες,
]ν̣ φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν·

] ̣ποτ̓ [ἔ]ο̣ντα χρόα γῆρας ἤδη
ἐγ]ένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·

βάρυς δέ μ' ὀ [θ]ῦμ̣ος πεπόηται, γόνα δ' [ο]ὐ φέροισι,
τὰ δή ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισι.

< > τὰ στεναχίσδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ̓ οὐ δύνατον γένεσθαι

καὶ γάρ π[ο]τα Τίθωνον ἔφαντο βροδόπαχυν Αὔων
ἔρωι φ..αθεισαν βάμεν' εἰς ἔσχατα γᾶς φέροισα[ν,

ἔοντα [κ]άλον καὶ νέον , ἀλλ' αὖτον ὕμως ἔμαρψε
χρόνωι πόλιον γῆρας , ἔχ[ο]ντ' ἀθανάταν ἄκοιτιν.

[... c]olo-violeta os belos presentes, meninas,
[...] sonora tartaruga amante de canções.

[...]a pele, que outrora era […], a velhice já
[... se to]rnaram os cabelos em vez de negros;

Meu ânimo se fez pesado e os joelhos não suportam,
Que outrora eram velozes na dança como as corcinhas.

Por isso, lamento frequentemente, mas o que haveria de fazer?
Sendo humano, é impossível nunca envelhecer;

Pois outrora diziam que a Aurora de braços róseos,
Em amor [...], foi para os confins da terra levando Titono,

Que era [b]elo e jovem; contudo o apanhou,
Com o tempo, a grisalha velhice, inda que tivesse imortal esposa.

Também aqui temos uma situação de privação presente, a velhice, que é justificada por uma sentença (ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ᾽ οὐ δύνατον γένεσθαι – "sendo humano, é impossível nunca envelhecer"), que, por sua vez, é exemplificada pela história de Titono, o qual, embora tenha conseguido granjear a imortalidade, não se viu livre da idade avançada.

Outro exemplo eólico relevante é o fragmento 38A Liberman de Alceu:

πῶνε[. . . . . .] Μελάνιππ' ἄμ' ἔμοι. τι[. .].[
†ὄταμε[. . .]διννάεντ' Ἀχέροντα μεγ[

ζάβαι[ς ἀ]ελίω κόθαρον φάος [ἄψερον
ὄψεσθ'; ἀλλ' ἄγι μὴ μεγάλων ἐπ[

καὶ γὰρ Σ{ε}ίσυφος Αἰολίδαις βασίλευς [
ἄνδρων πλεῖστα νοησάμενος [

ἀλλὰ καὶ πολύιδρις ἔων ὑπὰ κᾶρι [δὶς
δ̣ιννάεντ' Ἀχέροντ' ἐπέραισε, μ[

α]ὔτω<ι> μόχθον ἔχην Κρονίδαις βα̣[σίλευς κάτω
μ̣ελαίνας χθόνος. ἀλλ' ἄγι μὴ τα[

̣΄].ταβάσομεν αἴ ποτα κἄλλοτα.[
. . .]ην ὄττινα τῶνδε πάθην τα[

. . . . . .ἄνε]μος βορίαις ἐπι.[

Bebe [...], Melanipo, comigo; o que [...]
Quando (?) [...] o Aqueronte turbilhonante, gran[de ...]

Atravessand[o] a pura luz do [s]ol [de novo ...]
Ver? Mas vamos! Não [...] grandes [...]

Pois também Sísifo, o rei filho de Éolo [...]

Sabendo mais que os outros homens [...]

Mas mesmo sendo muito sagaz, sob o fado [duas vezes ...]
Atravessou o turbilhonante Aqueronte [...]

A ele, o r[ei] filho de Cronos [fez] com que tivesse sofrimento [sob]
A negra terra; mas vamos! Não[...]

[...] somos jovens – mais do que nunca [...]
[...] sofrer o que quer que [...]

[... o ven]to Bóreas [...]

De modo semelhante ao "Poema de Titono", Alceu apresenta uma situação presente (um amigo que, de algum modo, desconsidera a própria mortalidade), faz uma exortação (cujo conteúdo específico desconhecemos, mas provavelmente refere-se à contenção de grandes expectativas) e a exemplifica pela história de Sísifo, que, mesmo tendo escapado uma vez da morte, teve de voltar ao mundo inferior, não podendo escapar ao poder de Zeus. O "eu" volta a endereçar-se ao interlocutor e exorta-o (mais uma vez desconhecem-se os detalhes, mas trata-se provavelmente de uma variação de *carpe diem*).

Exemplos não faltam em Homero, como no episódio em que Agamêmnon justifica a própria tolice afirmando a onipotência da Insensatez (Ἄτη) e demonstrando a ideia ao contar um mito em que o próprio Zeus teria sido vítima do mal (*Il.* 19.77-144). Também encontramos ocorrências n'*Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo; por exemplo, quando o "eu" acusa a injustiça de Perses e, como argumento, afirma a dificuldade da vida humana, justificando-o com o mito de Prometeu (Hes.*Op.* 42-105). Também há exemplos na elegia, como no poema da *Teognideia* já citado na análise do "Hino a Afrodite", que cita o mito de Atalanta para reforçar o argumento de que o amado não poderá escapar (Thgn. 1283-94).

Ao ser comparado com os outros poemas e trechos supracitados, o fr. 16 Voigt apresenta duas peculiaridades. A primeira, semântica, diz respeito à pertinência do exemplo à situação descrita pela voz poética: de fato, as histórias de Helena e da amante de Anactória são exemplos do poder irresistível do desejo, mas o paralelo entre os dois casos é imperfeito. Nos outros exemplos citados, a pertinência é mais evidente e a aparente imcompatibilidade da comporação sáfica provavelmente chamava a atenção da

audiência. Comentarei essa assimetria ao analisar os respectivos trechos do poema. Por outro lado, sua estrutura é inversa: nos exemplos acima, temos (1) a situação presente, (2) a máxima ou a exortação e (3) o exemplo mítico, aos quais podem se seguir uma segunda máxima e (4) nova menção às questões do "eu" e seus interlocutores. No presente poema, todavia, a máxima (2) e o exemplo (3) precedem a relação com o presente (1), à qual pode seguir outra máxima (4). Essa característica notável[279] também poderia atiçar as expectativas da audiência, que tendo já conhecido a máxima e o exemplo que a justifica, ficaria ansiosa por saber qual a conexão com o presente poético.

Além de se assemelhar com outros poemas que aduzem exemplos míticos, o fr. 16 Voigt é aparentado a cantos de Safo que narram a partida ou a distância de moças, como os frr. 94 e 96 Voigt[280]. O primeiro é o diálogo entre o "eu" e a jovem que se vai, o segundo, a figuração de uma moça que está ausente, na Lídia, e lembra de uma companheira. Semelhantes à presente canção, esses poemas enfocam tanto a memória como a beleza da pessoa e das experiências que se perderam.

Vale também observar que as cinco primeiras estrofes se destacam por sua organização circular. Inicia-se pela oposição, em priamel, entre tropas militares e o desejo (ambos postulados em termos gerais; 1-4), segue-se à máxima e ao início da narrativa (5-8), que domina a terceira estrofe (9-12) e depois se encerra, dando lugar à situação presente (13-16) e, enfim, a nova comparação entre anseio e guerra (representados agora por exemplos particulares; 17-20). Vê-se a estrutura mais claramente no esquema seguinte, baseado nas proposições de Barkhuizen e Els (1983, p. 24) e expandido por Bierl (2003, p. 124)[281]:

(A) Priamel (1-4): defesa do argumento em termos gerais

(a) guerra (1-3): tropas militares

(b) amor (3-4): desejo

(B) Transição (5-6): universalização do argumento por uma máxima

(C) O mito de Helena (6-14)

(B) Transição (15-16): aplicação da tese ao caso particular

---

[279] Já observada por FRÄNKEL, 1962, p. 212.

[280] Ver EISENBERGER, 1959, p. 135; STERN, 1970, p. 359, n. 2; BIERL, 2003, p. 120, n. 109.

[281] Também mencionam a estrutura do poema: HAMPE, 1951, p. 146; EISENBERGER, 1959, p. 133; FRÄNKEL, 1962, p. 212; SCHMID, 1964, p. 56; KONIARIS, 1967, pp. 260 ss.; PRIVITERA; 1967, pp. 83 ss.; STERN, 1970; THORSEN, 1978, pp. 13 s.; 15 ss.; DUBOIS, 1978, pp. 90 s.; RACE, 1989/90, p. 23, n. 19; PFEIJFFER, 2000.

(A) Retorno ao priamel (17-20): defesa do argumento em termos particulares

(b) desejo (17-18): pessoa amada

(a) guerra (19-20): tropas dos lídios

Essa estrutura também se alicerça no léxico, com a repetição, ao longo do poema, de termos análogos em quiasmo[282]:

(A) ἱππήων ("de cavaleiros")

(B) πέσδων ("de guerreiros de infantaria")

(C) ἔραται ("amar")

(D) καλλ[ίποι]σ[α] ("deixando")

(E) ἐμνάσθη ("se lembrou")

(E) ὀνέμναισ(ε) ("lembrou")

(D) [οὐ] παρεοίσας ("ausente")

(C) ἔρατον ("amável")

(A) ἄρματα ("carruagens")

(B) πεσδο]μάχεντας ("soldados de infantaria")

Estrofe 1 – Priamel

o]ἰ μὲν ἱππήων στρότον οἱ δὲ πέσδων	[U]ns dizem que a cavalaria, outros, que a infantaria,]
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν	Outros que a frota é, sobr[e] a terra negra,
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-	O que [h]á de mais belo, mas eu, aquilo que
τω τις ἔραται·	se deseja

O poema se inicia em priamel: entre várias opiniões do que seria o mais belo (sempre referentes ao mundo da guerra: uma hoste de cavaleiros, guerreiros de infantaria ou navios), o "eu" destaca a sua, numa máxima – o mais belo é o objeto de desejo de cada um. Embora normalmente se traduza καλός por "belo", o termo grego recobre mais sentidos que seus correspondentes na maior parte das línguas modernas. Embora seu primeiro sentido se refira à formosura de objetos e seres, ele também pode indicar a qualidade de coisas, caracteres, palavras e ações; enfim, tudo o que pode gerar admiração ao observador. Portanto, não é tão simples saber o que Safo quer dizer quando aponta os diversos tipos de tropa como possibilidades de κάλλιστον,

[282] Fala-se dos ecos léxicos em SCHMID, 1964, pp. 56 s.; THORSEN, 1978, pp. 16 s.; DUBOIS, 1978, pp. 90 s.; BARKHUIZEN e ELS, 1983, p. 24; PFEIJFFER, 2000, p. 5; BIERL, 2003, pp. 112, 118; BLONDELL, 2010, pp. 381, 386, n. 142.

principalmente porque elas não são chamadas assim em nenhum outro lugar da poesia grega (o que também impede que saibamos em que medida esse elogio se alinha com a tradição). Todavia, que eles poderiam ser nomeados καλά ("belos") pela mundo grego arcaico em geral, atestam-no epítetos que os poetas atribuem a seus componentes. Guerreiros são chamados καλοί por sua formosura e seu vigor (*Il.* 3.169; 2.108) ou sua coragem (Tyrt. fr. 10. 30 West); as armaduras (ἔντεα), καλά (por exemplo, em *Il.* 3, 328) por seu feitio, qualidade ou ambos[283]. Os cavalos, por seu aspecto, podem ser ditos καλλίτριχες ("de belas crinas"; 5, 323) e os navios περικαλλέες ("muito belos"; *Od*. 8.567). Assim, dado o uso do adjetivo em contextos bélicos na poesia arcaica, é, por um lado, possível que, com κάλλιστον, Safo se refira à formosura a efetividade dos homens, animais e equipamentos que formam os exércitos (e também à valentia dos primeiros), qualidades que não são mutuamente excludentes. Por outro, é verossímil que, embora não se ateste um elogio tradicional do κάλλος das hostes, a ideia soasse familiar à audiência arcaica.

O elogio do cumprimento do desejo, por sua vez, encontrava-se numa inscrição no templo de Leto em Delos (citada por Aristóteles, *EE* 1214a.1-6; *EN* 1099a 27-8), que data do VI séc. a.C.[284]: κάλλιστον τὸ δικαιότατον, λῶιστον δ' ὑγιαίνειν·/ **ἥδιστον δὲ πέφυχ'**[285] **οὗ τις ἐρᾶι τὸ τυχεῖν** ("o mais justo é o que há de mais belo; ter saúde o que há de melhor;/ **conseguir o que se deseja o que há de mais doce**"), quase idêntico a um poema recolhido na *Teognideia* (255-6): κάλλιστον τὸ δικαιότατον· λῶιστον δ' ὑγιαίνειν·/ **πρᾶγμα δὲ τερπνότατον, τοῦ τις ἐρᾶι, τὸ τυχεῖν** ("o mais justo é o que há de mais belo; ter saúde o que há de melhor;/ **conseguir o que se deseja é a coisa mais prazerosa**")[286]. Ainda que o conceito se assemelhe ao do poema sáfico, é distinto. Em primeiro lugar, define-se o atingimento do desejo como algo prazeroso (ἥδιστον, τερπνότατον), não belo (κάλλιστον), qualidade que se reserva à justiça. Em segundo, fala-se sobre coisas excelentes em seu próprio reino, não de elementos que disputam a mesma qualidade. O próprio Aristóteles interpreta o poema desse modo, ao dizer que a

---

[283] Vale lembrar que as armaduras mais elogiadas da *Ilíada*, as de Aquiles, se destacam pelas duas características.
[284] Semelhança apontada por Pesenti (1922, p. 50). Discussão detalhada sobre o poema se encontra em BRUNHARA, 2016, pp. 253 ss.
[285] Na *Ética a Eudemo*, Aristóteles transcreve πάντων δ'ἥδιστον ("o mais doce de tudo").
[286] A relação entre o poema da *Teognideia* e a inscrição é discutida em BRUNHARA, 2016, pp. 253 ss. Estobeu (4.39.8) apresenta ainda uma terceira versão, que atribui a Teógnis: κάλλιστον τὸ δικαιότατον, ῥᾶιστον δ' [ἔσθ'] ὑγιαίνειν,/ ἥδιστον δὲ τυχεῖν ὧν τις ἕκαστος ἐρᾶι ("o mais justo é o que há de mais belo; ter saúde o que há de mais confortável;/ conseguir o que cada um deseja o que há de mais doce").

felicidade congregaria o melhor, o mais belo e mais doce – ao contrário do que diz a inscrição, que os separa[287]. Por mais que a estrutura, ao colocar a conquista do desejo como último elemento da enumeração, possa enfatizá-la, ela não é inequivocamente posta acima dos outros bens. De qualquer modo, com os dois testemunhos, pode-se julgar que enumerar o desejo em listas de valores máximos tinha alguma tradição[288].

A afirmação do que é melhor, mais belo, mais prazeroso etc. é um tema comum na poesia arcaica e clássica, atestado nos mais diversos autores, por exemplo, na *Odisseia* (9.505-11):

> οὐ γὰρ ἐγώ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι
> ἢ ὅτ' ἐϋφροσύνη μὲν ἔχηι κάτα δῆμον ἅπαντα,
> δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ
> ἥμενοι ἑξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι
> σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ' ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων
> οἰνοχόος φορέηισι καὶ ἐγχείηι δεπάεσσι·
> **τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἴδεται εἶναι**.
>
> Não considero que há coisa mais agradável
> Que quando a alegria toma todo o povo,
> Os convivas, no palácio, escutam o aedo,
> Sentados em ordem, as mesas se enchem
> De pão e carne, e o escanção traz o vinho,
> Derramando-o da jarra e servindo-o nas taças:
> **Em minha mente, isto parece ser o que há de mais belo**.[289]

A partir do período arcaico, é justamente no simpósio que a tópica tinha especial lugar, pois nele tinha lugar um jogo conhecido como κάλλιστον τὰ δείνα ("o mais belo [é] tal coisa") ou τί κάλλιστον ("o que é o mais belo?"), que consistia em compor

---

[287] Aristóteles diz: ἡμεῖς δ' αὐτῶι μὴ συγχωρῶμεν. ἡ γὰρ εὐδαιμονία κάλλιστον καὶ ἄριστον ἁπάντων οὖσα ἥδιστον ἐστίν ("não concordamos com ele [i. e. o autor da inscrição], pois a felicidade, que é o mais belo e melhor de tudo, é também o que há de mais doce"; *EE* 1214a.7-8) e ἄριστον ἄρα καὶ κάλλιστον καὶ ἥδιστον ἡ εὐδαιμονία, καὶ οὐ διώρισται ταῦτα κατὰ τὸ Δηλιακὸν ἐπίγραμμα ("a felicidade é o que há de melhor, mais belo e mais doce e essas coisas não estão separadas como diz o epigrama de Delos"; *EN* 1099a.24-6).

[288] Ver também S. fr. 326 *TGF*: κάλλιστόν ἐστι τοὔνδικον πεφυκέναι,/ λῶιστον δὲ τὸ ζῆν ἄνοσον, ἥδιστον δ' ὅτωι/ πάρεστι λῆψις ὧν ἐρᾶι καθ' ἡμέραν ("o mais belo é ser justo,/ o melhor é viver sem doença, e o mais doce é ser quem/ tem todo dia a consecução daquilo que deseja").

[289] Encontram-se outros exemplos no elogio dos jogos em Pi.*O.* 1.1-7, da verdade em Mimn. fr. 8 West e da vida em Praxill. fr. 747 *PMG*. Eurípides diz que o mais doce é ver um inimigo em má situação (E.*Heracl.* 939-40) e o mais belo, a bela morte (E.*Heracl.* 533-4); com o expediente, também louva o ouro (E. fr. 324 *TGF*) e a vitória (E. fr. 755 *PMG*). Ver BRUNHARA, 2017, pp. 256 ss., que cita a maior parte dos exemplos arrolados acima.

poemas a designar objetos que superavam os demais nesta qualidade[290]. Embora não saibamos o exato contexto de *performance* das canções de Safo, é possível imaginar que ele compartilhasse com o simpósio essa prática.

Nos poemas de que dispomos, o tema da excelência às vezes toma forma de priamel, compondo o chamado "priamel de valores" (*Priamel der Werte*[291]). O priamel consiste na comparação e contraposição entre um conjunto e uma unidade que o falante deseja destacar[292]. Normalmente, o coletivo (sempre preposto à unidade) é desenvolvido pela enumeração de elementos[293]. Veja-se, por exemplo,o discurso de Aquiles a Heitor na *Ilíada* (*Il.* 22.261-7)[294]:

Ἕκτορ μή μοι ἄλαστε συνημοσύνας ἀγόρευε·
ὡς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὅρκια πιστά,
οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν,
ἀλλὰ κακὰ φρονέουσι διαμπερὲς ἀλλήλοισιν,
ὣς οὐκ ἔστ' ἐμὲ καὶ σὲ φιλήμεναι, οὐδέ τι νῶϊν
ὅρκια ἔσσονται, πρίν γ' ἢ ἕτερόν γε πεσόντα
αἵματος ἆσαι Ἄρηα ταλαύρινον πολεμιστήν.

Imperdoável Heitor, não me fales de acordos!
Como não há juramentos fiéis entre leões e varões,
Nem lobos e carneiros têm ânimo concorde,
Mas incessavelmente concebem males uns contra os outros,
Assim não é possível que eu e tu nos amiguemos, nem haverá
Juramentos entre nós dois antes que um de nós caia
E sacie de sangue Ares, o guerreiro com escudo de pele de touro.

A relação entre homens e leões, lobos e carneiros e Aquiles e Heitor são todos exemplos comparáveis de inimizades incontornáveis; porém é o último elemento, a

[290] BRUNHARA, 2017, p. 255.
[291] A nomenclatura é de KRÖHLING, 1935.
[292] Sobre essa definição de priamel, ver RACE, 1982, pp. 7 ss. Ver também DORNSEIFF, 1933, p. 3; KRÖHLING, 1935, p. 12; SCHMID, 1964, pp. Ix-xi; WEST, 2007, pp. 116 ss. Comentam o priamel desta canção PESENTI, 1922, p. 50; SNELL, 1955, p. 62; PAGE, 1955, pp. 55 s.; EISENBERGER, 1959, pp. 131 s.; SCHMID, 1964, pp. 53 pp.; WILLS, 1967a; KONIARIS, 1967, pp. 257 ss.; PRIVITERA, 1967b; RADT, 1970, pp. 339-40; STERN, 1970, pp. 349 ss.; CALAME, 1978, p.213; THORSEN, 1978, pp. 5 ss., 14; RACE, 1982, pp. 63 s.; BARKHUIZEN e ELS, 1983, p. 24 ss.; PFEIJFFER, 2000, p. 2; BIERL, 2003, pp. 103 ss.; DODSON-ROBINSON, 2010, pp. 1 s., 5; BLONDELL, 2010, pp. 384 s.
[293] No entanto, às vezes eles vem em sumário, como em S.*Ant.* 332: πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει ("muitas coisas são assombrosas, mas nada há de mais assombroso que o homem"). Sobre o "priamel sumário", ver BUNDY, 2006 [primeira edição: 1962], pp. 9 ss.; RACE, 1983, pp. 10 ss.
[294] Sugerido por West (2007, p. 116).

inimizade dos heróis, o foco do discurso – os outros itens servem, em conjunto, como mero anteparo para realçá-lo[295]. Race (1983, p. 13) identifica no priamel cinco componentes frequentes, embora flexíveis e nem sempre presentes: (1) a categoria geral que torna comparáveis os itens mencionados; (2) a indicação da multiplicidade do conjunto a que o elemento realçado se contrapõe e, em relação a este, (3) uma partícula que lhe dê destaque; (4) a indicação de sua superioridade e (5) sua explícita nomeação. No exemplo acima, encontramos os componentes 1 (συνημοσύνας – "acordos"), 2 (por meio da enumeração), 3 (ὣς – "assim") e 5 (οὐκ ἔστ' ἐμὲ καὶ σὲ φιλήμεναι – "não é possível que eu e tu nos amiguemos"). Todavia, Homero não afirma que a inimizade dos heróis é maior que as demais (4), afinal, trata-se de um símile. A primeira estrofe do fr. 16 Voigt de Safo, por sua vez, conta com todos os elementos levantados por Race: a categoria geral (1: κάλλιστον; "o mais belo"), o grande número de elementos opostos (2: não somente pela enumeração, mas também pelo uso da estrutura οἱ μέν... οἱ δέ... οἱ δέ..., "uns... outros... outros", que indica a grande quantidade dos que pensam de outra forma), não exatamente uma partícula, mas uma estrutura sintática que destaca o último elemento (3: ἔγω δέ – "mas eu"), a menção de sua superioridade (4: ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν/ [ἔ]μμεναι κάλλιστον – "que é o que [h]á de mais belo sobr[e] a terra neg[r]a") e sua nomeação (5: κῆν'ὄτ/ -τω τις ἔραται – "aquilo que/ alguém deseja").

Com essa estrutura, o priamel de valores desenvolve o tema da excelência, destacando um bem entre aqueles considerados mais elevados por outras pessoas e grupos[296]. Ulrich Schmid (1964) divide-o em quatro subcategorias. Um espécime seriam os priaméis bipolares (*zweipolig*, pp. 32), que não somente ressaltariam um valor, mas, de modo polêmico e exortativo, o oporiam aos defendidos por uma coletividade indeterminada, como no seguinte poema de Tirteu (fr. 12.1-12 West):

οὔτ' ἂν μνησαίμην οὔτ' ἐν λόγωι ἄνδρα τιθείην
οὔτε ποδῶν ἀρετῆς οὔτε παλαιμοσύνης,
οὐδ' εἰ Κυκλώπων μὲν ἔχοι μέγεθός τε βίην τε,
νικώιη δὲ θέων Θρηΐκιον Βορέην,
οὐδ' εἰ Τιθωνοῖο φυὴν χαριέστερος εἴη,
πλουτοίη δὲ Μίδεω καὶ Κινύρεω μάλιον,
οὐδ' εἰ Τανταλίδεω Πέλοπος βασιλεύτερος εἴη,

[295] Outro exemplo é Sol. fr. 9 West, que enumera diversos exemplos de claros prenúncios antes de apresentar seu foco: os homens poderosos que ameaçam o bem-estar da cidade e a tolice do povo que favorece a ascensão de um tirano.
[296] SCHMID, 1964, p. ix.

γλῶσσαν δ' Ἀδρήστου μειλιχόγηρυν ἔχοι,
οὐδ' εἰ πᾶσαν ἔχοι δόξαν πλὴν θούριδος ἀλκῆς·
οὐ γὰρ ἀνὴρ ἀγαθὸς γίνεται ἐν πολέμωι
εἰ μὴ τετλαίη μὲν ὁρῶν φόνον αἱματόεντα,
καὶ δηίων ὀρέγοιτ' ἐγγύθεν ἱστάμενος.

Não mencionaria nem teria em conta um homem
Pela virtude dos pés ou da luta,
Nem se tivesse a grandeza e a violência dos Ciclopes,
Ou vencesse, na corrida, o trácio Bóreas,
Nem se fosse mais gracioso na forma que Titono
E mais rico que Midas e Cíniras,
Nem se fosse mais rei que Pélops, filho de Tântalo,
E tivesse a voz suave de Adrasto,
Nem se tivesse qualquer reputação que não a da valentia impetuosa;
Pois um homem não se torna nobre na guerra
Se não suportar olhar o morticínio sangrento
E se arremeter, colocando-se perto dos inimigos.

Para o "eu" poético, a valentia em combate supera todas as outras qualidades que alguém possa admirar num guerreiro – consideram-se as opiniões discordantes plenamente equivocadas. Outro tipo seriam os priaméis monopolares (*einpolig*, pp. 34, 49 s.), que não teriam finalidade polêmica e parenética, mas apenas diriam respeito às preferências do falante[297]. Exemplo do último tipo seria *Od.* 14.222-8:

τοῖος ἔα ἐν πολέμωι· ἔργον δέ μοι οὐ φίλον ἔσκεν
οὐδ' οἰκωφελίη, ἥ τε τρέφει ἀγλαὰ τέκνα,
ἀλλά μοι αἰεὶ νῆες ἐπήρετμοι φίλαι ἦσαν
καὶ πόλεμοι καὶ ἄκοντες ἐΰξεστοι καὶ ὀϊστοί,
λυγρά, τά τ' ἄλλοισίν γε καταρριγηλὰ πέλονται.
αὐτὰρ ἐμοὶ τὰ φίλ' ἔσκε, τά που θεὸς ἐν φρεσὶ θῆκεν·
ἄλλος γάρ τ' ἄλλοισιν ἀνὴρ ἐπιτέρπεται ἔργοις.

Eu era assim na guerra, e o trabalho não me era caro
Ou os cuidados da propriedade, que nutre ilustres filhos,

[297] A divisão também é empregada por THORSEN, 1978, pp.5 ss. e BARKHUIZEN e ELS, 1983, p. 24, 27 s.

Mas me foram sempre caras as naus com seus remos,
As guerras, os dardos bem polidos, as flechas,
Coisas funestas, que são terríveis para os outros.
Mas me eram caras essas coisas, que um deus me pôs na mente:
Cada homem se deleita com uma tarefa diferente.

Odisseu reconhece que outras pessoas possam preferir atividades diferentes e não as repreende; entretanto, faz questão de ressaltar que a guerra é sua atividade favorita. Schmid (1965, pp. 51 ss.) considera ainda um terceiro tipo, que seria bipolar (favorecendo um posicionamento em detrimento de outros), mas apresentaria as visões opostas de modo mais balanceado, relacionando a diferença de valores ao diverso caráter dos defensores – que são explicitamente nomeados, não meramente pressupostos. Esse priamel, variável e pouco atestado, ora se aproximaria mais da primeira espécie, ora da segunda. Para o autor, o poema de Safo é um exemplo (1965, pp. 53 s.): bipolar, entretanto, não introduziria, como a elegia de Tirteu, as opiniões opostas negativamente, mas afirmativamente, ressaltando como as posturas divergentes do "eu" e dos outros se embasam em suas diferentes condições prévias. Entretanto, como o próprio autor reconhece (1965, p. 55) e veremos na análise da segunda estrofe, a voz poética faz questão de reconhecer a universalidade de sua afirmação, de modo que aparentemente não dá valor relativo ao que afirma, mas absoluto[298]. Enfim, a quarta variação seriam os priaméis anônimos, em que não se associariam as preferências a grupos específicos, como na inscrição de Delos (1965, p. 105). Como Race (1982, p. 5) aponta, as classificações de Schmid são algo estanques e artificiais; no entanto, sua diferenciação entre priaméis monopolares e bipolares, desde que não seja tomada demasiado estritamente, parece verificável e frutífera para compreender o uso poético do recurso.

Os poemas de Safo e Tirteu são evidentes exemplos de bipolaridade: um valor é exaltado frente a um grupo de outros. Também têm em comum preferir um elemento de algum modo associado ao ânimo, oposto a qualidades concretas ou exteriores: Tirteu opõe à riqueza, força, beleza, perceptíveis pelos olhos, à coragem do guerreiro; Safo o esplendor das tropas a um objeto que, ainda que visível, deriva seu valor do desejo que causa. Uma diferença importante entre os dois poemas, contudo, é que, enquanto, em Tirteu, a característica anímica pertence à mesma pessoa de que os outros esperariam

[298] Thorsen (1978, pp. 7 s.) também critica a procedência dessa terceira categoria.

virtudes externas, em Safo, se afirma que a beleza depende, no fim das contas, dos olhos do observador, não apenas do objeto contemplado[299]. Não se deve exagerar, contudo, o caráter subjetivo da afirmação de Safo, sob perigo de anacronismo. Muitos tentaram, por exemplo, ver nesse preâmbulo o despertar de um novo posicionamento, distinto da consciência arcaica e épica e até mesmo prenúncio da sofística[300]. Embora o "eu" poético inegavelmente subjugue a noção do belo a uma afecção pessoal, não se pode considerar que, no período arcaico, conceba-se esse sentimento descolado do mundo objetivo (de algo que tenha realmente características que a maioria poderia considerar desejáveis) ou que o sentimento seja algo exclusivamente individual, sem influência externa, humana ou, sobretudo, divina[301]. De qualquer forma, a primeira estrofe do fr. 16 Voigt parece repousar não somente sobre as tradições do τί κάλλιστον e do priamel (e consequentemente do priamel de valores), mas também da exaltação de valores de algum modo influenciados pela ânimo (do observador ou do observado).

No entanto, entender como Safo opõe o objeto desejado às tropas depende de como interpretamos o verbo ἔραται ("deseja"). Se ele indicar qualquer tipo de preferência ou gosto, o poema pode defender um critério que engloba as opiniões de que diverge; isto é, cavaleiros, guerreiros de infantaria e navios poderiam ser objeto do anseio de alguém e o equívoco de quem exalta sua beleza seria não entender que ela é relativa, dependente das preferências de cada um[302]. Por outro lado, se o verbo se refere

---

[299] Em período mais tardio, encontram-se em Píndaro um priamel muito semelhante ao de Safo. Também nesse exemplo contrapõem-se, pelo expresso crivo do "eu", bens externos visíveis e qualidades morais e subjetivas (Pi.*N.* 8.37-39): [...]χρυσὸν εὔχον-/ ται, πεδίον δ' ἕτεροι/ ἀπέραντον, ἐγὼ δ' ἀστοῖς ἁδὼν καὶ χθονὶ γυῖα καλύψαι/, αἰνέων αἰνητά, μομφὰν δ' ἐπισπείρων ἀλιτροῖς ([...] Uns oram por ouro,/ outros por planície/ interminável; eu, por cobrir os membros de terra agradando aos cidadãos,/ louvando o louvável e semeando censura sobre os perversos). Ver TZAMALI, 1996, p. 132.

[300] A ideia de uma subjetividade lírica distinta da épica remonta pelo menos à obra de Snell (1955), que comenta o trecho nesse sentido (pp. 61 s.); ver a crítica a essa postura em CORRÊA, 1998, pp. 29 ss. É FRÄNKEL, 1962, pp. 211 s. quem sugere que Safo antecipa Protágoras; postura que encontra ecos em DUBOIS, 1978, 92s., 95; RACE, 1989/90, pp. 16, 23 s., 28 s., 32 s. e WORMAN, 1997, p. 168. Também ressaltam o teor subjetivo do poema WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1935, p. 387; HAMPE, 1951, p. 146; EISENBERGER, 1959, pp. 131 ss.; BAGG, 1964, p. 66; SCHMID, 1964, p. 55 e WILLS, 1967a, pp. 435 ss.

[301] Mais de um autor critica as visões que ressaltam a subjetividade do poema. THORSEN, 1978, pp. 8, 13 ss. assume postura moderada, admitindo o papel do "eu" lírico no tratamento do mito de Helena, mas ressaltando o teor universalizante das afirmações de Safo e o teor "intersubjetivo" da beleza. PRIVITERA, 1967b, p. 188 e STERN, 1970, p. 350 pressupõem o teor objetivamente religioso do amor na poesia de Safo. BIERL, 2003, pp. 94 ss. defende que se interprete o poema de acordo com as instituições sociais à que a poesia sáfica estaria associada. BLONDELL, 2010, pp. 379 s. sustenta que o amor, para o grego arcaico, se liga à beleza objetiva.

[302] Como na passagem supracitada da *Odisseia*, em que Odisseu disfarçado diz que navios e lanças lhes são queridos (φίλα). Ver WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1935, p. 387; EISENBERGER, 1959, p. 131, WILLS, 1967a, pp. 435 ss.; RACE, 1989/90, pp. 17 s.; BIERL, 2003, p. 104, n. 47; BLONDELL, 2010, p. 385, n. 137. FRIEDERICKSMEYER, 2001, pp. 78 s. fala de uma passagem, ao longo do poema, do amor não erótico ao erótico.

exclusivamente ao anseio erótico[303], os objetos enumerados anteriormente são plenamente rejeitados e a poeta apresenta um objeto de suma beleza que os exclui e se lhes opõe – evocando a tradicional oposição entre desejo e guerra. O próprio escopo semântico do verbo exclui a primeira leitura: enquanto φιλέω indica a afeição em geral, que poderia caber a qualquer objeto[304], ἐράομαι expressa o desejo por algo que não se possui[305]. Dessa forma, em Homero, ἔρος e seus derivados parecem se aplicar a atividades ou objetos que geram algum prazer ou alívio, de que não se goza sempre, como se vê, por exemplo, na fórmula αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἕντο ("e quando satisfizeram o desejo de bebida e comida"; por exemplo em *Il.* 1.469) e no seguinte priamel (*Il.* 13.636-9):

πάντων μὲν κόρος ἐστὶ καὶ ὕπνου καὶ φιλότητος
μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο,
τῶν πέρ τις καὶ μᾶλλον ἐέλδεται ἐξ ἔρον εἶναι
ἢ πολέμου· Τρῶες δὲ μάχης ἀκόρητοι ἔασιν.

Para tudo há satisfação: sono, amor,
Doce canto e dança impecável –
Das coisas cujo desejo se prefere satisfazer mais
Que o da guerra; mas os troianos não se saciam do combate.

Embora em Homero se fale de um ἔρος da guerra[306], o sentimento se dirige à participação no combate, não à contemplação de tropas. Por mais que, na primeira estrofe de Safo, não saibamos com exatidão ao que esse desejo se aplica, ou seja, não possamos defini-lo claramente como erótico[307], muito provavelmente os objetos listados anteriormente não seriam seu alvo. Consequentemente, κῆν' ὄτ-/τω τις ἔραται ("aquilo que/ alguém deseja") excluiria as tropas arroladas, trazendo o discurso poético para o campo dos anseios humanos. Se ainda não se fala do desejo amoroso, deve-se apontar que a oposição entre guerra e desejo é tão frequente na obra de Safo como a

[303] PRIVITERA, 1967; KONIARIS, 1967, pp. 257 ss.; RADT, 1968, pp. 338 s.; THORSEN, 1978, pp. 11 s., 14; BARKHUIZEN e ELS, 1983, p. 28.
[304] Como, mais uma vez, na passagem supracitada da *Odisseia*, em que se fala de apreço pelos objetos da guerra.
[305] TZAMALI, 1996, pp. 141 s.
[306] RISSMAN, 1983, pp. 32s.; BIERL, 2003, p. 104, n. 47; BLONDELL, 2010, p. 385. n. 137.
[307] Colaboram para essa incerteza os pronomes neutros κῆν' ὄττω ("aquilo o que"), que não definem o alvo do desejo como humano. Sobre eles, ver STERN, 1970, p.349, n. 3; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 134; THORSEN, 1978, pp. 11 ss.; DUBOIS, 1978, p. 91; TZAMALI, 1996, pp. 138 ss.

conhecemos e tão típica da poesia grega como um todo[308], que não é impossível que, já na primeira estrofe, ela se sugerisse à audiência, embora não de maneira inequívoca.

Existem outros recursos tradicionais que ajudam a compor a bipolaridade do priamel. Primeiramente, a estrutura sintática empregada por Safo: a oposição entre οἱ μέν ("uns...") e um ou mais elementos (οἱ δέ – "outros..."). Em Homero, esse é um meio habitual de destacar as atividades de dois grupos ou de personagens frente à coletividade. Com ela, o poeta opõe os grupos troianos que atacam aos dânaos que fogem (*Il.* 12.459-71), o combate dos guerreiros após a morte de Pátroclo ao choro dos cavalos de Aquiles (*Il.* 17.424-8) e, enfim, o banquete dos aqueus ao jejum e luto de Aquiles:

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἕντο,
οἳ μὲν κακκείοντες ἔβαν κλισίην δὲ ἕκαστος,
Πηλεΐδης δ' ἐπὶ θινὶ πολυφλοίσβοιο θαλάσσης
κεῖτο βαρὺ στενάχων πολέσιν μετὰ Μυρμιδόνεσσιν
ἐν καθαρῶι, ὅθι κύματ' ἐπ' ἠϊόνος κλύζεσκον·

E, quando satisfizeram o desejo de bebida e comida,
Os outros partiram, cada um a sua tenda,
Mas o filho de Peleu jazia junto à praia do mar ondulante,
Gravemente gemendo em meio aos muitos mirmidões
A céu aberto, onde as ondas banhavam a praia.
(*Il.* 23.57-61)

A primeira estrofe do fr. 16 Voigt lembra os últimos dois exemplos, em que uma ou mais personagens são contrapostas ao comportamento da coletividade. Os guerreiros combatem, mas os cavalos de Aquiles choram; os aqueus se banqueteam, mas o filho de Peleu lamenta; enquanto os demais louvam tropas, o "eu" sáfico concentra-se no desejo[309].

Em segundo lugar, a divisão do exército em cavalaria, infantaria e frota, lembra um uso homérico. O merismo πεζοί θ' ἱππῆές τε ("guerreiros de infantaria e cavaleiros") é habitual na epopeia para indicar a totalidade das tropas terrestres:

πᾶσαι δ' ὠΐγνυντο πύλαι, ἐκ δ' ἔσσυτο λαὸς
πεζοί θ' ἱππῆές τε· πολὺς δ' ὀρυμαγδὸς ὀρώρει.

[308] Como se demonstrou na análise do "Hino a Afrodite".
[309] O priamel de Píndaro supracitado também se constrói com base na mesma estrutura (ainda que oculte a expressão οἱ μέν), opondo a voz poética a uma coletividade que prefere os bens externos à vida virtuosa.

Todos os portões se abriram e o exército se impeliu para fora,
Guerreiros de infantaria e cavaleiros, e muito rumor se ergueu.
(*Il.* 2.809-10)[310]

Safo acrescenta os navios, única seção do exército cuja menção falta no merismo épico, provavelmente devido às condições do combate iliádico, que não comporta batalhas navais. Com a partição tradicional "cavaleiros", "infantes" e "navios", a poeta reúne os elementos essenciais que evocariam a totalidade do âmbito militar na mente da audiência – o contraponto coletivo ao qual oporá, enfaticamente, o que quer que se deseje. A aparente pluralidade de objetos representa, como cabe a um priamel bipolar, uma antítese entre os meios de guerra e o objeto de anseio[311]; o merismo que ostenta as alternativas para o que há de mais belo demora-se sobre aspectos da guerra[312] para, subitamente, alternar para algo que sugere seu oposto, o erotismo. É do priamel e das estruturas iniciadas por οἱ μέν estabelecer algum tipo de contraste, mas parte da efetividade de ambos os recursos é justamente deixar por último e, em suspenso, o elemento destoante. Essa escolha sempre é algo, em certa medida, surpreendente, mas, ao evocar a contraposição típica entre desejo e guerra, Safo conduz seu público para um horizonte de expectativas conhecido e partilhado[313].

Também típicas são as expressões, aqui reunidas, ἐπὶ γᾶν ("sobre a terra") e γᾶν μέλαιναν ("terra negra"). Como se viu no estudo do "Hino a Afrodite", a fórmula γᾶ μέλαινα parece implicar relações entre morte e vida – e, assim como naquele poema, aparece aqui num contexto em que se opõe a guerra ao desejo, fortemente associados àqueles princípios, aquela à destruição, este à geração. Ἐπὶ γᾶν, na poesia hexamétrica, também se relaciona à tensão entre morte e vida – e à miséria humana em geral.Com ela, antes de ser morto por Aquiles, Asteropeu conta das das belíssimas águas do avô, o rio Áxio (*Il.* 21.158), assim como, com ela, fala-se do rio Enipeu, com que Tiro, uma das sombras no episódio da νήκυια, tinha relações (*Od.* 11.239); Idoteia e Odisseu falam de todos os animais que nascem sobre a terra (*Od.* 4.417-8; 18.131 – no último caso,

[310] Também em *Il.* 8.59; 11.150-1, 529; *Od.* 24.70. Ver VOIGT, 1971, p. 43; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 133; RISSMAN, 1983, p. 34.
[311] BIERL, 2003, p. 105
[312] RACE, 1982, p. 63 comenta como o merismo expande a imagem da guerra. PRIVITERA, 1967b, p. 187 e THORSEN, 1978, pp. 10 consideram que o merismo mostra como a valorização da beleza bélica é difundida.
[313] RACE, 1989/90, p. 17 e PFEIJFFER, 2000, p. 2 comentam a ruptura de expectativa gerada por esse priamel.

com ênfase na fragilidade humana); Hesíodo dos dois tipos de disputa (Hes.*Op.* 11) e Apolo dos homens enganadores que há sobre a terra (*h.Merc.*, 338-9):

> [...] οἷον ἐγώ γε θεῶν οὐκ ἄλλον ὄπωπα
> οὐδ' ἀνδρῶν, ὁπόσοι λησίμβροτοί εἰσ' **ἐπὶ γαῖαν**.
>
> Igual a nenhum outro que eu já vi dentre os deuses
> Ou homens, de quantos enganadores de mortais há **sobre a terra**.

A combinação das duas fórmulas associadas à terra já parece dar ao poema uma sombra de fragilidade e morte (já evocadas pelas tropas militares enumeradas), ao mesmo tempo em que acenam ao oposto: o amor e a fertilidade, sugeridos pela menção do desejo.

A estrofe forma-se de quatro curtas orações coordenadas estreitamente ligadas por elipse. O adiamento do predicado (φαῖσ' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν/ [ἔ]μμεναι κάλλιστον; "dizem que é o que [h]á de mais belo sobr[e] a terra neg[r]a") para a terceira sentença faz com que somente no terceiro verso se revele o ponto de comparação (a beleza). As três primeiras orações conectam-se mais esteitamente: além da ligação semântica (todas referem-se a contingentes militares), as três compartilham uma elipse (στρότον, "hoste") ausente na quarta oração. Ademais, a terceira sentença, ao explicitar todo o predicado em suspenso nas anteriores, provoca certa sensação de completude antes do início da quarta[314]. A estrofe se divide, consequentemente, em duas partes: uma sequência longa de orações estritamente ligadas e uma mais breve, conectada às anteriores, porém mais independente.

O priamel, portanto, coloca o desejo como elemento determinante da beleza, sobrepondo seu objeto a qualquer coisa que se possa chamar de belo[315]. É curioso, no entanto, a maneira com que isso se realiza. Por um lado, na estrofe, o mundo bélico é hipertrofiado, seja pelo longo trecho de orações interconectadas que o mencionam, seja pela totalidade implícita no merismo de cavalaria, infantaria e frota. Demora-se a mencionar a beleza e deixa-se o espectador em suspenso por alguns momentos sobre a finalidade da lista de tropas. O desejo, introduzido por curta oração contraposta ao complexo das anteriores, emerge num anticlímax sintático. Essa quebra é, de certo

---

[314] TZAMALI, 1996, p. 132.

[315] Também é interessante a sugestão de DODSON-ROBINSON, 2010, p. 4, segundo o qual essa oposição remeteria, por referencialidade tradicional, ao julgamento de Páris. Embora faltem repetições verbais ou estruturais que costumam marcar esse tipo de referência, o "eu" e Helena, ao colocar o desejo acima da guerra, estão agindo como o troiano.

modo, preparada pela poeta. O merismo e a sintaxe que dão às três primeiras orações a aparência de "todo", bem como o próprio expediente do priamel e a estrutura οἱ μέν... οἱ δέ... geram a expectativa que o cantor evocará algo de outro âmbito (de natureza ainda indeterminada). Por mais que a natureza do desejo ainda não seja especificada, o escopo semântico do verbo ἐράομαι exclui os objetos listados anteriormente. Ademais, a fórmula ἐπὶ γᾶν μέλαιναν, com sua ambiguidade entre morte e vida já poderia sugerir o erotismo que permeia as estrofes seguintes – e tradicionalmente é o oposto da guerra. Dada a natureza erótica da poesia sáfica, como a conhecemos pelos fragmentos e por sua fama entre os antigos, não é improvável que sua audiência já entrevisse aqui a oposição.

Estrofes 2-3 – O mito de Helena

πά]γχυ δ' εὔμαρες σύνετον πόησαι	E é [tot]almente fácil fazê-l[o] compreensível
π]άντι τ[ο]ῦτ', ἀ γὰρ πόλυ περσκέθοισα	A [t]odos, pois a que muito superava
̣κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἐλένα [τ]ὸν ἄνδρα	Os [hu]manos em beleza, Helena, [o] marido
̣τὸ̣ν [...άρ]ιστον	mais [no]bre [...]

A segunda estrofe transita da máxima à narrativa mítica: a voz poética afirma que seu dito é facilmente compreensível a qualquer pessoa, como a história de Helena demonstra. Chama a atenção sobretudo a ideia de totalidade[316]: o princípio é *totalmente* compreensível a *todos*, pois Helena, a mais bela *dentre os mortais*, tendo abandonado o *mais nobre* marido, o prova. A impressão é fortalecida pelo poliptoto de [πά]γχυ ("totalmente") e [π]άντι ("todo")[317] – e a paronomásia de ambos com πόλυ ("muito"). Como o verbo que conecta Helena ao objeto, o esposo, é deixado em suspenso, ainda que facilmente deduzível (todos sabiam que tradicionalmente a heroína havia abandonado Menelau), o quarteto destaca somente a plenitude relacionada à personagem: seja à exemplaridade de seu caso, a sua beleza ou à primeira ventura de seu casamento.

O mito da partida de Helena é tratado frequentemente na poesia arcaica, a começar pelo terceiro canto da *Ilíada*, em que a heroína lamenta a partida e a união com Páris (à qual Afrodite a força, *Il.* 3.161-448), e o quarto da *Odisseia* em que ela menciona o episódio perante o esposo (*Od.* 4.259-64); Hesíodo também o menciona no fr. 247 Most. Nos poemas mélicos restantes, além de Safo, abordaram-no Estesícoro,

[316] Sobre a evocação da totalidade e da generalidade no poema, ver KONIARIS, 1967, p. 263; STERN, 1970, p.355; THORSEN, 1978, p. 13; BIERL, 2003, p. 104.
[317] TZAMALI, 1996, 145.

em sua *Helena* (Stesich. frr. 187-191 *PMG*), Íbico na "Ode a Polícrates" (Ibyc. fr. 282. 1-9 *PMG*) e Alceu, em dois fragmentos (Alc. frr. 42 e 283 Liberman)[318]. Em todos esses autores, Helena é mencionada como causa da guerra e da destruição de Troia, havendo até mesmo aberta censura da personagem, como em *Il.* 3.180 e *Od.* 4.145 (em que a própria personagem se culpa) e no fr. 42.5 Liberman de Alceu, em que o "eu" poético elogia Tétis ao dizer que ela não tinha as mesmas características de Helena (οὐ τεαύταν; "não assim"). O poema de Safo destoa desses outros tratamentos do mito ao não fazer nenhuma menção direta à destruição de Troia; no entanto, a quase onipresença do tema nas demais versões, ao lado do notável imaginário militar e de certas expressões tradicionais, colocam esses elementos no horizonte da canção[319].

Como se viu na apresentação, normalmente a transição entre máxima (ou exortação) e mito é muito mais rápida do que neste fragmento – a história pode-se introduzir por um mero γάρ ("pois") ou καὶ γάρ ("pois também"). No entanto, n'*Os Trabalhos e os Dias* introduzem-se alguns mitos mais demoradamente, que demonstram a justiça de Zeus, louvada no proêmio: κλῦθι ἰδὼν ἀίων τε, δίκηι δ' ἴθυνε θέμιστας/ τύνη· ἐγὼ δέ κε Πέρσηι ἐτήτυμα μυθησαίμην ("ouve, tendo visto e escutado, e endireita as leis com justiça,/ tu; quanto a mim, direi verdades a Perses"; Hes.*Op.* 9-10); εἰ δ' ἐθέλεις, ἕτερόν τοι ἐγὼ λόγον ἐκκορυφώσω/ εὖ καὶ ἐπισταμένως· σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆισιν ("se quiseres, contarei, em resumo, outra história,/ bem e com saber; tu, coloca-a em tua mente"; Hes.*Op.* 106-7); νῦν δ' αἶνον βασιλεῦσιν ἐρέω φρονέουσι καὶ αὐτοῖς ("e agora direi uma fábula aos reis, pois eles também têm inteligência"; Hes.*Op.* 202). Nos três exemplos, vê-se que Hesíodo faz o mesmo que Safo: aumenta a expectativa, encarece a validade do mito e, nos dois últimos exemplos, a capacidade de compreensão dos interlocutores.

Na era tardo-arcaica, encontram-se estrutura e fraseado bastante similares em Pi.*N.* 11.33-5:

---

[318] Comentam a relação entre o poema de Safo e as outras representações de Helena na poesia arcaica HAMPE, 1951, p. 145; MERKELBACH, 1957, p. 15, n. 1; BARKHUIZEN e ELS, 1983, p. 29 s.; CALDER, 1984; THORSEN, 1978, pp. 14 s.; DUBOIS, 1978, pp. 93 ss.; MARCO, 1980, pp. 39 s.; MOST, 1981, p. 16; RACE, 1989/90, 24 ss.; WORMAN, 1997; TEMPESTA, 1999, pp. 8, 12 s.; BIERL, 2003, p. 108, n. 64; DODSON-ROBINSON, 2010, pp. 2 s., 9, 16 s.; BLONDELL, 2010, p. 384. Em especial, sobre a relação entre o fr. 16 de Safo e o 283 de Alceu, pronunciam-se STERN, 1970, pp. 360 s.; THORSEN, 1978, p. 14; MOST, 1981, p 16, n. 33; RACE, 1989/90, pp. 29 ss.; TEMPESTA, 1999, pp. 13 s.; PFEIJFFER, 2000, p. 3, n.10; FRIEDERICKSMEYER, 2001, p. 79; DODSON-ROBINSON, 2010, pp . 10 s.; BLONDELL, 2010, pp. 378, 382.

[319] Mais de um autor comenta a sombra que a guerra, em especial o conflito troiano, projeta sobre esse poema amoroso: WILLS, 1967a, pp. 441s. ; BAGG, 1964, pp. 68 s.; THORSEN, 1978, p. 16; DUBOIS, 1978, p. 91; BARKHUIZEN e ELS, 1983, p. 28; PFEIJFFER, 2000, pp. 3 s.; FRIEDERICKSMEYER, 2001, p. 84; BIERL, 2003, pp. 118 ss.; DODSON-ROBINSON, 2010, pp. 12 s.; BLONDELL, 2010, pp. 378, 384 ss.

συμβαλεῖν μὰν **εὐμαρὲς** ἦν τό τε Πεισάνδρου πάλαι
αἶμ' ἀπὸ Σπάρτας, – Ἀμύκλαθεν **γὰρ ἔβα** σὺν Ὀρέσται,
Αἰολέων στρατιὰν χαλκεντέα δεῦρ' ἀνάγων

É **fácil concluir** que o antigo sangue de Pisandro descende
De Esparta; **pois veio** de Amiclas com Orestes,
Trazendo cá um exército de eólios armado em bronze

É notável a repetição de termos-chave como εὐμαρές ("fácil"), ἔβα ("foi") e συμβαλεῖν ("concluir", que por sentido e prefixo lembra a locução σύνετον πόησαι; "tornar compreensível"). Estruturalmente, também se assemelha o uso de γάρ ("pois") para introduzir o mito, bem como a construção participial que qualifica o sujeito. Embora a função dos trechos seja diferente, pois Safo demonstra um princípio geral (a superioridade do objeto desejado aos demais), Píndaro um fato (a descendência espartana do vencedor), ambos consistem numa narrativa de viagem que demonstra o argumento, mas está, obliquamente, relacionada à problemática partida de um jovem (lá, Aristágoras, por muito tempo impedido por seus pais de disputar os jogos, aqui, Anactória, que deixou o "eu"). Como Píndaro compunha num período em que as obras dos poetas arcaicos estavam mais estabelecidas, talvez se trate somente de imitação direta do passo sáfico. Contudo, considerando a ausência de ligações semânticas entre as passagens, é possível considerar uma tradição comum a que recorrem os dois trechos – o que não se pode provar, uma vez que não há mais exemplos.

A antecipação da construção participial ἀ γὰρ πόλυ περσκέθοισα κάλλος [ἀνθ]ρώπων ("a que muito superava os humanos em beleza") à identificação de Helena intensifica a expectativa já causada pela longa transição e enfatiza a grande formosura da personagem[320]. Com razão, muitos estranharam a qualificação de Helena como a mais bela dos mortais: se o mais belo é o que se deseja e Helena exemplifica a ideia na condição de amante, a que convém exaltar sua beleza[321]? Primeiramente, como visto acima, essa qualificação exalta sua ventura. Em segundo lugar, parece que Helena serve como figura de autoridade; isto é, sendo a mais bela, seria a pessoa mais adequada para

[320] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 134; TZAMALI, 1996, p. 147 e GENTILI e CATENACCI, 2007, p. 138.
[321] Abordam o problema, com diferentes justificativas, PAGE, 1955, pp. 53 ss.; BAGG, 1964, p. 69; WILLS, 1967a, p. 442; KONIARIS, 1967, pp. 263 ss.; PRIVITERA; 1967b, p. 184; STERN, 1970, p.355; THORSEN, 1978, pp. 13 ss.; DUBOIS, 1978, pp. 90 s.; MOST, 1981; BARKHUIZEN e ELS, 1983, pp. 26 ss.; WORMAN, 1997, pp. 167 ss.; PFEIJFFER, 2000, pp. 2 ss.; BIERL, 2003, p. 105 ss.; DODSON-ROBINSON, 2010, pp. 6 ss.; BLONDELL, 2010, p. 377 ss.

julgar a beleza[322]. Embora falto de lógica estrita, o conceito não é estranho ao pensamento grego arcaico: é Páris, o mais formoso dos homens, quem foi escolhido para julgar qual era a mais bela das deusas[323]. Em terceiro lugar, não se pode negar que a mera menção da beleza de Helena evoca seus inúmeros pretendentes e a guerra iniciada por causa de sua desejável aparência[324]. É como se a própria menção da personagem já fosse um primeiro e sucinto argumento em defesa da ideia da primeira estrofe: sua formosura moveu cavaleiros, guerreiros de infantaria e navios. Helena, evidentemente muito formosa pelo amor que despertou entre os homens, busca a beleza desejada de Páris: é o belo que busca o belo, o próprio objeto desejado a desejar[325]. Não é figura muito diferente das hipérboles sáficas (comentadas mais detalhadamente no estudo do fragmento 31 Voigt adiante), que exaltam uma qualidade num objeto, sobrepondo-o até mesmo aos elementos reconhecidos como seus detentores supremos: πόλυ πάκτιδος ἀδυμελεστέρα . . . ./ χρύσω χρυσοτέρα . . . . ([...] muito mais sonora que uma lira [...]/ mais dourada que o ouro [...]"; Sapph. fr. 156 Voigt).

Por fim, vale comentar a estrutura com que se evoca a beleza. Em outro poema (Sapph. fr. 96.6-9 Voigt), Safo descreve a beleza que se destaca com o verbo ὑπερέχω ("superar"):

νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί-
κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίω
δύντος ἀ βροδοδάκτυλος σελάννα
πάντα **περ<ρ>έχοισ'** ἄστρα

Agora, destaca-se entre as mulheres
lídias, como, a sol
posto, a lua dedos-de-rosa,
Superando todos os astros

Todavia, os poemas não se assemelham somente pelo uso do particípio na comparação de formosura; em ambos, a grande beleza contrasta com o sofrimento

[322] Ver SCHMID, 1964, p. 55; KONIARIS, 1967, pp. 263 s. e STERN, 1970, p.355; DUBOIS, 1978, p. 91. O primeiro a falar claramente de argumento de autoridade foi Most (1981); acedem Barkhuizen e Els (1983, p. 29).
[323] DODSON-ROBINSON, 2010, pp. 6 ss.
[324] Rissman (1983, p. 38) comenta como a figura de Helena ata o desejo e a guerra.
[325] Sobre a ambiguidade de Helena como exemplo notável de alguém que tanto causa como sente desejo, ver DUBOIS, 1978, p. 90 e BARKHUIZEN e ELS, 1983, p. 29. Worman (1997, pp. 167 ss.) menciona a corrente de atração que Helena representa. Blondell (2010, p. 377 ss.) aponta como, do ponto de vista arcaico, grande beleza e grande desejo sexual se acompanhariam, como se poderia ver na figura de Afrodite e de mulheres míticas.

erótico a que suas detentoras estão submetidas: Helena deixa sua pátria por desejo, a jovem do fr. 96 Voigt, sofre de anseio ao lembrar de uma companheira, Átis. Desse modo, ainda que elogiosa, a estrutura participial parece ressaltar uma qualidade apesar da qual alguém sofre. A associação também é pressuposta no uso da estrutura pelos trágicos:

> ὦ **βροτῶν πάντων ὑπερσχὼν ὄλβον** εὐτυχεῖ πότμωι,
> ὡς ἕως τ' ἔλευσσες αὐγὰς ἡλίου ζηλωτὸς ὢν
> βίοτον εὐαίωνα Πέρσαις ὡς θεὸς διήγαγες,
> νῦν τέ σε ζηλῶ θανόντα, πρὶν κακῶν ἰδεῖν βάθος.
>
> [sobre o rei Dario]
> Ó tu, **que superaste em ventura todos os mortais**, com feliz destino,
> Como, enquanto vislumbravas os raios do sol, eras invejável
> E conduzias boa vida, como um deus entre os persas;
> Agora invejo-te, pois morreste antes de ver a profundeza dos males.
> (A.*Pers.* 709-12)[326]
>
> ὅδ' ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ,
> ὅδ' ὁ **σωφροσύνηι πάντας ὑπερσχών**,
> προῦπτον ἐς Ἅιδην στείχω, κατ' ἄκρας
> ὀλέσας βίοτον, μόχθους δ' ἄλλως
> τῆς εὐσεβίας
> εἰς ἀνθρώπους ἐπόνησα.
>
> Eu, que sou respeitável e respeito os deuses,
> Que **superei todos em temperança**,
> Vou visivelmente ao Hades, tendo perdido
> A vida totalmente; em vão laborei
> Os trabalhos
> De piedade para com os homens.
> (E. *Hipp.* 1364-9)

De modo semelhante aos trechos sáficos, Ésquilo e Eurípides apresentam-nos personagens que, apesar de suas virtudes, se perderam de algum modo. Hipólito perece

[326] VOIGT, 1971, p.43, e DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 134.

a despeito de sua piedade; Dario, não obstante sua boa fortuna em vida, morreu – e seu filho, Xerxes, pôs a perder seu império. Desse modo, se de fato há conexão tradicional entre as expressões sáficas e trágicas, a estrutura parece implicar a má fortuna.

Para o fragmentário [...άρ]ιστον ("[...] mais nobre") propuseram-se três emendas principais [πανάρ]ιστον ("o mais nobre de todos")[327], [μέγ' ἄρ]ιστον ("de longe, o mais nobre")[328] e [περ ἄρ]ιστον ("ainda que o mais nobre")[329]. A última opção foi recusada por Tzamali (1996, pp. 150 s.), que mostra que a partícula περ, concessiva, sempre sucede o termo a que se refere (que, aqui, seria ἄρ]ιστον). As outras duas opções têm o que as recomende: πανάριστος, embora seja mencionado apenas uma vez nas eras arcaica e clássica (em Hes.*Op.* 293-4), sublinharia a repetição dos derivados de πᾶς ("todo"), o que também acontece no poema jônico: οὗτος μὲν **πανάριστος**, ὃς αὐτῶι **πάντα** νοήσει/ φρασσάμενος τά κ' ἔπειτα καὶ ἐς τέλος ἦισιν ἀμείνω ("este é o **melhor de todos**: aquele que consigo pensar **em tudo**,/ depois de entender o que será melhor depois e no fim"). Μέγ' ἄριστος, por sua vez, é fórmula em Homero[330], podendo tanto se referir à nobreza quanto à qualidade de um guerreiro, corcel ou ato[331]. Com ela, sempre se implica alguma forma de desrespeito à nobreza de alguém. Na *Ilíada*, Nestor contrasta o tratamento que Agamêmnon merece com o desprezo que receberia outra pessoa que, em nome de um sonho, exortasse a desistir da guerra (*Il.* 2.82). No mesmo poema, um anônimo elogia Odisseu, que puniu Tersites por seu desrespeito a Agamêmnon (*Il.* 2.274). No catálogo das naus, o poeta menciona a excelência dos cavalos de Admeto e de Ájax, somente para depois lembrar do ultraje feito a Aquiles, que é verdadeiramente o mais nobre dos aqueus (*Il.* 2.763-70):

> ἵπποι μὲν **μέγ' ἄρισται** ἔσαν Φηρητιάδαο,
> τὰς Εὔμηλος ἔλαυνε ποδώκεας ὄρνιθας ὡς
> [...]
> ἀνδρῶν αὖ **μέγ' ἄριστος** ἔην Τελαμώνιος Αἴας
> ὄφρ' Ἀχιλεὺς μήνιεν· ὃ γὰρ πολὺ φέρτατος ἦεν,
> ἵπποι θ' οἳ φορέεσκον ἀμύμονα Πηλεΐωνα.

[327] PAGE, 1955, p. 52.
[328] Gallavotti *apud* VOIGT, 1971, p. 44.
[329] Marzullo apud VOIGT, 1971, p. 44.
[330] Ver também TZAMALI, 1996, pp. 150 s., que defende esse suplemento.
[331] Ainda que, como apontado por PFEIJFFER, 2000, p. 3, n. 9 a fórmula não seja acompanhada de artigo nos poemas homéricos. TZAMALI, 1996, pp. 150, contudo, mostra como ἄριστος é o único superlativo acompanhado de artigo em Homero.

As éguas **mais nobres** eram a do filho de Feres,
Que Eumelo conduzia, velozes como aves
[...]
Dentre os homens, o **mais nobre** era Ájax Telamônio,
Enquanto Aquiles estava enfurecido: pois este era muito superior –
Bem como os cavalos que levavam o impecável filho de Peleu.[332]

Na *Odisseia*, o protagonista, com aparência de mendigo, é ameaçado por ter matado e desonrado o mais nobre dos pretendentes, Antino (*Od.* 22.29). Mais tarde, exorta o filho a ajudá-lo a pensar no que fazer perante a morte dos pretendentes, que certamente indignaria as famílias, as mais nobres em Ítaca (*Od.* 23.118-22):

καὶ γάρ τίς θ' ἕνα φῶτα κατακτείνας ἐνὶ δήμωι,
ᾧι μὴ πολλοὶ ἔωσιν ἀοσσητῆρες ὀπίσσω,
φεύγει πηούς τε προλιπὼν καὶ πατρίδα γαῖαν·
ἡμεῖς δ' ἕρμα πόληος ἀπέκταμεν, οἳ **μέγ' ἄριστοι**
κούρων εἰν Ἰθάκηι· τὰ δέ σε φράζεσθαι ἄνωγα.

Pois, mesmo que tenha matado só um homem do povoado,
Ao qual não restaram vivos muitos vingadores,
Um homem foge dos parentes e deixa a terra pátria;
Nós matamos o arrimo da cidade, os que eram **os mais nobres**
Dos rapazes de Ítaca. Mando-te pensar sobre isso.

Em Safo, portanto, se guardasse os mesmos pressupostos que em Homero, [μέγ' ἄρ]ιστον quadraria bem com a desonra que Helena teria feito a Menelau ao abandoná-lo. As associações bélicas e mortais do epíteto também contribuiriam com as tensões entre guerra e desejo que marcam o fragmento eólico. Sua atestação como fórmula a tornam a mais provável emenda.

No entanto, a classificação de Menelau como ἄριστος não condiz com sua representação em Homero, em que é o único dos chefes gregos considerado mais fraco que Heitor (*Il.* 7.103-21). Alceu, em sua narrativa do mito, não caracteriza Menelau

[332] Em outros exemplos iliádicos, Glauco diz que o pai o ensinou a não envergonhar a estirpe (o que, ironicamente, faz em seguida, ao concluir uma tola troca de presentes; *Il.* 6.209); Pátroclo, mencionando o desrespeito de Agamêmnon, exorta os mirmidões a honrarem Aquiles (*Il.*16.271) e Glauco censura Heitor por não ter lutado pelo cadáver e as armas de Sarpédon e o exorta a matar Pátroclo e levar seu corpo para Troia, de modo que, afetada a honra do mais nobre dos argivos, estes fossem obrigados a devolver Sarpédon, com suas armas (*Il.* 17.164).

como herói valente, mencionando somente seu "leito bem arrumado" (ἄνδρος εὔστρωτον [λ]έχος; Alc. fr. 283.8 Liberman). Talvez Safo apenas representasse o herói de outra maneira[333] ou se referisse a ele com ironia, ressaltando sua insignificância perante o poder do desejo. É irônico o retrato que Eurípides faz do herói em seu *Ciclope* (185-6), em termos muito semelhantes, mas rebaixados (pelo diminutivo)[334]: ἐξεπτοήθη, Μενέλεων ἀνθρώπιον/ λῶιστον λιποῦσα [...] ("[Helena] perturbou-se, deixando Menelau,/ um homenzinho dos mais nobres [...]"). No entanto, devido à natureza satírica do gênero, pode tratar-se de paródia do tema tradicional ou mesmo dos poemas sáfico e alcaico.

Sintaticamente, há apenas de duas orações coordenadas, a primeira introduzida por conjunção aditiva, a segunda por explicativa. Mais extensas que a última sentença da estrofe anterior, elas apresentam crescente número de sílabas – a segunda oração é significantemente expandida pela subordinada participial e seu núcleo ultrapassa os limites métricos. Cria-se um *crescendo* sintático.

Como um todo, a segunda estrofe parece trabalhar com dois princípios: de um lado a ênfase na totalidade e na exemplaridade do mito de Helena; de outro, no retardamento da exposição. Para o primeiro fato, colaboram a repetição da ideia de todo, assistida pelos poliptotos e pela paronomásia; para o segundo, a transição expandida entre sentença e mito, bem como o adiamento do nome da heroína e do verbo que define o seu ato. Desse modo, continua-se o expediente da primeira estrofe, que se deteve longamente nas tropas militares antes de se focar no ponto real de interesse, o objeto de desejo. O atraso e o adiamento, contudo, acompanham clímax sintático (a expansão das orações) e semântico (o início da narrativa mítica), o que aumenta a expectativa sem diminuir o ritmo da canção. Ainda que se mencionem a superior beleza de Helena e a grande nobreza de Menelau, duas expressões tradicionais prenunciam, nessas passagens aparentemente positivas, o sofrimento que acometeria as personagens. A construção com περσκέθοισα ("superando") aparentemente alude a qualidades a despeito das quais

---

[333] Que Menelau poderia ser retratado como ἄριστος em outras narrativas e poetas dizem HAMPE, 1951, p. 145 e FRIEDERICKSMEYER, 2001, p. 79, n. 12. Segundo BLONDELL, 2010, p. 382, o adjetivo destoa da representação homérica de Menelau como herói inferior, mas concorda com sua superioridade a Páris e as palavras de Helena sobre o marido em *Od.* 4.264: οὔ τευ δευόμενον, οὔτ' ἂρ φρένας οὔτε τι εἶδος ("de nada desprovido: nem de pensamento, nem de aparência"). PFEIJFFER, 2000, p. 7 considera que a excelência é exaltada em Menelau porque ele seria o correspondente mítico do "eu". Sobre as relações entre o mito e o presente poético, ver discussão abaixo.

[334] Ver HAMPE, 1951, p. 145; GERBER, 1970, p. 166; VOIGT, 1971, p. 43, e DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 135; MARCO, 1980.

a ruína sobrevém. O provável [μέγ'ἄρ]ιστον ("de longe, o mais nobre" – se esse é de fato o suplemento correto) poderia sublinhar o ultraje feito ao Menelau, seja pelas implicações tradicionais do epíteto que se identificam na epopeia, seja por sua inadequação ao caráter típico do herói. Enfim, a própria menção *das personagens* já evoca o poder do desejo e a ruína.

καλλ[ίποι]σ' ἔβα 'ς Τροΐαν πλέοισα	Abando[nan]do, foi a Troia navegando
κωὐδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων τοκήων	E ne[m] lembrou da filha, nem dos queridos pa[i]s
πά[μπαν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὔταν	De to[do], mas a transviou
.]`.[. . . . . .]σαν	[...]

A terceira estrofe narra, enfim, a partida de Helena a Troia, apontando tanto o que a heroína deixou para trás como a causa do ato: um extravio de origem externa, possivelmente divina. A grande semelhança com trechos da *Ilíada* e da *Odisseia* e Alc. fr. 283 Liberman é marcante[335]:

τὸν δ' Ἑλένη μύθοισιν ἀμείβετο δῖα γυναικῶν·
αἰδοῖός τέ μοί ἐσσι φίλε ἐκυρὲ δεινός τε·
ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἁδεῖν κακὸς ὁππότε **δεῦρο**
υἱέϊ σῶι ἑπόμην θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα
παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὁμηλικίην ἐρατεινήν.

Helena, divina entre as mulheres, respondeu-lhe com palavras:
"Sogro, me inspiras respeito e temor:
Quisera tivesse me aprazido a morte terrível quando **para cá**
Segui teu filho, deixando o leito conjugal, os conhecidos,
A filha querida e a desejável companhia dos da minha idade".
(*Il.* 3.171-5)

[...] ἤδη μοι κραδίη τετράπτο νεέσθαι
ἂψ οἶκόνδ', ἄτην δὲ μετέστενον, ἣν Ἀφροδίτη
δῶχ', ὅτε **μ' ἤγαγε κεῖσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης,**
παῖδά τ' ἐμὴν νοσφισσαμένην θάλαμόν τε πόσιν τε
οὔ τευ δευόμενον, οὔτ' ἂρ φρένας οὔτε τι εἶδος.

[335]Rissman (1983, pp. 38 ss.) comenta a semelhança entre os trechos.

[Helena narra sua alegria frente a uma façanha de Odisseu contra os troianos]

[...] meu coração já se inclinava a retornar
Para casa, e arrependi-me da insensatez que Afrodite
Me deu quando **me trouxe lá para longe da terra pátria;**
Afastei-me da minha filha, do leito conjugal e do esposo,
De nada desprovido: nem de pensamento, nem de aparência
(*Od.* 4.260-4)

κἈλένας ἐν στήθ[ε]σιν [ἐ]πτ[όαισε
θῦμον Ἀργείας, Τροΐω δ' [ὐ]π' ἄν[δρος
ἐκμάνεισα ξ[ε.]ναπάτα **'πὶ π[όντον**
ἔσπετο νᾶι,

παῖδά τ' ἐν δόμ[ο]ισι λίποισ[(α)
κἄνδρος εὔ̣στρ̣ω̣το̣ν [λ]έχος .[
πεῖθ' ἔρω<ι> θῦμο[Λήδας
[παῖ]δα Δ[ίο]ς τε

E, no pei[t]o da argiva Helena, pert[urbou]
O ânimo, e, ensandecida por causa de um varão
Troiano enganador de h[ó]spedes, **sobre o m[ar]**
ela o seguiu num navio

Deixand[o] a filha em ca[s]a [...]
E o [l]eito bem arrumado [...]
Convenceu, por amor, o ânimo [... a fil]ha
[de Leda] e de Z[eu]s
(Alc. fr. 283.3-10 Liberman)

Os três episódios claramente configuram um tema, apresentando a mesma matéria e estrutura: primeiro se diz que Helena foi a Troia e segue-se a lista dos entes queridos abandonados que, apesar das variações, sempre incluem a filha e o marido (nessa exata ordem em Alceu e na *Odisseia*). Além disso, na *Odisseia* e em Alceu, diz-se explicitamente que Helena é retirada de seu bom senso por força do desejo (e, ao menos no trecho odisseico, por direta ação de Afrodite). O tema parece marcar as extremidades da Guerra de Troia. Na *Ilíada* e em Alceu, é empregado para sinalizar a

origem do conflito, ocorrendo, no poema homérico, entre vários episódios que aludem ao mesmo momento. Na *Odisseia*, indica a aproximação do fim da guerra, com Helena já desejando a vitória dos gregos e o retorno com o esposo – desejo e aproximação questionados, em seguida, pelo próprio Menelau, que, ao narrar um momento em que Helena quase põe a vitória e o retorno a perder, alude à infidelidade que tudo começou (*Od.* 4.265-89). Portanto, a unidade evoca, em poucas palavras, a guerra de Troia. Embora a conclusão não seja surpreendente (dada a ligação narrativa e lógica entre a partida de Helena e a guerra), se a fórmula sempre alude ao conflito, ela se torna particularmente interessante na "Ode a Anactória". Nela, não se menciona a guerra claramente – ao contrário de Alc. fr. 283 Liberman. O tema da partida (auxiliado, é claro, pelos elementos bélicos que permeiam poema) poderia fazer com que o conflito paire sobre a canção.

No entanto, apesar de seguir o assunto e a estrutura do tema, Safo o altera significativamente ao deslocar a menção do marido para antes mesmo da narração da viagem a Troia e incluir os pais na lista de entes queridos, que os outros excertos não mencionam. Por um lado, a inversão permite à poeta incluir o marido na segunda estrofe, concentrando ali (como vimos) elementos de plenitude e destacando o abandono. Por outro, a justaposição de filha e pais no merismo κωὐδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων τοκήων ("ne[m da fi]lha nem dos caros pais") parece com os numerosos exemplos arcaicos em que os genitores são enumerados entre entes e instituições queridos. Nessas passagens, eles simbolizam o lar e a terra pátria e são vistos como aspectos definidores de identidade e o que pode haver de mais amado[336]. A combinação é associada a Helena em *Il.* 3.139-42, quando Íris, a mensageira dos deuses, lhe instila o desejo de rever os pais e o marido, em termos muito semelhantes aos usados no tema de sua partida[337]:

ὣς εἰποῦσα θεὰ γλυκὺν ἵμερον ἔμβαλε θυμῶι
ἀνδρός τε προτέρου καὶ ἄστεος ἠδὲ τοκήων·
αὐτίκα δ' ἀργεννῆισι καλυψαμένη ὀθόνηισιν
ὁρμᾶτ' ἐκ θαλάμοιο τέρεν κατὰ δάκρυ χέουσα

[336] Muitos estudiosos do fragmento comentam o aspecto tradicional da expressão: HAMPE, 1951, p. 145; PAGE, 1955, p. 54; STERN, 1970, pp. 355 s.; BARKHUIZEN e ELS, 1983, p. 29; RACE, 1989/90, pp. 24. Outros apontam como ela indica, na era arcaica, os entes mais estimados e as obrigações sociais: FRÄNKEL, 1962, p. 212; SCHMID, 1964, pp. 55 s.; STERN, 1970, pp. 355 s.; MOST, 1981, p 14, n. 25; BARKHUIZEN E ELS, 1983, p. 29; RACE, 1989/90, pp. 27 s.; TZAMALI, 1996, p. 155; FRIEDERICKSMEYER, 2001, pp. 80 s.; BIERL, 2003, p. 109; BLONDELL, 2010, p. 382 s., n. 128; 384.
[337] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 135; BIERL, 2003, p. 116, n. 92.

Assim dizendo, a deusa colocou-lhe no ânimo o doce anseio
Pelo marido anterior, por sua cidade e seus pais;
De imediato, cobrindo-se com vestes brilhantes
Ela se ergueu do leito, derramando delicada lágrima

Na *Odisseia*, quando se pergunta pela identidade de alguém, pode-se empregar a fórmula (*Od.*1, 170; 10, 325): [...] πόθι τοι **πόλις ἠδὲ τοκῆες**; ("[...] onde estão **tua cidade e teus pais**?"). Ademais, nas duas epopeias, trata-se do retorno aos pais (associados à casa, à cidade ou a outros parentes) como grande felicidade. Assim fala Menelau de um inimigo que, morto em combate, não retornará à esposa e aos pais (*Il.* 17.28-9); Telêmaco elogia a hospitalidade do Atrida, dizendo que nem mesmo sentiria falta do que lhe é mais querido, a casa e os pais (*Od.* 4.597), e Odisseu afirma explicitamente que a pátria e os genitores são o que há de mais desejável (*Od.* 9.34). Os pais são também frequentemente mencionados em contextos que encarecem o dever de defender a terra, como quando Agenor enaltece a coragem dos troianos, dizendo que defendem pais, esposas e filhos (*Il.* 21.587) e Alceu pede que os companheiros não envergonhem os pais (Alc. fr. 6.13-4 Voigt). Portanto, é tradicional a inclusão dos pais nessas listas de entes queridos, que misturam identidade, afeição e dever, matizes associados ao abandono de Helena não somente por Safo, mas também Alceu e o próprio Homero nos excertos citados. Tomada pelo desejo, a heroína foi capaz de abandonar aquilo que todos consideram de mais precioso e honroso. Num exemplo, Homero chega, como Safo, a combinar semelhante merismo com o verbo μιμνήσκω ("lembrar-se"):

ὦ φίλοι ἀνέρες ἔστε καὶ αἰδῶ θέσθ' ἐνὶ θυμῶι
ἄλλων ἀνθρώπων, ἐπὶ δὲ **μνήσασθε** ἕκαστος
παίδων ἠδ' ἀλόχων καὶ κτήσιος ἠδὲ τοκήων,
ἠμὲν ὅτεωι ζώουσι καὶ ὧι κατατεθνήκασι

Amigos, sede varões, e tende pudor, no ânimo,
Perante as outras pessoas; lembrai-vos, cada um,
Dos filhos, das esposas, das posses e dos pais,
Tanto os inda vivos quanto os que já morreram
(*Il.* 15, 661-4)[338]

[338] VOIGT, 1971, p. 43; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 135.

Comumente emprega-se μιμνήσκω em discursos que rememoram os deveres para com familiares e aliados. Com ele, Zeus pede aos Centimanos que mostrem gratidão pela ajuda recebida no passado (Hes.*Th.* 651); Nestor ora a Zeus que se lembre dos sacrifícios (*Il.* 15.375); Odisseu diz a Penélope que cuide de seu pai e de sua mãe (*Od.* 18.267) e exorta a Mentor (na verdade, Atena disfarçada) a auxiliá-lo no combate contra os pretendentes (*Od.* 22.208):

> Μέντορ, ἄμυνον ἀρήν, **μνῆσαι δ' ἑτάροιο φίλοιο**,
> ὅς σ' ἀγαθὰ ῥέζεσκον· ὁμηλικίη δέ μοί ἐσσι.
>
> [diz Odisseu:]
> Mentor, afasta a ruína e **lembra de teu querido companheiro**,
> Eu, que muitas vezes te fiz bem. És um amigo de minha idade.

O verbo também serve para relembrar obrigações em geral; por exemplo, na frequente fórmula homérica μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς ("lembrai-vos da impetuosa coragem"; dentre numerosas atestações, em *Il.* 6.112), com que se exorta os guerreiros a fazer sua parte no combate, ou quando Príamo encoraja os troianos a manterem a guarda (*Il.* 7.371). Por outro lado, com ele também se evoca a dolorosa lembrança dos entes ou companheiros queridos, como quando Aquiles e Príamo lamentam os seus (*Il.* 24.509); Pisístrato, o irmão Antíloco (*Od.* 4.188); a tripulação de Odisseu, os companheiros mortos por Cila (*Od.* 12.309) e Penélope, o prospecto de perder o lar do marido:

> ὃς δέ κε ῥηΐτατ' ἐντανύσηι βιὸν ἐν παλάμηισι
> καὶ διοϊστεύσηι πελέκεων δυοκαίδεκα πάντων,
> τῶι κεν ἅμ' ἑσποίμην, νοσφισσαμένη τόδε δῶμα
> κουρίδιον, μάλα καλόν, ἐνίπλειον βιότοιο,
> **τοῦ ποτε μεμνήσεσθαι ὀΐομαι** ἔν περ ὀνείρωι.
>
> [diz Penélope sobre seus pretendentes]
> Aquele que mais fácil estender o arco com as mãos
> E atravessar com flechas todos os doze machados
> Eu seguirei, afastando-me do lar
> Marital, que é muito belo e cheio de riquezas
> **E de que me lembrarei**, **julgo**, até mesmo em sonho[339].

[339] Ver também *Od.* 19.118 (em que Odisseu, disfarçado, fala da lembrança dolorosa da pátria e dos seus) e 20.205 (Filécio lembra de Odisseu, que julga morto ou vagante no mar).

Assim como na exortação militar iliádica supracitada (*Il.* 15.661-4), é comum que as acepções de dever e saudade dos entes queridos se misturem: Aquiles diz que sempre lembrará de Pátroclo (*Il.* 22.390); Príamo lhe pede que se apiede dele ao lembrar do pai (*Il.* 24.504) e, enfim, Atena rememora Telêmaco do pai ausente (*Od.* 1.319-22):

ἡ μὲν ἄρ' ὣς εἰποῦσ' ἀπέβη γλαυκῶπις Ἀθήνη,
ὄρνις δ' ὣς ἀνόπαια διέπτατο· τῶι δ' ἐνὶ θυμῶι
θῆκε μένος καὶ θάρσος, **ὑπέμνησέν τέ ἑ πατρὸς**
μᾶλλον ἔτ' ἢ τὸ πάροιθεν. [...]

Assim dizendo, partiu Atena de olhos cinzentos
E voou despercebida como ave; no coração dele
Colocou força e ousadia, **e lembrou-o do pai**,
Mais ainda do que antes. [...]

Na poesia eólica, o verbo comparece num poema que descreve o sofrimento de uma jovem por uma companheira ausente, num espírito bastante semelhante aos episódios homéricos em que os heróis lembram de seus entes (Sapph. fr. 96, 15-17 Voigt):

πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι-
μνάσθεισ' Ἄτθιδος ἰμέρωι
λέπταν ποι φρένα κ[.]ρ... βόρηται·

Andando muito de um lado ao outro, lembrando
da gentil Átis, ela consome
de anseio a branda mente [...]

Noutro poema, em contexto de despedida e tristeza, o verbo também aparece, ainda que sirva ali antes de consolo que de rememoração da perda (Sapph. fr. 94, 6-10 Voigt):

τὰν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμαν·
χαίροισ' ἔρχεο κἄμεθεν
μέμναισ', οἶσθα γὰρ ὥς σε πεδήπομεν·

αἰ δὲ μή, ἀλλά σ' ἔγω θέλω
ὄμναισαι[...(.)].[..(.)]..αι

Eu respondi-lhe o seguinte:

Adeus [lit. parte com alegria] e lembra-te
De mim, pois sabes como te tratávamos;

Se não lembras, quero
Te recordar [...]

Assim, tanto na poesia jônica como na eólica, o verbo μιμνήσκω e seus derivados frequentemente descrevem o que é considerado de mais querido (amigos, familiares, o lar, a terra natal), cuja ausência é profundamente sentida, e os laços sociais mais firmes (família, relações de ξενία e aliança), cuja não manutenção é censurável ou vergonhosa. Quando, no poema de Safo, Helena não lembra dos familiares que deixou, a implicação tradicional do verbo sublinha, de um lado, a perda de seu apreço pelo aquilo que alguém pode mais desejar segundo as convenções poéticas da Grécia arcaica (a família e a pátria), de outro, a desonra que ela incorreu pelo ato[340]. Ambos os subentendidos exaltam o poder avassalador e danoso do desejo[341].

Voltemo-nos agora ao emprego típico de outras três expressões. A relação entre a personagem e o marido, suspensa na estrofe anterior, finalmente se revela com o particípio καλλ[ίποι]σ(α) ("tendo deixado"). A combinação de particípios derivados de λείπω ("deixar") com verbos finitos na narração de atos de mulheres mortais associa-se frequentemente ao desejo e o casamento: os episódios que empregam a estrutura estão relacionados à fidelidade conjugal. Helena relata seu abandono de Menelau em Homero (*Il.* 3.174-5) e, com essas palavras, Hesíodo descreve não somente a infidelidade da heroína, mas os de suas irmãs (Clitemnestra e Timandra; Hes. fr. 247.3-7 Most). Mestra (fr. 69.90-3 Most) era conhecida por abandonar os maridos com seu poder de metamorfose (em benefício do pai, que acumulava dotes). No episódio narrado por Hesíodo, ela deixa a ilha de Cós, aonde a levou o único com que consumou união, Poseidon. Penélope, por sua vez, usa a expressão quando menciona seu potencial casamento com um dos pretendentes e o consequente abandono de Odisseu – que permanecem não realizados, confirmando a fidelidade da personagem:

---

[340] Ver RISSMAN, 1983, p. 43.

[341] Friedericksmeyer (2001, pp. 80 s.) e Blondell (2010, p. 383, n. 128) comentam a relação entre esse esquecimento e o abandono das obrigações. Outros estudiosos consideram apenas que o verbo sublinha o poder divino do desejo, sem projetar nada de negativo sobre Helena: PRIVITERA; 1967b, pp. 186 s., STERN, 1970, p.358; THORSEN, 1978, p. 14. Abaixo, se tratará em mais detalhe sobre a responsabilidade de Helena; no entanto, as associações negativas que frequentemente o verbo traz na poesia arcaica sugerem que Safo não as leve em consideração.

παῖς δ' ἐμὸς εἶος ἔην ἔτι νήπιος ἠδὲ χαλίφρων,
γήμασθ' οὔ μ' εἴα πόσιος κατὰ δῶμα λιποῦσαν·
νῦν δ' ὅτε δὴ μέγας ἐστὶ καὶ ἥβης μέτρον ἱκάνει,
καὶ δή μ' ἀρᾶται πάλιν ἐλθέμεν ἐκ μεγάροιο,
κτήσιος ἀσχαλόων, τήν οἱ κατέδουσιν Ἀχαιοί.

Enquanto meu filho era ainda pequeno e não pensava,
Ele não permitia que eu me casasse, deixando a casa do marido;
Mas agora que está grande e chega ao limite da juventude,
Ele pede que eu me retire do palácio,
Agravado por sua propriedade, que os aqueus devoram.
(*Od.* 19, 530-4)[342]

Enfim, Hesíodo conta como Alcmena, famosa por sua virtude, acompanha o marido no infortúnio do exílio (Hes. fr. 138.8 Most = *Sc.* 1). Na poesia eólica, a estrutura parece ter as mesmas implicações que na épica jônica: como se viu acima, Alceu também o emprega para descrever o adultério de Helena (Alc. fr. 283.7 Liberman). Na "Ode a Anactória", portanto, a mera presença da combinação καλλ[ίποι]σ' ἔβα ("foi deixando") pode enquadrar o caráter adúltero da personagem. Ademais, é notável a paronomásia (**<u>κάλλ</u>**ος : **<u>καλλ</u>**[ίποι]σ(α) – "beleza" : "deixando") que une as duas características fundamentais da personagem Helena: a beleza e o adultério[343].

Por sua vez, a expressão ἔβα 'ς Τροΐαν πλέο̣ισα ("foi a Troia navegando") também é tradicional. Também encontra similar em Alc. fr. 283.3-6 Liberman, que não fala diretamente da cidade de Troia, mas diz que Helena "seguiu num navio sobre o mar" ((ἐ)πὶ π[όντον]/ ἔσπετο νᾶϊ) o "varão troiano" (Τροΐω [...] ἄν[δρος]) mencionado logo antes. Entre os jônicos, não somente em Homero, mas também em Hesíodo e na *Teognideia*, a fórmula resume a expedição dos aqueus contra a cidade. Neles, o particípio adverbial πλέο̣ισα ("navegando") é substituído por diversas locuções preposicionadas, envolvendo navios ou o próprio mar[344], por exemplo:

ὣς δ' αὔτως Μενέλαον ἔχε τρόμος· οὐδὲ γὰρ αὐτῶι
ὕπνος ἐπὶ βλεφάροισιν ἐφίζανε· μή τι πάθοιεν

[342] Também em *Od.* 18, 270, em que conta as palavras que Odisseu disse ao partir.
[343] DUBOIS, 1978, p. 90.
[344] TZAMALI, 1996, p. 153.

Ἀργεῖοι, τοὶ δὴ ἕθεν εἵνεκα **πουλὺν ἐφ' ὑγρὴν**
ἤλυθον ἐς Τροίην πόλεμον θρασὺν ὁρμαίνοντες.

Dessa maneira, um tremor tomou Menelau, pois nem mesmo
Nas pálpebras dele o sono se assentava, de medo que sofressem algo
Os argivos, que, por sua causa, **através do vasto mar**
Vieram à Troia, pensando na impetuosa guerra.
(*Il.* 10.25-8)

καὶ τοὺς μὲν πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνὴ
τοὺς μὲν ὑφ' ἑπταπύλωι Θήβηι, Καδμηίδι γαίηι,
ὤλεσε μαρναμένους μήλων ἕνεκ' Οἰδιπόδαο,
τοὺς δὲ καὶ **ἐν νήεσσιν ὑπὲρ μέγα λαῖτμα θαλάσσης**
ἐς Τροίην ἀγαγὼν Ἑλένης ἕνεκ' ἠυκόμοιο.

E a eles, a má guerra e o terrível brado guerreiro os destruiu,
Uns sob Tebas de sete portas, terra cadmeia,
Enquanto combatiam pelas ovelhas de Édipo,
Outros, **levando-os, em navios, sobre a grande profundeza do mar,**
Para Troia, por causa de Helena de belos cabelos.
(Hes.*Op.* 161-5)

Ἄρτεμι θηροφόνη, θύγατερ Διός, ἣν Ἀγαμέμνων
εἴσαθ', ὅτ' **ἐς Τροίην ἔπλεε νηυσὶ θοῆις**,
[...]
Ártemis matadora deferas, filha de Zeus, a quem Agamêmnon
Dedicou um templo quando **foi a Troia em velozes navios**
[...]
(Thgn. 11-2) [345]

Com expressão ligeiramente diferente (Τροίηνδε – "em direção a Troia"), Homero se refere duas vezes não à expedição dos aqueus, mas a sua causa, o rapto de Helena:

[345] Outros exemplos, em *Il.* 11.22; 16.168-9 e *Od.* 1.210-1.

κτήματα μὲν ὅσ' Ἀλέξανδρος **κοίληις ἐνὶ νηυσὶν**
ἠγάγετο Τροίηνδ'· ὡς πρὶν ὤφελλ' ἀπολέσθαι·
πάντ' ἐθέλει δόμεναι καὶ οἴκοθεν ἄλλ' ἐπιθεῖναι·

[diz Ideu aos argivos]
As posses que Alexandre, **nas naus cavas,**
Trouxe a Troia (quisera antes tivesse perecido!), Príamo
Quer devolvê-las todas e ainda acrescentar parte de suas próprias.
(*Il.* 7.389-91)

[…] Ἑλένην καὶ κτήμαθ' ἅμ' αὐτῆι,
πάντα μάλ' ὅσσά τ' Ἀλέξανδρος **κοίληις ἐνὶ νηυσὶν**
ἠγάγετο Τροίηνδ', ἥ τ' ἔπλετο νείκεος ἀρχή

[pensa Heitor em alternativa a combater Aquiles]
[… devolver] Helena e, com ela, todas as posses
Que Alexandre, **nos cavos navios,**
Trouxe a Troia – ela, que foi a origem da discórdia
(*Il.* 22.114-6)

Portanto, a construção e suas variantes evocam, em poucas palavras, tanto a Guerra de Troia como sua causa – aparentemente inseparáveis no imaginário poético grego. Pode tratar-se de mais um elemento tradicional a evocar os conflitos causados pelo desejo da heroína – explicitados em Alceu, mas nunca mencionados diretamente na canção Safo.

Também interessa, na estrofe, o verbo παράγαγ(ε) ("extraviou"), que em outros dois exemplos arcaicos descreve a tolice ou a loucura ocasionada por outra personagem (ou afeto corporal personificado)[346]. Dólon fala assim das promessas de Heitor, que acabaram por coloca-lo à mercê dos inimigos (*Il.* 10.391) e Arquíloco da gula de um homem (124b West):

πολλὸν δὲ πίνων καὶ χαλίκρητον μέθυ,
οὔτε τῖμον εἰσενείκας <— ∪ — X — ∪ — >
οὐδὲ μὲν κληθεὶς <∪ — X> ἦλθες οἷα δὴ φίλος,

[346] Ver DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 136; BLONDELL, 2010, pp. 381, 384. MOST, 1981, p. 16, n. 32 considera que o verbo só indica desvio de intento, sem nuance negativa, mas a leitura é difícil de sustentar frente aos exemplos.

ἀλλά **σεο γαστὴρ νόον τε καὶ φρένας παρήγαγεν**
εἰς ἀναιδείην

E, bebendo vinho puro em quantidade,
Nem pagaste o preço [...],
Nem vieste convidado [...] como amigo,
Mas **teu estômago extraviou teu pensamento e tua mente**
Ao despudor

Ambos os trechos descrevem um erro de decisão que ocasiona a ruína ou a desgraça da personagem. O verbo παράγω (παρεξάγω em Homero, "extraviar") associa-se, nos dois exemplos, ao substantivo νόος ("pensamento"); em Safo, o aparentado substantivo νόημμα, ainda que não compareça ao lado do verbo, é mencionado na estrofe seguinte, como o papiro *P. GC Inv.* 105 nos mostra. Descreve-se, então, o ato de Helena com um fraseado tradicional sobre ruinosos enganos.

Vale mencionar ainda que a enumeração dos familiares de Helena, seguida de sua rejeição, lembra a estrutura do priamel de abertura[347]. A heroína rejeita um âmbito amplamente valorizado pela sociedade (expresso em merismo) em prol de seu objeto de desejo. Ela se esquece daquilo que os guerreiros são lembrados constantemente nas exortações militares, de modo que seu comportamento, paradigmático no desejo, se opõe aos valores da guerra. Ironicamente, porque se esquece da família e da coletividade, Helena ocasiona uma guerra em que os combatentes se afastarão dos seus, desejando o retorno.

O adônio da estrofe, infelizmente, foi perdido quase de todo; sabemos apenas que, com toda a probabilidade, terminava num particípio feminino no acusativo, em concordância com αὔταν ("ela"). Embora seja tentador suplementá-lo com κωὐκ ἐθέλοι]σαν ("ainda que não quisesse"; a expressão que aparece em Sapph. fr. 1.24 Voigt, em contexto de sujeição da mente ao desejo), não há garantias, pois, ao que parece, um sinal sobre a quarta letra do verso seria um acento grave, que não quadra com essa emenda[348]. De modo paleograficamente convincente, Tempesta (1999) propôs οὐδὲ θέλοισ]αν, com o mesmo sentido; no entanto a locução não aparece na literatura grega até os epigramas de Gregório de Nazianzo, no século IV d.C. (por exemplo, em

[347] THORSEN, 1978, p. 14.
[348] LOBEL e PAGE, 1955, p. 14; VOIGT, 1971, p. 42; TEMPESTA, 1999, p. 9, n. 11.

AP 8.2.6). Alguns propuseram que o sujeito estaria aqui[349], todavia, o provável acento grave também exclui a hipótese. Se isso estiver correto, sua identidade se reservaria à próxima estrofe[350].

Sintaticamente, a estrofe continua a oração iniciada na anterior, fornecendo o particípio que liga Ἐλένα a [τ]ὸν ἄνδρα ̣τὸ̣ν [...άρ]ιστον ("[o] marido [ ] mais nobre") e o predicado ἔβα 'ς Τροΐαν ("foi a Tróia"). Acresce-se outra oração coordenada, com mesmo sujeito, mas predicado mais extenso (κωὐδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων τοκήων ̣πά[μπαν] ἐμνάσθη; "e ne[m] da filha, nem dos queridos pa[i]s em na[da] lembrou"). Segue outra oração coordenada, de extensão desconhecida e, provavelmente, com sujeito adiado para o próximo quarteto. Percebe-se também agora que as duas orações participiais ligadas ao sujeito (Helena) são quiásticas, pois numa o verbo (A) antecede o complemento (B), na outra, a ordem é invertida: περσκέθοισα (A) : [ἀνθ]ρώπων (B) : [τ]ὸν ἄνδρα (B) : ̣καλλ[ίποι]ς̣(α) (A) ("superando" (A) : "os humanos" (B) : [o] marido (B) : "abandonando" (A)). O quiasmo se repete nos predicados coordenados: ἔβα (A) : (ἐ)ς Τροΐαν (B) : κωὐδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων τοκήων (B) : ἐμνάσθη (A). Também vale observar que os dois gestos de abandono (̣καλλ[ίποι]ς̣(α) e κωὐδ[ὲ] ἐμνάσθη) cercam e emolduram a ida de Helena a Tróia (ἔβα 'ς Τροΐαν)[351].

A estrofe, portanto, que encerra um tema atestado em outros três poemas (a partida de Helena), aparentemente continua, por meio do fraseado tradicional, as insinuações de ruína e desonra que se encontravam no segundo quarteto, acrescentando-lhe a sombra da guerra e sublinhando o insensato desvio que se apoderou da personagem. A paronomásia entre κάλλος ("beleza") e καλλ[ίποι]σ(α) ("abandonando") não somente ressalta as características essenciais da personagem Helena, mas é outro exemplo da ligação entre o desejo e a guerra, reiterada ao longo de todo o canto – embora jamais expressa. A preferência de Helena, por outro lado, retoma a estrutura do priamel de abertura, conectando a estrofe central da estrutura anelar ao início da canção – de modo similar ao que ocorria no "Hino a Afrodite". A sintaxe, continua, com a expansão de predicado, o movimento de clímax. O provável adiamento do sujeito da última oração coordenada contribui para o sentimento de expectativa com que a poeta brinca desde o início do canto. Por outro lado, os quiasmos das orações participiais que

[349] Por exemplo, WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, 1935, p. 386.
[350] A maioria dos filólogos suplementa com base nesse pressuposto; ver HAMPE, 1951, p. 146; KAMERBEEK, 1956, p. 99; BAGG, 1964, p. 67; STERN, 1970, pp. 357 ss.; TEMPESTA, 1999, p. 12.
[351] FRIEDERICKSMEYER, 2001, pp. 80 s.

qualificam e cercam o sujeito e de seus predicados ligam, de um lado, a beleza de Helena à deserção do marido (e a implicação de ruína à de ultraje e adultério), de outro, sua partida a Troia ao abandono da pátria (e, de modo subentendido, a guerra ao ultraje e à infelicidade da heroína). Enfim, os nefastos gestos de abandono flanqueiam a ida a Ílion, com suas inescapáveis referências à guerra.

Estrofes 4-5 – Transição ao presente poético

. . . . . γν]αμπτον γὰρ [. . . . .] νόημμα	[...] pois o [... fl]exível pensamento [...]
. . . .]. . .κούφως τ[. . . . . .] νοήσηι	[...] levemente [...] que pensasse
. .]με νῦν Ἀνακτορί[ας] ὀνέμναι-	[...] agora me lembro[u] de Anactória,
σ' οὐ] παρεοίσας,	que [não] está presente.

A quarta estrofe está severamente danificada, o que impede sua apreciação exata. No entanto, principalmente com a descoberta de novos fragmentos papiráceos em 2014, juntaram-se indícios de combinações tradicionais que ajudam aclarar o contexto. Sabemos que os dois primeiros versos tratam de algo que recurva e torna leviano o pensamento. Uma vez que o tema da partida de Helena menciona diretamente o desejo (em Alceu) e Afrodite (na *Odisseia*), provavelmente fala-se aqui de um dos dois. Não resta claro se esses versos expressavam máxima que explicava a história de Helena, ou continuavam a narrativa[352]. De qualquer forma, é provável que a passagem se ligasse ao mito. Terceiro e quarto versos, mais bem preservados, mencionam o presente poético e tratam da memória da moça que partiu, Anactória, cujos charmes se descreverão na estrofe seguinte.

A combinação entre a raiz γναμπτ- ("torcer") e νόος ou νόημα ("pensamento") aparece em dois episódios da *Ilíada*. Um deles descreve especificamente Aquiles, o outro também trata do herói, mas alude a outras personagens similares, não nomeadas:

> ἀλλ' Ἀχιλεῦ πόρε καὶ σὺ Διὸς κούρησιν ἕπεσθαι
> τιμήν, ἥ τ' ἄλλων περ **ἐπιγνάμπτει νόον** ἐσθλῶν.
>
> [Diz Fênix a Aquiles, tentando convencê-lo a ceder às súplicas da comitiva]
> Mas, Aquiles, presta tu também às filhas de Zeus [i. e. às Súplicas]
> Honra, a qual também **curva o pensamento** de outros nobres.
> (*Il.* 9.513-4)

[352] Considera o trecho uma máxima Fränkel (1962, p. 212); *contra* STERN, 1970, pp. 356 ss.; THORSEN, 1978, p. 15.

ἀλλ' ὀλοῶι Ἀχιλῆϊ θεοὶ βούλεσθ' ἐπαρήγειν,
ὧι οὔτ' ἄρ φρένες εἰσὶν ἐναίσιμοι οὔτε **νόημα**
γναμπτὸν ἐνὶ στήθεσσι. [...]

[diz Apolo às outras divindades]
Deuses, querei auxiliar o terrível Aquiles,
Cuja mente não é justa e cujo **pensamento**
Não é **flexível** no peito. [...]
(*Il.* 24.39-41)

Além de descrever o caráter inflexível de Aquiles, a expressão apresenta outra implicação. Nos dois episódios, apesar de suas inclinações iniciais, o herói cede, parcial (no episódio da embaixada, em que pelo menos desiste de partir para a Ftia de imediato e promete auxílio se os troianos chegarem aos navios) ou totalmente (concordando em devolver a Príamo o cadáver de Heitor). No poema de Safo, a expressão quadra bem com a possível menção ao irresistível desejo.

O verso 14 repete palavras cujos cognatos encontramos juntos em mais de uma elegia da *Teognideia*: κούφως ("levianamente") e νοήσηι ("pensasse"): ἄφρονος ἀνδρὸς ὁμῶς καὶ σώφρονος οἶνος, ὅταν δή/ πίνηι ὑπὲρ μέτρον, **κοῦφον** ἔθηκε **νόον** ("o vinho torna **leviano** o **pensamento** de um homem quando/ bebe demais, seja ele prudente ou imprudente"; Thgn. 498-9); ἐχθαίρω κακὸν ἄνδρα, καλυψαμένη δὲ πάρειμι/ σμικρῆς ὄρνιθος **κοῦφον** ἔχουσα **νόον** ("odeio o homem vil e, cobrindo-me, passo por ele/ com o **pensamento leviano** de um passarinho"; Thgn. 579-80); ἥβη καὶ νεότης **ἐπικουφίζει νόον** ἀνδρός,/ πολλῶν δ' ἐξαίρει θυμὸν ἐς ἀμπλακίην ("a mocidade e a juventude **tornam leviano o pensamento** de um homem,/ e leva o ânimo de muitos ao erro"; Thgn. 629-30). Em todas as passagens, trata-se da tolice (simulada, no caso da segunda elegia). Em duas delas, a falta de juízo é provocada por forças externas: o vinho e a juventude, personificada. Assim, em Safo, talvez se trate da insensatez provocada pelo desejo.

No estudo desta canção, um dos debates mais frequentes é sobre o juízo moral que o "eu" faria de Helena: para alguns, ele isenta a heroína[353], para outros, a

[353] EISENBERGER, 1959, pp. 132 s.; PRIVITERA; 1967b, p. 186; DUBOIS, 1978, p. 95; MARCO, 1980, p. 40; MOST, 1981, pp. 15 s.; BARKHUIZEN e ELS, 1983, pp. 26, 28 s.; TEMPESTA, 1999, pp. 8, 12 s.

condena[354]; há enfim os que consideram que esse juízo não é posto em questão [355]. Pelas expressões tradicionais usadas para narrar o mito, algumas estreitamente ligadas à Guerra de Troia, outras prenhes de significado negativo, não é verossímil que Safo isente Helena completamente, no sentido de considerar sua ação inofensiva ou louvável. De fato, não se expressa censura direta ao caráter de Helena, cuja ação é creditada à ação exterior (provavelmente divina), mas não se deixa de descrevê-la com termos relacionados ao abandono do dever e à infidelidade conjugal. Que, no período arcaico, não se delimitavam claramente responsabilidade individual e influência divina [356] demonstram-no alguns exemplos. No livro 3 da *Ilíada*, Helena é ora representada como responsável, ora como sujeita à Afrodite. Agamêmnon atribui aos deuses seu insensato desrespeito a Aquiles (*Il.* 19.77-144), o que não o torna menos responsável pelo ato. Assim, do ponto de vista arcaico, Helena podia ser tanto vítima de compulsão divina como um exemplo de vergonha, miséria e ruína.

No verso 15, temos o verbo ἀναμιμνήσκω ("relembrar"), que remete ao οὐδὲ [...] ἐμνάσθη ("e não se lembrou") da estrofe anterior[357]. Contrasta-se o esquecimento de Helena com a memória do "eu". O sujeito do verbo se perdeu com a corrosão do papiro. A maior parte dos estudiosos considera que o sujeito, expresso ou oculto, é o desejo ou a própria Afrodite, mas também é possível que fosse Helena ou um pronome neutro[358]. Vimos, na análise da estrofe anterior, como o verbo μιμνήσκω está associado à saudade e ao luto dos entes queridos. O derivado ἀναμιμνήσκω ("relembrar") vai no mesmo sentido. Refere-se a uma jovem, cuja relação precisa com o "eu" poético desconhecemos (como é o caso de todas as moças mencionadas nos fragmentos de Safo), mas aparentemente tinha caráter afetivo e erótico [359]. Também em Homero

---

[354] FRIEDERICKSMEYER, 2001, pp. 79 ss.; BLONDELL, 2010, pp. 381 ss. Bierl (2003, p. 110 ss.) e Dodson-Robinson (2010, pp. 16 s.) reconhecem em Helena um exemplo ambíguo.

[355] PAGE, 1955, p. 56; KONIARIS, 1967, p. 265; STERN, 1970, pp. 350, n. 3; 354; CALAME, 1978; THORSEN, 1978, p. 14; RACE, 1989/90, pp.17, 19, 23 ss.; WORMAN, 1997, p. 170; PFEIJFFER, 2000, p. 4, n. 13.

[356] BLONDELL, 2010, pp. 381 ss. Sobre a dupla motivação (humana e divina) em Homero, ver LESKY, 1961.

[357] BIERL, 2003, p. 112; BLONDELL, 2010, p. 381.

[358] PAGE, 1955, p. 56; KAMERBEEK, 1956, p. 99; EISENBERGER, 1959, pp. 132, 134; KONIARIS, 1967, pp. 265 s.; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 136; THORSEN, 1978, p. 16; RISSMAN, 1983, p. 43; BROWN, 1989, p. 7; TEMPESTA, 1999, p. 13, n. 31; BIERL, 2003, p. 112; GENTILI e CATENACCI, 2007, p. 139. Segundo Page (1955, p. 56), o sujeito também poderia ser Helena, o que defende Bagg (1964, p. 69). Pfeijffer (2000, p. 4, n.15) discute todas as possibilidades levantadas até sua época. West (2014, p. 2) sugere o pronome neutro τό, em sinecfonese (τῶμε), que retomaria todo o mito.

[359] Refiro-me somente à relação entre o "eu" e Anactória enquanto personagens, sem tratar de como essas representações se relacionavam ao mundo extrapoético. De acordo com Máximo de Tiro (18.9) e o *Suda* (Σ 107, se corrigirmos Ἀναγόρα por Ἀνακτορία), Anactória, nascida em Mileto, seria uma das pupilas de

encontramos o objeto de μιμνήσκω associado à oração participial οὐ παρεόντων ("não presentes"), em contexto métrico idêntico ao de Safo (— ∪ ∪ — —)[360]. Na continuação de um dos trechos arrolados acima, diz Nestor (*Il.* 15.661-6):

ὦ φίλοι ἀνέρες ἔστε καὶ αἰδῶ θέσθ' ἐνὶ θυμῶι
ἄλλων ἀνθρώπων, ἐπὶ δὲ μνήσασθε ἕκαστος
παίδων ἠδ' ἀλόχων καὶ κτήσιος ἠδὲ τοκήων,
ἡμὲν ὅτεωι ζώουσι καὶ ὧι κατατεθνήκασι·
τῶν ὕπερ ἐνθάδ' ἐγὼ γουνάζομαι **οὐ παρεόντων**
ἑστάμεναι κρατερῶς, μὴ δὲ τρωπᾶσθε φόβονδε.

Amigos, sede varões e colocai no ânimo pudor
Perante as outras pessoas; lembrai-vos, cada um,
Dos filhos, das esposas, das posses e dos pais,
Tanto os inda vivos quanto os que já morreram;
Em nome deles, **que estão ausentes**, imploro-vos aqui
Que vos posteis com resistência e não vos volteis à fuga.

Em termos parecidos, apesar de ausente o verbo, o morto Elpenor pede a Odisseu que o sepulte (*Od.* 11.66-8):

νῦν δέ σε τῶν ὄπιθεν γουνάζομαι, **οὐ παρεόντων**,
πρός τ' ἀλόχου καὶ πατρός, ὅ σ' ἔτρεφε τυτθὸν ἐόντα,
Τηλεμάχου θ', ὃν μοῦνον ἐνὶ μεγάροισιν ἔλειπες·

Agora, imploro-te em nome dos que ficaram para trás e **estão ausentes**,]

Safo. Para elaborações modernas a respeito de uma Anactória biográfica, ver MERKELBACH, 1957, p. 14 s (que propõe que Anactória teria se casado com um aristocrata lídio e abandonado o círculo de Safo), BAGG, 1964, p. 69 (possível casamento) e BROWN, 1989, p. 14 (segundo o qual ela poderia ter retornado a sua cidade natal, Mileto, para ser esposa). Galiano (1958, p. 29, n. 128) resume as hipóteses até sua época. Koniaris (1967, pp. 265 s.) questiona a proposta de Merkelbach e Bagg; Thorsen (1978, p. 16) considera a informação irrelevante e Pfeijffer (2000, p. 6, n. 19) a busca por ela um esforço vão. Bierl (2003, pp. 113 s., 118 s.), enfim, questiona a historicidade de Anactória e levanta a possibilidade de seu nome ser ficcional. Estreitamente ligada à historicidade de Anactória está a questão sobre a finalidade performática da canção: Merkelbach (1957, p. 13) o considera como um poema de consolo ao círculo abandonado por Anactória, ao que acede Dodson-Robinson (2010, pp. 9ss., 17 s.) que o toma como canção matrimonial; Eisenberger (1959, p. 134) vê nele uma canção de amor e saudade; Schmid (1964, p. 56), Koniaris (1967, p. 259 s., 262), Thorsen (1978, p. 15) um encômio, Privitera (1967b, p. 185) um elogio ao poder de Afrodite e Bierl (2003) como composição didática para a educação das jovens para o casamento. Dada a ausência de informações claras sobre o contexto de *performance*, me eximo de comentar tanto a relação entre realidade e ficção na obra, como suas possíveis finalidades sociais e antropológicas.

[360] RISSMAN, 1983, pp. 43s.

Da esposa e do pai, que te nutriu quando eras pequeno,
E de Telêmaco, que deixaste sozinho no palácio.

Os dois excertos mencionam os familiares dos interlocutores antes para avivar o senso de obrigação – mas não deixam de rememorar sua dolorosa falta. Ao empregar fórmulas que descrevem a ausência de um ente querido, o "eu" sáfico também conecta sua memória com o esquecimento de Helena. Por mais diferentes que as situações possam ser (ao que voltarei adiante), ambas são retratadas por grupos de expressões tradicionalmente aparentadas, que evocam o mesmo campo de implicações e sentimentos[361].

A sintaxe do trecho não é clara, dado o estado fragmentário. Não podemos saber quantas orações os versos danificados continham, nem sua estrutura, extensão e relação entre si. Sabemos apenas que, como o adjetivo [γν]αμπτον é seguido da explicativa γάρ ("pois"; que sempre vem em segunda posição numa sentença), muito provavelmente a primeira palavra do verso 13 concluía a última oração da estrofe anterior. Uma vez que, de acordo com a acentuação do papiro, o sujeito não parece estar no verso 12, é muito verossímil que a terceira estrofe se inicie pelo único sujeito que se adequa às condições métricas e semânticas: Κύπρις ("a Cípria", isto é, Afrodite)[362]. Qualquer que seja o início do verso 13, a última oração da terceira estrofe se concluiria com menos sílabas que a anterior, em anticlímax. Contudo, uma vez que a provável última palavra seria tanto epíteto divino como sujeito (em posição métrica enfática: início de verso), o *diminuendo* sintático se compensaria pela semântica.

A estrofe, portanto, transita da desorientação de Helena à aparente proclamação do poder compulsório e destrutivo do desejo, com resquícios de fórmulas que evocam irresistibilidade e erro. Os dois últimos versos tratam das saudades que o "eu" sente de Anactória – talvez provocadas por Afrodite. Usam-se termos similares aos que descreviam o esquecimento de Helena, ressaltando tanto a força do laço quanto a dor da distância. A conexão entre o mito e o presente poético, ressaltada pela repetições, no entanto, é bastante estranha. No mito, Helena, tomada de desejo irresistível e ruinoso, parte e se esquece daquilo que é mais precioso e honroso. Na situação presente, o "eu" se lembra de alguém que a deixou. Enquanto, no mito, o desejo causa esquecimento em quem parte, no presente poético, ele reaviva a memória de quem é abandonado. Ainda

[361] Rissman (1983, p. 43) trata da aproximação entre esquecimento e lembrança no poema.
[362] Sugerem esse suplemento Theander apud VOIGT, 1971, p.44; HAMPE, 1951, p. 146; KAMERBEEK, 1956, p. 99; EISENBERGER, 1959, p. 132; BAGG, 1964, p. 67; TEMPESTA, 1999, p. 12; WEST, 2014, p. 3.

que tomada de anseio como Helena, Safo se assemelha mais ao desertado Menelau. Os dois momentos demonstram, em terminologia tradicional aparentada, o insuperável e doloroso poder do desejo. No entanto, representam pontos de vista opostos – em mais um elemento de surpresa na canção. Assim como a insólita anteposição do exemplo mítico ao presente poético, a incongruência semântica dos dois parece brincar com as expectativas da audiência[363].

τᾶ]ς τε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα	[Del]a preferiria ver o desejável caminhar
κἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω	E o esplendor brilhante do rosto
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κἀν ὄπλοισι	Às carruagens e os [g]uerreiros [de infantaria]
πεσδομ]άχεντας.	lídios em armas.

A quinta estrofe do poema, a última das mais bem preservadas, detalha a falta que Anactória faz ao "eu", já aludida no quarteto anterior. Retomando o início da canção, a voz poética diz preferir ver a beleza da moça aos esplendores bélicos do império mais rico e poderoso da época, o lídio. A estrofe, portanto, especifica[364] o priamel de abertura (dando exemplos determinados para as tropas e o desejo genérico da primeira estrofe) e inverte a ordem dos seus componentes: os elementos eróticos agora precedem os bélicos[365].

Primeiramente, a estrutura que emoldura a estrofe (βολλοίμαν... ἢ... – "preferiria [algo] a [outra coisa]") indica, pelo optativo, a irrealidade do desejo do "eu"[366], em firme contraste com a situação de Helena e de Menelau. Enquanto ela foi capaz de seguir o desejo que arrebatou seu pensamento e ele de mover uma guerra para reaver a

---

[363] A dificuldade apresentada pelo trecho se evidencia pelas discordantes relações que os estudiosos estabeleceram entre o mito e o presente do "eu". Alguns relacionam a voz poética a Menelau: MERKELBACH, 1957, p. 14 s.; BAGG, 1964, p. 69; CALAME, 1978, pp. 213 s.; CALDER, 1984, p. 217; PFEIJFFER, 2000, pp. 2 ss. Koniaris (1983, p. 42) associa Helena tanto ao "eu" como a Anactória. Dodson-Robinson (2010, pp. 6 ss.), embora não associe nem o "eu" nem seu círculo diretamente a Menelau, diz que Helena é análoga a uma jovem noiva que parte. Outros intérpretes o ligam a Helena: FRÄNKEL, 1962, p. 212; KONIARIS, 1967, pp. 263 ss.; PRIVITERA; 1967b, pp. 184, 185, n. 8; STERN, 1970, p. 356, n. 1; MOST, 1981. Mais convicentes são as interpretações que assumem a ambiguidade do mito, assemelhando Safo tanto com Helena como Menelau: BARKHUIZEN e ELS, 1983, pp. 26, 29; WORMAN, 1997, pp. 167 ss.; FRIEDRICKSMEYER, 2001, pp. 79 ss.; BIERL, 2003, p. 105 ss.; BLONDELL, 2010, p. 377 ss.

[364] Comenta-se a crescente especificidade do poema em KONIARIS, 1967, p. 261; PRIVITERA, 1967b, p. 188; THORSEN, 1978, pp. 13 s.; BARKHUIZEN e ELS, 1983, pp. 24, 27 s.

[365] Muitos autores discutem a relação entre a primeira e a quinta estrofe da canção. Snell (1955, p. 62) e Barkhuizen e Els (1983, p. 24 ss.) consideram que são dois priaméis; Koniaris (1967, pp. 257 ss.), que a verdadeira conclusão do priamel inicial se dá com a menção de Anactória; Stern (1970, pp. 349 ss.) e Pfeijffer (2000, p. 2) que o quinto quarteto apenas retoma os temas do primeiro. A colocação do elemento preferido no começo da estrofe não nos deixa falar de um priamel propriamente dito e, em *performance*, o primeiro preâmbulo certamente parecia completo, ainda que a audiência pudesse se perguntar por sua relação com o presente poético. Portanto, parece mais correto falar, com os dois últimos autores, de uma retomada temática do priamel inicial.

[366] BAGG, 1964, p. 69; BIERL, 2003, p. 117.

esposa, Safo só pode sentir falta de Anactória[367]. Também nesse ponto o mito não se prova um correspondente perfeito do presente poético, mas uma contraparte irônica. A construção é típica e aparece muitas vezes em Homero, em situações em que uma personagem diz preferir um mal de reconhecida grandeza a outra situação, que considera mais danosa. Assim, Heitor diz preferir que Páris morresse solteiro a que fosse tão vergonhoso e desprezível à cidade (*Il.* 3.41-2); Antíloco julgar melhor atender a um pedido exigente de Menelau a desagradá-lo e desrespeitar os deuses (*Il.* 23.594-5); Atena, disfarçada de Mentes, retornar à pátria depois de muito sofrer do que, como Agamêmnon, ser morto no próprio lar (*Od.* 3.232-5); e, em passagens, diferentes, Odisseu e Telêmaco afirmam preferir morrer a ver os vexaminosos feitos dos pretendentes (*Od.* 16.106-9; 20.316-9). Enfim, Aquiles diz a Odisseu (*Od.*11.488-91):

μὴ δή μοι θάνατόν γε παραύδα, φαίδιμ' Ὀδυσσεῦ.
βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλωι,
ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρωι, ὧι μὴ βίοτος πολὺς εἴη,
ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

Não me tentes consolar quanto à morte, ilustre Odisseu.
Eu preferiria estar preso à terra e servir a outro,
A um homem sem herança, que não tem muita riqueza,
A ser o soberano de todos os mortos que pereceram.

Observe-se que a morte e a vergonha são elementos frequentes da equação: Heitor prefere a morte do irmão ao ultraje que ele representa; Odisseu e Telêmaco, perecer a ver sua casa desrespeitada; e Atena afirma que o sofrimento incomensurável é melhor que uma morte desonrosa. Aquiles inverte a ordem de preferência esperada, exaltando a mais desonrosa das vidas a sua morte gloriosa. O discurso de Antíloco, por sua vez, ainda que não explicite a morte (que, todavia, seria uma provável consequência de ser inimigo de um rei e desonrar os deuses), diz preferir uma grande perda de riqueza a atos vergonhosos. No trecho sáfico, nenhum dos elementos, morte e vergonha, estão explícitos. O "eu" diz apenas antepor a visão de Anactória às formações militares da Lídia. Os exércitos lídios eram com probabilidade amplamente admirados no período, uma vez que, para o olhar grego, eram o exemplar mais poderoso e rico de objetos que, reconhece-se no priamel, muitos poderiam considerar o que há de mais belo sobre a

[367] Trata-se da diferente condição de Helena e da voz poética em EISENBERGER, 1959, pp. 133, 134; PRIVITERA, 1967, p. 185, n. 8. Pfeijffer (2000, pp. 2 ss.) a compara a Menelau.

terra. Nesse sentido, o único ponto comum entre Safo e Homero seria o recurso de amplificação: o poeta enfatiza uma qualidade num objeto ao dizer que ele supera seus exemplares máximos. Em Homero, para amplificar a infelicidade de dada situação real ou hipotética, as personagens dizem preferir-lhe os maiores males. Em Safo, sublinha-se a formosura de Anactória, colocada acima das esplendorosas tropas da Lídia. No entanto, deve-se também ter em conta as nuances de vida e morte que a poeta insere na canção desde a primeira estrofe. Como vimos, ao opor guerra e desejo, de certa forma, contrapõe-se morte e vida. Ao preferir ver Anactória aos carros de guerra e aos infantes, o "eu" está privilegiando as belezas da vida em detrimento daquelas da destruição. De certa maneira, a voz poética é semelhante ao Aquiles da *Odisseia* que prefere a mais humilde condição entre os vivos à maior distinção entre os mortos, que adquiriu por meio do combate.

Anactória é descrita com duas características, ἔρατον βᾶμα ("desejável passo") e ἀμάρυχμα λάμπρον προσώπω ("o esplendor brilhante do rosto"). Os dois adjetivos, ἔρατον e λάμπρον, são epítetos de associações tradicionais. O primeiro, evidentemente, é típico na descrição do erotismo, além de qualificar a juventude, a música e a poesia. Nos dois primeiros sentidos, Páris fala dos presentes de Afrodite (*Il.* 3.64); a Teognideia dos jovens participantes de um simpósio (Thgn. 242) e Álcman descreve uma bela moça (fr. 1.76 *PMG*)[368]. No sentido musical, são paradigmáticos os seguintes trechos do "Hino às Musas" em Hes.*Th.* 65-73 e *h.Merc.* 416-26:

ἔνθά σφιν λιπαροί τε χοροὶ καὶ δώματα καλά,
πὰρ δ' αὐτῆις Χάριτές τε καὶ Ἵμερος οἰκί' ἔχουσιν
ἐν θαλίηις· **ἐρατὴν** δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἱεῖσαι
μέλπονται, πάντων τε νόμους καὶ ἤθεα κεδνὰ
ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ὄσσαν ἱεῖσαι.
αἳ τότ' ἴσαν πρὸς Ὄλυμπον, ἀγαλλόμεναι ὀπὶ καλῆι,
ἀμβροσίηι μολπῆι· περὶ δ' ἴαχε γαῖα μέλαινα
ὑμνεύσαις, **ἐρατὸς** δὲ ποδῶν ὕπο δοῦπος ὀρώρει
νισομένων πατέρ' εἰς ὅν· [...]

[sobre as Musas]
Ali estão seus brilhantes coros e sua bela casa,

[368] Ver também Hes.*Th.* 259, 970, 1009; Tyrt. fr. 10.27 West; Thgn. 569, 1131, 1348.

E, junto a elas, as Graças e o Desejo habitam,
Em festejos. Elas, emitindo **desejável** voz pela boca,
Cantam e dançam, e honram a habitação e frequentação
Dos imortais, emitindo voz digna de desejo.
Elas foram ao Olimpo, exultando, com a bela voz,
Em canto e dança imortais; a terra negra bradava ao redor
Para elas, que hineavam, e **desejável** som erguia-se dos pés
Delas, que iam a seu pai [...]

[...] Λητοῦς δ' ἐρικυδέος υἱὸν
ῥεῖα μάλ' ἐπρήϋνεν ἑκηβόλον, ὡς ἔθελ' αὐτός,
καὶ κρατερόν περ ἐόντα· λαβὼν δ' ἐπ' ἀριστερὰ χειρὸς
πλήκτρωι ἐπειρήτιζε κατὰ μέλος· ἡ δ' ὑπὸ χειρὸς
σμερδαλέον κονάβησε, γέλασσε δὲ Φοῖβος Ἀπόλλων
γηθήσας, **ἐρατὴ** δὲ διὰ φρένας ἤλυθ' ἰωὴ
θεσπεσίης ἐνοπῆς, καί μιν γλυκὺς ἵμερος ἥιρει
θυμῶι ἀκουάζοντα· λύρηι δ' **ἐρατὸν** κιθαρίζων
στῆ ῥ' ὅ γε θαρσήσας ἐπ' ἀριστερὰ Μαιάδος υἱὸς
Φοίβου Ἀπόλλωνος, τάχα δὲ λιγέως κιθαρίζων
γηρύετ' ἀμβολάδην, **ἐρατὴ** δέ οἱ ἕσπετο φωνή

[…] [Hermes] muito facilmente acalmou
O filho da famosa Leto, que longe atira flechas – como queria,
Ainda que o oponente fosse forte. Tomando [a lira] na mão esquerda
Ensaiou uma melodia afinada com o plectro; ela ressou
Terrivelmente sob sua mão; Febo Apolo riu
Docemente; o **desejável** som da divina voz
Percorreu sua mente, e o tomou o doce anseio
No ânimo, enquanto ouvia. Tocando a lira **desejavelmen**te,
O filho de Maia tomou coragem e ficou à esquerda
De Febo Apolo e, logo, tocando a cítara cristalinamente,
Cantou, em prelúdio, e seguiu-lhe a **desejável** voz[369]

Ainda que não se aplique o epíteto diretamente ao desejo, à juventude e à beleza, é notável que, nesses excertos, a ideia de formosura e erotismo continuam presentes. Em

[369] Também em *h.Ap.* 515; Archil. fr. 1.2 West; Thgn. 778.

Hesíodo, as Musas estão em companhia das Graças e do próprio Anseio (Χάριτες e Ἵμερος; Hes.*Th.* 66) e, no *Hino Homérico a Hermes*, Apolo é tomado de "doce anseio" (γλυκὺς ἵμερος; *h.Merc.* 422) ao ouvir a forminge. Noutros exemplos, Arquíloco opõe "o desejável presente das Musas" (Μουσέων ἐρατὸν δῶρον; Archil. fr. 1.2 West) à guerra, representada pelo deus Eniálio. O poeta da *Teognideia*, enfim, aplica o epíteto aos festejos primaveris (Thgn. 777-8), que evocam a presença de jovens e o amor a eles associado. Que as duas ideias, desejo e música, estejam ligados torna-se claro pela supracitada lista iliádica de objetos desejáveis (*Il.* 13.637): μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο ("doce canto e dança impecável"). Nos fragmentos lésbios, encontramos o adjetivo somente mais uma vez, num contexto inegavelmente associado a esses elementos:

σὺ δὲ στεφάνοις, ὦ Δίκα, πέρθεσθ' **ἐράτοις** φόβαισιν
ὄρπακας ἀνήτω συναέρραισ' ἀπάλαισι χέρσιν·
εὐάνθεα †γὰρ πέλεται† καὶ Χάριτες μάκαιραι
μᾶλλον †προτερην†, ἀστεφανώτοισι δ' ἀπυστρέφονται.

Tu, Dica, coroa as madeixas de **desejáveis** guirlandas,
Entrelaçando com as delicadas mãos os brotos de aneto;
Pois as Graças venturosas preferem olhar (?)
O que é florescente, mas viram as costas aos sem guirlandas.
(Sapph. fr. 81b.4-7 Voigt)

O primeiro adjetivo associado a Anactória, portanto, evoca indubitavelmente sua beleza e mocidade. No entanto, é possível que também a música e os festejos estejam implicados no epíteto. Colabora para essa possibilidade o indefinido significado do substantivo βᾶμα ("passo"). Embora o termo – raro – seja usado na poesia arcaica apenas como "pegada" (em *h.Merc.* 222-3, 345) e, posteriormente, na era clássica, tenha normalmente o sentido de "passo", o *Hino Homérico a Apolo* usa a raiz βα- para descrever o deus dançando "belamente" (καλά; *h.Ap.* 516) ao som da lira (*h.Ap.*, 514-6): [...] ἦρχε δ' ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων/ φόρμιγγ' ἐν χείρεσσιν ἔχων ἐρατὸν κιθαρίζων/ καλὰ καὶ ὕψι **βιβάς** [...] ("[...] Apolo, o soberano filho de Zeus, começou,/ tendo a forminge na mão, a tocar cítara amavelmente,/ **dando passos** altos e belos [...]"). Embora não empregue palavra da raiz, Hesíodo atribui, no trecho supracitado, o termo ἐρατός aos pés das Musas em dança (Hes.*Th.* 72): [...] **ἐρατὸς** δὲ ποδῶν ὕπο

δοῦπος ὀρώρει (“ [...] e **amável** som erguia-se dos pés”). Finalmente, nos períodos tardo-arcaico e clássico, encontram-se dois exemplos em que a raiz se liga à dança:

χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει
μὲν **βάσις** ἀγλαΐας ἀρχά,
[...]

Dourada forminge, posse partilhada de Apolo
E das Musas de tranças violáceas, a quem ouve
o **passo**, o começo do festejo
[...]
(Pi.*P.* 1.1-2)

χόρευε, μᾶτερ, χόρευμ' ἄναγε, πόδα σὸν
ἕλισσε τᾶιδ' ἐκεῖσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
φέρουσα φιλτάταν **βάσιν**.

[diz Cassandra ensandecida a Hécuba:]
Dança, mãe, uma dança, vamos! Revolve
Teu pé, levando o caríssimo **passo**
Comigo, para lá e para cá.
(E.*Tr*. 332-4)

Como é provável que também nas cidades lésbias os coros fossem prática de moças e rapazes aristocratas, e que ao menos algumas das canções de Safo tivessem *performance* coral[370], o “eu” pode não estar se referindo ao mero andar de Anactória, mas a seus passos de dança. Se o fr. 16 Voigt fosse ele mesmo apresentado com um coro de moças, a menção seria especialmente significativa[371].

O substantivo πρόσωπον (“rosto”), como apontado no estudo do “Hino a Afrodite”, tradicionalmente descreve a beleza e a mocidade, e, com ele, evoca-se a juventude, vitalidade e erotismo de Anactória. O epíteto que qualifica seu fulgor, λαμπρός (“brilhante”), tem uso bastante restrito nos poetas arcaicos, aplicado

[370] Para a discussão, ver LARDINOIS, 1996; sobre o fr. 16 Voigt em específico, conferir pp. 166 s.
[371] Bierl (2003, p. 118) julga que a menção do passo também alude à apresentação coral. Consideram-no referência ao caminhar da moça Page (1955, p. 54) e Brown (1989, p.7, n. 3; comparando com Propércio, 2, 12, 21-4 e outros exemplos). Dodson-Robinson (2010, p. 14) relaciona o trecho aos elogios do pé de uma noiva em Sapph. frr. 103.2 e 103b. 2 Voigt.

majoritariamente a astros e peças de armadura[372]. O epíteto aparece na fórmula λαμπρὸν φάος ἠελίοιο ("a brilhante luz do sol"; por exemplo, em *Il.* 1.605)[373] e, em outras passagens, descreve o brilho do Sol (*Od.* 19.234; *h.Hom.* 31.10.12), da Lua (Hes.*Th.*, 19, 371; *h.Hom.* 32.12) e das estrelas (*Il.* 4.77). Quanto às armaduras, o adjetivo qualifica capacetes (*Il.* 13.132 = 16, 216; Alceu, fr. 140.4 Liberman[374]), grevas (Alc. fr. 140.8-9 Liberman) e as peças em geral (Alc. fr. 383 Liberman). Em algumas passagens, usa-se o termo na comparação astros e armaduras, como na descrição da armadura de Diomedes (*Il.* 5.6) e de Aquiles (*Il.* 22.25-31):

τὸν δ' ὃ γέρων Πρίαμος πρῶτος ἴδεν ὀφθαλμοῖσι
παμφαίνονθ' ὥς τ' ἀστέρ' ἐπεσσύμενον πεδίοιο,
ὅς ῥά τ' ὀπώρης εἶσιν, ἀρίζηλοι δέ οἱ αὐγαὶ
φαίνονται πολλοῖσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῶι,
ὅν τε κύν' Ὠρίωνος ἐπίκλησιν καλέουσι.
λαμπρότατος μὲν ὅ γ' ἐστί, κακὸν δέ τε σῆμα τέτυκται,
καί τε φέρει πολλὸν πυρετὸν δειλοῖσι βροτοῖσιν·
ὣς τοῦ χαλκὸς ἔλαμπε περὶ στήθεσσι θέοντος.

O velho Príamo foi o primeiro a vê-lo com os olhos,
Impelindo-se pelo campo, luminoso como o astro
Que vem no outono, e seus raios fulguram
Reluzentes entre muitos astros na escuridão da noite,
Ao qual dão o nome de Cão de Órion.
Ele é **muito brilhante** e é um mau sinal;
Leva grande febre aos miseráveis mortais;
Assim seu bronze luzia no peito, enquanto corria.

Se o adjetivo λαμπρός carrega fortes implicações estelares e bélicas tanto na poesia jônica como na lésbia, é necessário também precisar a que se refere o substantivo ἀμάρυχμα ("esplendor"), raríssimo na Grécia pré-helenística[375]. No período arcaico, ele comparece apenas numa fórmula frequente nos fragmentos hesiódicos, que descreve,

[372] Como aponta Rissman (1983, p. 45). Pode também qualificar o relâmpago (Sol. fr. 9.2 West), o fogo de santelmo (Alc. fr. 34a.10 Liberman) e vestimentas (Anacr. fr. 385 *PMG* e *Od.* 19.234, onde a peça é, todavia, comparada ao sol).
[373] Também em *Il.* 5.120; 8.485; Hes.*Op.* 155; fr. 301.1 Most.
[374] Também em *Il.* 13.265; 17.269; 19.359.
[375] Discute-se o termo em PAGE, 1955, p. 54; STERN, 1970, p.353; IRWIN, 1974, p. 216, que seguindo as evidências arcaicas e o *Etymologicum Genuinum*, associam-no ao brilho dos olhos (relacionado ao movimento da luz). Bierl (2003, p. 118) sugere que esse brilho esteja associado ao olhar da virgem em idade de casamento.

assim como em Safo, a beleza de uma jovem: Χαρίτων ἀμαρύγματ' ἔχουσα ("detentora dos esplendores das graças" frr. 69.4; 41.38; 47.3; 123.20; 154a.6 Most)[376]. Embora, com isso, saibamos que a palavra se ligava à formosura feminina, não sabemos exatamente a natureza da metáfora, isto é, que tipo de brilho o termo descrevia. O *Etymologicum Genuinum*, citando Hesíodo, assim define a palavra (A 589): ἀμάρυγμα καὶ ἀμαρυγάς· σημαίνει τὰς τῶν ὀφθαλμῶν ἐκλάμψεις ("ἀμάρυγμα e ἀμαρυγάς significam os brilhos dos olhos"). A raiz ἀμαρυσσ-, por sua vez, encontra-se em outros trechos da poesia arcaica, descrevendo, conforme a definição do *Etymologicum*, o fogo no olhar de Tifeu (Hes.*Th.*, 827) e de Hermes (*h.Merc.* 43-6):

ὡς δ' ὁπότ' ὠκὺ νόημα διὰ στέρνοιο περήσηι
ἀνέρος ὅν τε θαμιναὶ ἐπιστρωφῶσι μέριμναι,
ἢ ὅτε δινηθῶσιν ἀπ' ὀφθαλμῶν **ἀμαρυγαί**,
ὣς ἅμ' ἔπος τε καὶ ἔργον ἐμήδετο κύδιμος Ἑρμῆς.

[Hermes tem a ideia de fabricar a lira]
Assim como quando um rápido pensamento atravessa o peito
De um varão que frequentes pensamentos revolvem,
Ou quando desde os olhos se reviram **esplendores**,
Assim o famoso Hermes planejou a palavra e o gesto.

Em Tifeu, a metáfora indica ameaça, em Hermes, astúcia e rapidez. Na poesia arcaica, a raiz etimologicamente aparentada μαρμαρ- ("brilho")[377] também descreve o olhar (de Afrodite em *Il.* 3.337 e, no período tardo-arcaico, do amado em Pi. fr. 123.3 Snell e Maehler). Porém, tem aplicação muito mais ampla, podendo figurar metais (*Il.* 13.22; Hes.*Th.* 699), sobretudo em armaduras (*Il.* 12.195; 13.801; 16.279), o mar (*Il.* 14.273); o relâmpago de Zeus (Hes.*Th.* 699), o brilho divino de Apolo (*h.Ap.* 203) e rochas (*Il.* 16.735; Alcm. fr. 1.31 *PMG*). Entre os trágicos e cômicos, ela também pode qualificar astros (cinzelados num escudo, A.*Th.* 401), o éter (Ar.*Nu.* 282) e o fogo (E. fr. 229.2 *TGF*). No entanto, não é possível saber em que medida a audiência antiga atribuiria às duas raízes as mesmas implicações tradicionais[378]. Se nos restringirmos à raiz ἀμαρυσσ-, os testemunhos arcaicos associam-se, de um lado, à graça feminina, por

[376] Sobre a fórmula, ver PAGE, 1955, p. 54.
[377] BEEKES e BEEKES 2010, pp. 83, 906.
[378] Na poesia helenística, além de descrever o brilho do fogo, a raiz ἀμαρύσσ- se aplica também a astros, como vemos em Arat. 676 e AR 2.42; 4.1696. Todavia, não sabemos se a prática dos autores reproduz modelos perdidos ou se trata de inovação.

outro, à intensa atividade anímica, expressa nos olhos – seja na forma de ferocidade, seja da engenhosidade. É possível que essas duas associações estejam interligadas de alguma maneira na expressão Χαρίτων ἀμαρύγματ' ἔχουσα, e esse "esplendor" retrate a beleza do olhar feminino, não de um jeito inofensivo, mas carregado de perigos. A fórmula parece ter duas implicações. Primeiramente, todas as personagens identificáveis são qualificadas por ela em contexto de núpcias[379]. Em segundo lugar, trazem algum perigo para seus pretendentes: Helena, que dispensa apresentações (Hes. fr. 154a.6 Most), Mestra (Hes. fr. 69.3 Most), que abandonava os maridos depois do casamento, e Atalanta (Hes. fr. 47.3 Most), que desafia os pretendentes sob risco de morte. Dessa maneira, se o ἀμάρυχμα de Safo tiver alguma conexão com a fórmula hesiódica, é possível que ele aluda a um duplo aspecto de Anactória: tanto a sua idade núbil (o casamento é um possível motivo para a ausência da personagem) como o teor destrutivo de sua beleza sobre os admiradores.

Ainda que, nas eras arcaicas e clássica, não se encontre ἀμαρύσσ- descrevendo astros, é possível que, como sugere o epíteto λαμπρός, ao rosto de Anactória subjaza o imaginário estelar, que vemos atestado tanto em Álcman como em Safo quando comparam belas moças a corpos celestes:

[...] ἐγὼν δ' ἀείδω
Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὁρῶ
ϝ' **ὥτ' ἄλιον**, ὅνπερ ἆμιν
Ἀγιδὼ μαρτύρεται
φαίνην· [...]

[...] Eu canto
A luz de Ágido; a vejo
Como o sol, cujo brilho
Ágido testemunha
Para nós [...]
(Alcm. fr. 1.39-43 *PMG*)

ἄστερες μὲν ἀμφὶ **κάλαν σελάνναν**
ἂψ ἀπυκρύπτοισι φάεννον εἶδος,

[379] BROWN, 1989, pp. 9 ss.

ὄππότα πλήθοισα μάλιστα λάμπηι
γᾶν [ ]

Os astros em torno **da bela lua**
Escondem a forma reluzente,
Quando está cheia e mais brilha
[sobre] a terra[380]
(Sapph. fr. 34 Voigt)

νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί-
κεσσιν **ὥς** ποτ' ἀελίω
δύντος **ἀ βροδοδάκτυλος σελάννα**
πάντα περ<ρ>έχοισ' ἄστρα·

Agora, destaca-se entre as mulheres
lídias, **como**, a sol
posto, **a lua dedos-de-rosa**,
Superando todos os astros. [...]
(Sapph. fr. 96.6-9 Voigt)

Ainda que incerto, é possível que também Safo emprege esse tema na "Ode a Anactória". A própria estrutura da expressão, que atribui a um substantivo tanto um adjetivo indicando brilho como um genitivo apontando a origem da luz, lembra a fórmula jônica para a luz do sol: ἀμάρυχμα λάμπρον προσώπω: λαμπρὸν φάος ἠελίοιο ("esplendor brilhante do rosto" : "brilhante luz do sol"). A fórmula épica, aliás, também é, ao menos num exemplo, acompanhada por formas do verbo ὁράω, e tem o sentido de "viver" (*Il.* 5.118-20)[381]:

---

[380] Um trecho muito semelhante num discurso do imperador Juliano torna provável que se trate de um símile para uma jovem, não mencionada na estrofe preservada do fragmento (Jul.*Or.* 3.109c): κάλλος τοσοῦτον, ὥστε ἀποκρύπτεσθαι τὰς ἄλλας παρθένους, καθάπερ οἶμαι περὶ τῆι σελήνηι πληθούσηι οἱ διαφανεῖς ἀστέρες καταυγαζόμενοι κρύπτουσι τὴν μορφήν ("a beleza [da imperatriz] é tanta que ofusca as outras virgens, assim como, julgo, os astros brilhantes ao redor da lua cheia ocultam a forma, cobertos pelo seu esplendor").

[381] Possivelmente, também em Hes. fr. 60.12-3 Most a respeito dos irmãos Criso e Panopeu, assim suplementado pelos editores: τὼ καὶ πρὶν **ἰδέ**[**ειν λ**]**αμπ**[**ρὸν φάος ἠελίοιο**]/ μαρνάσθην [ἔτι] μητρ[ὸς ἐόντ' ἐν γαστέρι κοίληι.] ("os dois, mesmo antes de **ve**[**r a br**]**ilhan**[**te luz do sol**]/ combatiam, [ainda estando no ventre côcavo da] mã[e]"). Noutro exemplo hesiódico, acompanhada do verbo λείπω ("deixar") , a fórmula indica a morte (Hes.*Op.* 155): καὶ τοὶ μὲν χείρεσσιν ὑπὸ σφετέρηισι δαμέντες/ βῆσαν ἐς εὐρώεντα δόμον κρυεροῦ Ἀίδαο,/ νώνυμνοι· θάνατος δὲ καὶ ἐκπάγλους περ ἐόντας/ εἷλε μέλας, **λαμπρὸν** δ' **ἔλιπον φάος ἠελίοιο** ("eles [i.e. a raça de bronze], domados pelas próprias mãos/ foram ao lar

δὸς δέ τέ μ' ἄνδρα ἑλεῖν καὶ ἐς ὁρμὴν ἔγχεος ἐλθεῖν
ὅς μ' ἔβαλε φθάμενος καὶ ἐπεύχεται, οὐδέ μέ φησι
δηρὸν ἔτ' **ὄψεσθαι λαμπρὸν φάος ἠελίοιο**.

[Pede Diomedes a Atena:]
Permite-me vencer e acertar com a lança o homem
Que me golpeou primeiro, se vangloria e diz que não
Verei por muito tempo **a brilhante luz do sol**

Se a combinação entre o verbo e a fórmula era tradicional e a canção, de fato, pretendia ecoá-la, Safo poderia equiparar a visão de Anactória com a própria vida. A ideia não é estranha a sua poesia, que, num fragmento (Sapph. fr. 48 Voigt), descreve como a vinda do(a) amante refrescou a ardência de seu pensamento: ἦλθες, †καὶ† ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν,/ ὃν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα καιομέναν πόθωι ("vieste e (?) fizeste; eu ansiava por ti;/ refrescaste minha mente, que ardia de desejo") e, noutro, aproxima a separação à morte (Sapph. fr. 94.1-2 Voigt): τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω·/ ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν ("'desejo, de verdade, morrer'; ela me abandonou chorando").

Se ἀμάρυχμα pode indicar graça e perigo e λάμπρον astros e armamentos, também as próprias símiles e metáforas estelares (se, de fato, estão em jogo aqui) são ambivalentes, podendo indicar tanto a beleza dos jovens como um perigoso guerreiro em armas. No contexto iliádico, como observado por Kelly (2007, pp. 370-1) esses símiles sempre têm caráter destrutivo, indicando a iminente ruína daqueles que observam[382]. Não assombra que, no âmbito erótico, a implicação pareça similar, dado o aspecto destrutivo que o desejo apresenta na poesia grega arcaica – mesmo quando não há alusão explícita à guerra. Em Sapph. fr. 96 Voigt, o "eu" descreve uma beleza incomparável que sofre e causa dor pela distância. Álcman, num trecho já citado, diz que o desejo por Hagesícora, uma das duas jovens exaltadas por seu brilho, é deletério: ἀλλ' Ἀγησιχόρα με τείρει ("Hagesícora me consome"; Alcm. fr. 1.77 *PMG*). Enfim, em seu encômio de Teóxeno, Píndaro descreve a força destrutiva do amor com metáforas solares (Pi. fr. 123.1-12 Snell e Maehler):

χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώ-
των δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἁλικίαι·
τὰς δὲ Θεοξένου **ἀκτῖνας** πρὸς ὄσσων

escuro do frio Hades,/ anônimos; e a morte negra os tomou/ ainda que fossem ilustres – e **deixaram a brilhante luz do sol**").

[382] No caso de Astíanax, da própria personagem comparada (*Il.* 6.401).

μαρμαρυζοίσας δρακείς
ὃς μὴ πόθωι κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος
ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν

[...]
ἀλλ' ἐγὼ τᾶς ἕκατι κηρὸς ὣς δαχθεὶς **ἕλαι**

ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὖτ' ἂν ἴδω
παίδων νεόγυιον ἐς ἥβαν

Em tempo é necessário colher
os amores, ó ânimo – na juventude.
Ao olhar **os raios** de Teóxeno,
Que reluzem de seus olhos,
Quem não se encapela de desejo foi forjado
De adamante ou ferro no negro coração

[...]
Mas eu, por causa dela, como cera das sacras abelhas

Mordida pelo **calor**, derreto-me quando olho
Para a juventude novos-membros dos meninos.

Dado o subentendido negativo de vários temas na canção (da ida à Troia à lembrança do que se perdeu), não surpreende que eles também possam subjazer à beleza de Anactória.

Por último, a menção do brilho fecha a estrutura cíclica das cinco primeiras estrofes num campo cromático oposto ao da primeira. Enquanto a primeira estrofe se abria com a cor negra da terra, a quinta se inicia com o brilho da face (ou do olhar) da amada [383]. Ademais é possível que, assim como μέλαινα ("negra"), λάμπρον ("brilhante") apareça numa construção de implicações tradicionais e ambíguas, evocativa tanto da vida como da morte. O quinto quarteto, portanto, não somente retoma e especifica os elementos bélicos e eróticos do priamel, mas inverte sua cor de

[383]RISSMAN, 1983, p. 37. Sobre a contraposição entre o negro da terra e o brilho, ver também a análise do "Hino a Afrodite".

fundo – possivelmente com uma fórmula que igualmente transita entre o desejo e a guerra.

Os dois versos finais da estrofe retomam o merismo do início do poema, mencionando a cavalaria e a infantaria dos lídios, às quais o "eu" claramente prefere a beleza de Anactória. A poeta, portanto, se restringe aos dois elementos básicos do exército que encontramos na expressão iliádica πεζοί θ' ἱππῆες τε ("guerreiros de infantaria e cavaleiros"). No entanto, em vez de mencionar as tropas em termos sumários, como fez no início do poema, Safo refere-se sobretudo aos equipamentos desses guerreiros: às carruagens e às armaduras. Por um lado, isso confere maior visualidade ao contraste – à imagem de Anactória contrapõe-se o vislumbre mais detalhado dos exércitos. Porém, parece haver outro motivo para escolha, devido ao tratamento tradicional que esses objetos têm na poesia grega. Como vimos acima, é comum, na epopeia, mencionar o brilho dos equipamentos bélicos[384]. Nos resquícios da poesia arcaica, poucas vezes o substantivo ὅπλα descreve, como nessa canção, a armadura de batalha[385]. A julgar por Homero, Hesíodo e Arquíloco, o sinônimo τεύχεα é muito mais comum[386] – e frequentemente menciona-se seu brilho:

> ὣς υἱὸς Πριάμοιο Πάρις κατὰ Περγάμου ἄκρης
> **τεύχεσι παμφαίνων** ὥς τ' ἠλέκτωρ ἐβεβήκει
> καγχαλόων, ταχέες δὲ πόδες φέρον [...]
>
> Assim Páris, o filho de Príamo, caminhava no alto
> De Pérgamo, **brilhando em suas armas** como o sol,
> Exultando, e os rápidos pés o levavam. [...]
> (*Il.* 6.512-4)
>
> [...] περιπλομένων δ' ἐνιαυτῶν
> γείνατ' Ἐρινῦς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας,
> **τεύχεσι λαμπομένους**, δολίχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας,
> Νύμφας θ' ἃς Μελίας καλέουσ' ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν.
>
> [...] Cumpridos os anos, [as gotas de sangue]

[384] RISSMAN, 1983, p. 46.
[385] Somente em *Il.* 10.254, 272; 18.614; 19.21 e *Hes.Th.*, 853 (sobre o trovão e o raio de Zeus). Tirteu fala, no fragmento 11.38 West, de guerreiros πανόπλοισιν ("com armadura completa").
[386] Por exemplo, em *Il.* 2.808; 3.29, 89, 114; *Od.* 11.74, 546, 554; 12.13, entre muitos outros; Hes.*Th.* 186; *Op.* 150; *Sc.*, 60, 67, 71, 108, 183, 238, 329, entre outros; Archil. fr. 146, 8 West.

Geraram as Erínies poderosas e os grandes gigantes,
Brilhantes em armas, tendo nas mãos as compridas lanças,
E as Ninfas que chamam Mélias sobre a terra imensurável.
(Hes.*Th.* 184-7) [387]

Assim, se as armas são tipicamente qualificadas por seu brilho, quando Safo figura os guerreiros lídios "em armas", não é improvável que sugira à audiência essa característica, uma vez que acabou de mencionar o fulgor da face de Anactória – por um adjetivo que comumente se aplica a objetos bélicos (λάμπρον).

Quanto às carruagens, vale dizer que sua menção é notável. A julgar pelos testemunhos antigos, a afamada cavalaria dos lídios se compunha sobretudo de guerreiros montados diretamente nos cavalos. Segundo Heródoto (1.180.6), na batalha de Timbra, contra os persas, os cavaleiros de Creso teriam saltado dos cavalos e combatido a pé, o que sugere que estivessem montados neles, não em carruagens, que não são mencionadas. Xenofonte (*Cyr.* 2.1.5), ao dar números mais exatos em sua narrativa dos preparativos do combate, atribui aos lídios 10.000 cavaleiros, aos quais se acrescentariam 50.000 dos aliados, que também teriam enviado 300 carros de combate. Dessa maneira, vê-se que os carruagens, possivelmente pelo seu alto custo[388], eram parte restrita do exército lídio – e Safo se refere, portanto, não somente à cavalaria, mas a seus componentes mais raros e dispendiosos. Ademais, entre os gregos arcaicos, as carruagens de guerra eram uma lembrança do passado distante: comuns no período micênico, já não eram empregadas, mas mencionadas somente nos poemas heroicos, em que são distintivo dos reis e chefes – para não falar dos deuses[389]. Não é possível saber em que medida os poetas lésbios conheciam o papel e o *status* dos carros no exército lídio, mas é possível que associassem sua estranheza à tradição poética que conheciam, acrescendo à sua rareza e dispendiosidade factuais a nobreza e grandeza que simbolizavam nos poemas heroicos. Se a suposição for verdadeira, a comparação de Anactória com as carruagens de combate seria especialmente enfática e elogiosa.

Ao contrário das armaduras, as carruagens não são descritas nos poemas por seu brilho. Apenas menciona-se, duas vezes, o ouro e o bronze de sua confecção:

---

[387] Por exemplo, também em *Il.* 4.432; 17.210 ; 18.144, 510, 617; 19.398; 20.46; Hes.*Sc.* 60, 451.
[388] HAMBLIN, 2006, p. 146; CHRISSANTHOS, 2008, p. 11
[389] SABIN; WEES; WHITBY, 2007, p. 118.

ἅρμα δέ οἱ **χρυσῶι τε καὶ ἀργύρωι εὖ ἤσκηται**·
τεύχεα δὲ χρύσεια πελώρια θαῦμα ἰδέσθαι
ἤλυθ' ἔχων· [...]

Sua carruagem [i.e. de Reso] estava **bem ornada de ouro e prata**,
E ele veio com armas douradas, portentosas,
uma maravilha de ver [...]
(*Il.* 10.438-40)

αἰεὶ δ' ἡνίοχον κονίης ῥαθάμιγγες ἔβαλλον,
ἅρματα δὲ χρυσῶι πεπυκασμένα κασσιτέρωι τε
ἵπποις ὠκυπόδεσσιν ἐπέτρεχον [...]

Os grãos de poeira constantemente atingiam o condutor
E a carruagem ornada de ouro e estanho
Corria atrás dos cavalos de pés velozes [...]
(*Il.* 23.502-4)

E, noutros dois exemplos, a carruagem é qualificada pelo epíteto ποικίλα χαλκῶι ("ornada em bronze"), que também qualificam armaduras: ἵππους μὲν γὰρ ἔασε καὶ ἅρματα **ποικίλα χαλκῶι** ("deixou os cavalos e a carruagem **ornada em bronze**"; *Il.* 4. 226)[390]; ἀλλ' ὅ γ', ἐπεὶ κατέδυ κλυτὰ τεύχεα **ποικίλα χαλκῶι**,/ σεύατ' ἔπειτ' ἀνὰ ἄστυ ποσὶ κραιπνοῖσι πεποιθώς ("quando ele [i.e. Páris] vestiu as ínclitas armas **ornadas em bronze**,/ impeliu-se pela cidadela, confiante nos pés velozes"; *Il.* 6.503-5)[391]. Como, nas armaduras, o brilho metálico pode ser comparado ao das estrelas, não é de todo improvável que também os carros de batalha, ornados dos mesmos metais na epopeia, pudessem evocar a ideia de esplendor. Entretanto, deve-se reconhecer que essas descrições cabem às carruagens do mundo épico. Não sabemos se os carros asiáticos do período seriam ornamentados com metais preciosos – e não há indícios para tanto. Também restaria saber se, para a audiência das canções de Safo, a menção de carruagens numa canção evocaria sua descrição histórica e contemporânea ou o imaginário poético-mítico a elas associadas. De qualquer forma, dado o estado presente das evidências, não se pode afirmar nem que as carruagens lídias seriam imaginadas

[390] Também em *Il.* 10.322, 393. Excluí as carruagens divinas, pois todos os equipamentos dos deuses são normalmente adornados com metais preciosos.
[391] Também em *Il.* 12.396; 13.181; 14.420.

com adornos metálicos pelos espectadores, nem que isso bastaria para associá-las ao brilho das armaduras. É, todavia, muito provável que o caráter excepcional e o sabor épico dessas tropas enfatizariam, por comparação, a beleza de Anactória.

Enfim, a própria menção dos lídios é eivada de associações típicas. Por um lado, na poesia arcaica e clássica, esse povo é como que sinônimo de riqueza: οὔ μοι τὰ Γύγεω τοῦ **πολυχρύσου** μέλει ("não me importam as coisas de Giges, [rei dos lídios], rico em ouro"; Archil. fr. 19.1 West); ἔστι μοι κάλα πάις χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν/ ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν Κλέις ἀγαπάτα,/ ἀντὶ τᾶς ἔγωὐδὲ **Λυδίαν** παῖσαν οὐδ' ἐράνναν . . . ("tenho uma linda filha, de aparência similar/ às flores douradas: a amável Cleide,/ a qual eu [não trocaria] nem por toda a **Lídia**, nem a amável [...]"; Sapph. fr. 132 Voigt); Ζεῦ πάτερ, **Λύδοι** μὲν ἐπα[σχάλαντες]/ συμφόραισι **δισχελίοις στά**[**τηρας**]/ ἄμμ' ἔδωκαν [...] ("Zeus pai, **os lídios**, indi[gnados]/ com os ocorridos nos deram **dois mil**/ **esta**[**teres**] [...]"; Alc. fr. 69.1-3 Liberman)[392]. Mais de uma vez, Safo (ffr. 39; 98a 10-1 Voigt) e Álcman (fr. 1.67-9 *PMG*) mencionam os artigos de luxo da Lídia. Por outro lado, liga-se a região a sua cavalaria. Na era arcaica, Mimnermo chama os lídios de "cavaleiros" (ἱππομάχων; Mimn. fr. 14.3 West). Entre os tardo-arcaicos e clássicos, Baquílides, nomeia a região "domadora de cavalos" (δαμασίπ[π]ου; B. fr. 3.23 Maehler) e Ésquilo fala de seus "cavaleiros em muitas carruagens" (ἐπόχους πολλοῖς ἅρμασιν; A.*Pers*. 45-6). Ao falar dos lídios, portanto, Safo provavelmente enfatiza algumas ideias presentes ou sugeridas na estrofe: poderio militar, luxo, ouro e esplendor[393].

Se, por um lado, a imagem dos cavaleiros e guerreiros de infantaria lídios evoca o brilho (ao menos das armaduras), a riqueza e o poderio que o rosto de Anactória superaria aos olhos do "eu", por outro, o avançar dos carros e dos próprios guerreiros pedestres (**<u>πεσδο</u>**μ]άχεντας[394]) poderia se comparar ao movimento de seus pés. Assim, se contraporia o merismo que representa Anactória (passo e rosto) ao que figura o exército lídio (cavalaria e infantaria)[395].

---

[392] Na tragédia, Ésquilo chama os lídios de ἁβροδιαίτων ("de vida delicada", A. *Pers.* 41) e Sardes, sua capital, de πολύχρυσοι ("rica em ouro", A. *Pers.* 45); Eurípides fala das Λυδῶν τοὺς **πολυχρύσους** γύας ("as ruas **ricas em ouro** dos lídios"; E.*Ba.* 13) e das **πολύχρυσοι** Λυδαί ("lídias **ricas em ouro**"; E.*IA* 787-8).

[393] STERN, 1970, p.352; BIERL, 2003, pp. 118 s.

[394] Como observado em PFEIJFFER, 2000, p. 5.

[395] Sobre a comparação dos traços Anactória aos exércitos listados, ver PAGE, 1955, pp. 56 s.; WILLS, 1967a, p. 439; KONIARIS, 1967, p. 260, n. 2, 261; PRIVITERA, 1967, p. 188; PFEIJFFER, 2000, p. 5; *contra* STERN, 1970, p.353; consideram incerta a analogia Barkhuizen e Els (1983, p. 28) e Bierl (2003, pp. 118 s.).

Enfim, não se deve esquecer que, com seu luxo e poderio bélico, a Lídia, constantemente em conflito com as cidades gregas da Ásia, seria o correspondente contemporâneo da mítica Troia – ocupando praticamente o mesmo território que Príamo e seus aliados[396]. Sua menção, consequentemente, poderia recuperar o mito de Helena e projetar também sobre Anactória o poder destrutivo da guerra (como também nas possíveis sugestões nefastas do sintagma ἀμάρυχμα λάμπρον; "esplendor brilhante").

Sintaticamente, a oração coordenada que abre a estrofe é bem mais extensa do que a que encerrava anterior, envolvendo o quarteto inteiro e constituindo clímax. Os termos da comparação são semelhantemente extensos, tendo o primeiro 17 sílabas (se incluirmos o verbo ἴδην, que está no meio de seu corpo), o segundo 15. Certamente a similaridade de extensão reforça o efeito comparativo e o contraste entre os mundos do desejo erótico e da guerra. Ademais, o primeiro grupo de complementos está disposto em quiasmo, na seguinte ordem: genitivo (A): verbo (B) : adjetivo (C) : substantivo (D) : substantivo (D) : adjetivo (C) : verbo (B) : genitivo (A) ([τᾶ]ς τε (A) βολλοίμαν (B) ἔρατόν τε (C) βᾶμα (D) || κἀμάρυχμα (D) λάμπρον (C) ἴδην (B) προσώπω (A) – "e [del]a" (A) : "preferiria" (B) : "o amável" (C) : "passo" (D) : "e o fulgor" (D) : "brilhante" (C) : "ver" (B) "do rosto" (A)). Algo similar acontece com o segundo termo da comparação. Por um lado, num quiasmo semântico, pessoas ocupam as extremidades e equipamentos o centro : ἢ τὰ Λύδων (A) ἄρματα (B) κἀν ὅπλοισι (B) [πεσδομ]άχεντας (A) ("dos lídios" (A) : "carruagens" (B) : "em armas" (B) : "guerreiros infantes" (A)). Por outro, em paralelismo sintático, os complementos nominais antecedem os substantivos[397]: ἢ τὰ Λύδων (A) ἄρματα (B) κἀν ὅπλοισι (A) [πεσδομ]άχεντας (B) ("dos lídios" (A) : "carruagens" (B) : "em armas" (A) : "guerreiros infantes" (B)). Os quiasmos e paralelismos em cada um dos termos de comparação parece enfatizar sua totalidade.

Em suma, se a guerra estava no pano de fundo do priamel e da narrativa mítica, a quinta estrofe a traz também para o presente do "eu" poético. Compara-se o caminhar e o brilho da amada ausente com a marcha e o esplendor da maior cavalaria e infantaria conhecidas no mundo grego de então. A mediação entre os dois universos se dá pela própria escolha do adjetivo λάμπρον ("brilhante"), tradicionalmente aplicado tanto a

[396] RISSMAN, 1983, p. 46; PFEIJFFER, 2000, p. 6, n. 19 e BIERL, 2003, p. 116. Ao menos desde Heródoto os impérios asiáticos eram vistos como sucessores de Troia (Hdt. 1.3-5).
[397] TZAMALI, 1996, p. comenta a natureza substantiva do particípio [πεσδο]μάχεντας ("guerreiros de infantaria").

armas como a astros – eles mesmos algumas vezes comparados a jovens moças. Se a comparação serve para exaltar Anactória frente aos esplendores das tropas lídias (e, consequentemente, o erotismo em detrimento da guerra) há indícios que a sombra negativa da morte e dos conflitos paira sobre o elogio. Em primeiro lugar, a própria estrutura que expressa a preferência (βολλοίμαν... ἤ...) está, em suas atestações homéricas, sempre relacionada de algum modo à desonra e à morte. Em segundo, se o adjetivo λάμπρον pode associar a face da jovem a uma estrela, sabemos que semelhantes aproximações, em Homero e outros poetas arcaicos, sugerem destruição (seja no âmbito do desejo, seja no da guerra). Desse modo, de um lado, contrastam-se, de outro, aproximam-se anseio e combate. Esse tratamento de Anactória condiz com o de Helena, cuja história se narrava em termos evocativos de conflito e ruína. Em contrapartida, o optativo βολλοίμαν sublinha o contraste entre as ações do mito (abandono e guerra) e a impotência do "eu", que, de um lado, só pode sentir vontade de ver seu objeto de desejo, de outro, não pode gerar tamanha destruição como Helena ou Menelau. Por fim, a estrofe, tanto por apresentar uma extensa construção hipotática como por contar com vivos e brilhantes detalhes visuais – que retomam a imagem e a ambiguidade do primeiro quarteto – fecha em clímax a referência ao presente poético.

Estrofe 6 – Máxima

].μεν οὐ δύνατον γένεσθαι	[...] não é possível ser
].ν ἀνθρωπ[..(.)π]εδέχην δ' ἄρασθαι	[...] human[o], mas orar para tê-lo
] δ'ἔμ'αὔται	[...] a mim mesma
[ ]	[...]

A sexta estrofe se encontra num precário estado de conservação. Tudo o que sabemos que é que se fala de um acontecimento impossível aos mortais e de uma prece pela participação em algo. O fim do primeiro verso, οὐ δύνατον γένεσθαι ("não é possível ser"), aparece completo no "Poema de Titono", 7-8:

< > τὰ στεναχίσδω θαμέως· ἀλλὰ τί κεν ποείην;
ἀγήραον ἄνθρωπον ἔοντ᾽ **οὐ δύνατον γένεσθαι**

Por isso, lamento frequentemente, mas o que haveria de fazer?
Sendo humano, **é impossível** nunca envelhecer

Além das palavras exatamente repetidas, os trechos se assemelham pela ocorrência da palavra ἄνθρωπος ("humano") nas imediações. Se a estrofe realmente

pertencer à mesma canção que as anteriores, deve-se observar que a fórmula teria significado semelhante aqui e no "Poema de Titono". Enquanto, no fr. 16 Voigt, a voz lamenta a partida de Anactória, na outra canção, ela se queixa pela perda da juventude. No entanto, na medida em que podemos comparar os dois poemas, a máxima aparece em contextos bastante diferentes. No "Poema de Titono" ela marca a passagem do lamento do presente poético à narrativa mítica que o esclarece; na "Ode a Anactória", a possível transição entre a estrutura circular que trata da irresistível força do desejo e outra parte do canto. Em comum, portanto, está o papel de transição entre duas porções de uma canção, quaisquer sejam elas. Outra possível ligação talvez seja o tom de consolação, certo no "Poema de Titono", possível na "Ode a Anactória". Talvez a voz poética se consolasse de algum modo pela ausência da jovem – mas não é possível sabê-lo.

A fórmula οὐ δυνατὸν γενέσθαι não aparece no que nos restou dos demais poetas arcaicos, mas o tema da impossibilidade se expressa de outras maneiras, como οὐκ ἔστιν e, sobretudo nos poemas homéricos, χαλεπόν ἐστιν[398], frequentemente empregados para indicar as limitações humanas:

> Αἰνεία **χαλεπόν** σε καὶ ἴφθιμόν περ ἐόντα
> πάντων ἀνθρώπων σβέσσαι μένος, ὅς κέ σευ ἄντα
> ἔλθηι ἀμυνόμενος· θνητὸς δέ νυ καὶ σὺ τέτυξαι.
>
> [diz Meriones:]
> Enéas, é **difícil**, ainda que sejas poderoso,
> Extinguires o alento de todo homem que vier
> Diante de ti combatendo; mas tu também és mortal.
> (*Il.* 16.620-2)[399]
>
> ὣς **οὐκ ἔστι** Διὸς κλέψαι νόον οὐδὲ παρελθεῖν.
>
> Assim, **não é possível** enganar ou se extraviar ao pensamento de Zeus.
> (Hes.*Th.*, 613)[400]

[398] FOLEY, 1999, p. 226.
[399] Também em *Il.* 21.184; *Od.* 10.305; 11.156; 23.81-2.
[400] Também em Thgn. 687-8; Ibyc. fr. 313 *PMG*.

Tais expressões parecem servir à reafirmação das limitações dos mortais, reαcomodando-os em seu devido lugar na hierarquia cósmica. Isso pode servir como consolação, exortação ou censura. Seu emprego é suficientemente variado para não nos dar maior certeza sobre o papel de semelhante afirmação no fr. 16 Voigt de Safo. Ela poderia justificar o que a precede e preparar uma transição (como ocorre em Hesíodo) abrir uma exortação (no discurso de Penélope) ou ser o tema de todo um novo poema (em Íbico e na *Teognideia*).

Sobre a sintaxe, tudo o que se pode dizer é que, com a partícula coordenativa no verso 22, com certeza a primeira oração da estrofe é bem menor que aquela que tomava todo o quarteto anterior. Se, de fato, a estrofe continuar o mesmo poema, isso marcaria uma transição em anticlímax.

c) Estudo métrico

No que diz respeito às cesuras, salta aos olhos que os versos 3-4 desrespeitem tanto a majoritária, antes da décima segunda posição, como a ponte entre décima e décima primeira. Parece ruptura métrica adequada para acomodar o elemento destoante do priamel, o desejo. As outras estrofes parecem respeitar as cesuras, ainda que não saibamos ao certo os conteúdos do verso 12.

Os três últimos adônios chamam a atenção por encapsularem particípios (]σαν ||| [οὐ] παρεοίσας ||| [πεσδομ]άχεντας – "[...]" ||| "ausente" ||| "os que [c]ombatem [a pé]"), o que conecta as estrofes 3, 4 e 5. Ao menos o quarto e o quinto compõem-se de somente uma "palavra", isto é, um só item léxico ou um só termo precedido por uma prepositiva. É impossível saber se o mesmo vale para o terceiro. O primeiro adônio certamente destoa desse esquema, pois conta com fronteira entre "palavras" após a segunda sílaba (ὅτ-|τω τις ἔραται; "o que alguém deseja"). No segundo, as possibilidades variam de acordo com as emendas: τὸν [πανάρ]ιστον ("o mais [nob]re [de todos]") não tem fronteiras, τὸν [μέγ'ἄρ]ιστον ("[de longe] o mais [nob]re") e τόν [περ ἄρ]ιστον ("[ainda que fosse] o mais [nob]re") têm intervalo após a segunda sílaba. As duas últimas opções teriam a vantagem, portanto, de conectar os dois primeiros adônios assim como os dois (talvez os três) últimos se conectam. Por outro lado, se também o terceiro adônio não tiver intervalos entre palavras, a primeira emenda deixaria somente à estrofe do priamel estrutura distinta.

A mais notável característica métrica da canção, está, todavia, na relação entre as unidades sintática e métrica. Somente 5,13% das estrofes sáficas verificáveis separam objeto de verbo – nenhuma separa sujeito de predicado. Essa tendência é desrespeitada

no exato centro da estrutura anelar. As estrofes 2 e 3 separam o objeto [τ]ὸν ἄνδρα τὸν [...άρ]ιστον ("o marido mais [nob]re; bem como o sujeito Ἐλένα) do particípio καλλ[ίποι]σ(α) ("tendo ab[ando]nado"). Por outro lado, se realmente Κύπρις abria o quarto quarteto, as estrofes 3 e 4 dividiriam sujeito e predicado (παράγαγ' αὔταν; "a extraviou"). A ruptura não parece somente marcar o centro da composição anelar, mas possivelmente ressalta, pela forma, a transgressão da heroína tomada de desejo. Ele também coloca Helena e Afrodite em simetria, associando o irresistível poder divino e seu alvo: Ἔλενα ||| καλλ[ίποι]σ(α) || παράγαγ(ε) ||| [Κύπρις]. Também destacam a estrofe central as simétricas sinecfoneses na quinta sílaba métrica dos versos 9 e 11 (ἔβα 'ς || ἐμνάσθη, ἀλλὰ - "foi a" ||| " se lembrou, mas") – é um recurso raramente repetido dentro de uma só estrofe.

No que diz respeito às estrofes em separado, chama a atenção, na primeira, a disposição simétrica entre os verbos trissílabos [ἔ]μμεναι ("[s]er") e ἔραται ("deseja") no terceiro período métrico. Juntamente com a paronomásia, ela parece enfatizar a identidade entre o que há de mais belo e o objeto de anseio. Na segunda estrofe, os versos 5 e 6 ligam-se bastante pela idêntica posição do poliptoto [πά]γχυ – [π]άντι ("[t]otalmente" – "a [t]odos"), em início de verso, que o reforça. Na terceira, parece haver um jogo com as aberturas e os fechos do quarteto anterior, uma vez que, na abertura dos versos, πά[μπαν] ("de t[odo]") retoma os poliptotos e καλλ[ίποι]σ(α) ecoa κάλλος, ("beleza") de modo quase simétrico ([πά]γχυ || [π]άντι || κάλλος ||| καλλ[ίποι]σ(α) || πά[μπαν]). No fim dos versos, **<u>π</u>**λ**<u>έοισα</u>** ("navegando") parece recuperar πόησαι ("fazer") e **<u>πε</u>**ρσκ**<u>έ</u>**θ**<u>οισα</u>** ("superando"), ligando a voz poética às características e gestos da heroína. Já **<u>α</u>**ὔτ**<u>α</u>**ν ("ela") retoma **<u>ἄ</u>**νδρ**<u>α</u>** ("marido"), unindo o marido abandonado à esposa desviada pelo desejo. Portanto, as duas estrofes que se debruçam detalhadamente sobre o mito de Helena parecem se conectar por esses ecos em posições métricas enfáticas. Por fim, é justamente a estrofe central a que acumula mais ancípites breves na quarta sílaba dos hendecassílabos sáficos. No quarto quarteto, mais uma vez há variações da mesma raiz em idêntica posição métrica, com [ν]όημμα ("[p]ensamento") e νοήσηι ("pensar"), que de algum modo expressam a maleabilidade do pensamento humano sob influência do desejo. O quinto se destaca por dar unidade temática a cada um dos seus períodos métricos: o primeiro descreve o passo de Anactória, o segundo, o brilho do seu rosto e o terceiro as carruagens e peões dos lídios, o que parece destacar e enfatizar cada um dos elementos da comparação. A sexta

estrofe, enfim, se fecha por dois infinitivos médios trissílabos, γένεσθαι e ἄρασθαι, marcando a antítese entre o que é possível ou impossível aos humanos.

Conclusão

As cinco primeiras estrofes, consistissem em todo o poema ou não, formam unidade temática e estrutural, firmemente atadas pela sua estrutura simétrica, marcada também pelo espelhamento de termos-chave. Priamel, mito e presente poético reelaboram a mesma ideia: o objeto de desejo supera quaisquer coisas que geralmente se aceitam como preferíveis. Contudo, longe de ser uma simples demonstração da ideia, ao descrever a supremacia do desejado, o poema aparentemente emprega diversas expressões e estruturas tradicionais associadas à ambiguidade entre morte e vida e ao poder destrutivo da guerra. Ao mesmo tempo em que encarece o desejo em detrimento dos elementos bélicos, é como se a poeta afirmasse discretamente a condependência dos dois aspectos, nada estranha ao imaginário grego, que fazia de Afrodite e Ares amantes e tinha como um de seus mitos mais importantes a Guerra de Troia – um conflito nascido do desejo por uma mulher. A ligação entre os pólos também parece sublinhar, em vários momentos, a natureza sinistra e destrutiva que o amor tinha aos olhos gregos.

A conexão entre mito e presente poético também é bastante oblíqua. O mito, introduzido em uma longuíssima construção hipotática, apresenta-nos um mundo dinâmico, em que as potencialidades do desejo se manifestam plenamente: Helena é capaz de seguir seu anseio e, em consequência, fazer eclodir a guerra em seu nome. A voz poética, por sua vez, embora também tomada de amor, no que é equiparável tanto a Helena como a Menelau, não pode mais que lamentar a ausência de Anactória. De um lado, trata-se da inferioridade do "eu" aos heróis; em compensação, ele é incapaz de gerar uma catástrofe das dimensões da Guerra de Troia, ainda que afecção não perca, por isso seu teor deletério[401].

O poema também é notável por brincar com as expectativas da audiência: a poeta mais de uma vez tarda a menção de um elemento esperado. Assim, Safo se demora longamente na lista de tropas antes de indicar que tratará da beleza e, ainda que a oposição entre desejo e guerra seja tradicional, não a deixa entrever totalmente em seu priamel até a última palavra da primeira estrofe – em que ainda se trata de um anseio ambíguo, cuja natureza amorosa só se revelará ao longo da canção. Do mesmo modo, embora o mito de Tróia fosse conhecido de todos, ela prefere descrever Helena e

[401] Sobre a contraposição entre as situações do "eu" e de Helena, ver RISSMAN , 1983, p. 45.

Menelau longamente antes de mencionar definitivamente a partida da heroína, bem como demora a dizer claramente a causa de seu ato – provavelmente o desejo ou a própria Afrodite. Ademais, Safo escolhe mencionar o presente poético somente ao fim da estrutura anelar, deixando em aberto como priamel e mito se relacionariam com o universo do "eu", contrariando uma tendência que, frente ao *corpus* restante, era majoritária. A técnica não parece apenas um floreio poético: num poema sobre o anseio e a falta, não parece acidental o jogo com elementos ausentes e esperados pelo público.

Sobre a estrofe 6 e as seguintes, pouco se pode dizer, a não ser que, se de fato continuavam o poema, parecem encaminhá-lo a uma consolação. Como elas se relacionariam com os temas e técnicas das estrofes anteriores permanece em aberto.

Por último, assim como no "Hino a Afrodite", o respeito e a negligência das tendências métricas majoritárias parecem dialogar com o tema da canção. Destaca-se mais uma vez o centro de uma estrutura anelar por anomalias: principalmente a rara separação, entre estrofes, de objeto e verbo, sujeito e predicado. Essa irregularidade dialoga com o adiamento de elementos esperados que permeia todo o poema. Por outro lado, também aqui a poeta se aproveita de simetrias entre versos e estrofes para estabelecer paralelos e contrastes que também se apresentam no campo do sentido.

2.3 Sapph. fr. 31 Voigt
a) Texto

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν	Ele me parece ser igual aos deuses,
ἔμμεν' ὤνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι	O homem que está sentado diante de ti
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-	E, de perto, te escuta
σας ὑπακούει	falando doce
καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν[402]	E rindo desejavelmente; isso, de fato, me
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,	Perturbou o coração no peito,
ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω[403] βρόχε' ὥς με φώναισ'	Pois, quando te vejo brevemente, então falar
οὐδ' ἓν ἔτ' εἴκει[404],	torna-se impossível para mim,
ἀλλὰ κὰμ[405] μὲν γλῶσσα ἔαγε[406] λέπτον δ'[407]	Mas, de cima a baixo, a língua se quebra, sutil
αὔτικα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,	De pronto o fogo corre sob a pele,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἓν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-	Com os olhos nada vejo, e zu-

[402] Leitura proposta por um anônimo citado por Döderlein (1829, pp. 14 s.) e aceita hoje pela maior parte dos editores. O *Codex Parisinus* do tratado *Sobre o Sublime* [*De Sublimitate*] do Pseudo-Longino traz a leitura amétrica e incompreensível τὸ μὴ ἐμὰν ("isso não a minha"), os apógrafos, τό μοι ἐμὰν ("isso, a mim, a minha"). Sobre o trecho, ver WILLS, 1967b, pp. 184 s.; PRIVITERA, 1969a, p. 39; GERBER, 1970, 168; VOIGT, 1971, p. 59; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, pp. 142 s.; ROBBINS, 1980, pp. 257 s.; TZAMALI, 1996, p. 174.

[403] Assim lê a maioria dos estudiosos, seguindo a sugestão de Ahrens (1839, p. 360; na forma εἰς σ' ἴδω) e adotada na edição de Edmonds (1963 [primeira edição 1922]); os manuscritos apresentam a forma amétrica ὡς γὰρ σἴδω. Discussão sobre o trecho em: PRIVITERA, 1969a, p. 39 s.; GERBER, 1970, p. 168; VOIGT, 1971, p. 59; MARCOVICH, 1972, p. 22; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, pp. 143; TZAMALI, 1996, p. 175 ss.; FURLEY, 2000, p. 12 , n. 25.

[404] A maior parte dos editores lê a sequência φωνὰς do *Codex Parisinus* como o infinitivo elidido φώναισ[αι] ("falar"), de acordo com a sugestão de PAGE, 1955, p. 23 (precedido por Danielsson (1909 *apud* TZAMALI, 1996, p. 178). Tzamali (1996, p. 178) propõe a forma infinitiva φώνασ[αι], sem o hipereolismo αι antes da sibilante, que considera desnecessário. Todavia, φωνὰς também poderia ser interpretado como o genitivo φώνας ("de voz"). Por outro lado, normalmente considera-se εἴκει a terceira pessoa de εἴκω ("haver espaço", "ser possível"), mas há quem proponha que se trate do verbo ἱκάνω ("vir, chegar"); ver VOIGT, 1971, p. 59; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, pp. 143 s.; TZAMALI, 1996, pp. 177 s.

[405] Essa leitura, a mais amplamente aceita, deriva dos apógrafos e *recentiores*; o *Codex Parisinus* apresenta o sem sentido ἀλλὰ κἄν, que inspirou outras leituras; ver BEATTIE, 1956, pp. 103 ss.; PRIVITERA, 1969a, pp. 40 s.; VOIGT, 1971, p. 59; MARCOVICH, 1972, pp. 28 s.; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 144; TZAMALI, 1996, pp. 179 s.

[406] Alguns estudiosos (por exemplo, PAGE, 1955, pp. 24 s.; PRIVITERA, 1969a, p. 41; VOIGT, 1971, pp. 58 s.; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, pp. 144) estranharam o hiato entre γλῶσσα ("língua") e ἔαγε ("se quebra"), motivado por um digama original desaparecido. Contudo, não somente Heitsch e Hiersche (*apud* Tzamali, 1996, p. 179) mostraram que isso ocorre em Homero (por exemplo, […] ἐξ αὐχένα ἄξει – "[…] quebra o pescoço"; *Il.* 5.161) como também Tzamali (1996, p. 179) cita outro caso na poesia eólica em que o digama desaparecido provoca hiato: ὑπὰ [ϝ]έργον ("sob o trabalho"; Alceu, fr. 140. 15 Liberman). Concordam com a manutenção do hiato Gerber (1970, pp.168 s.), Radt (1970, pp. 344 s.) e Marcovich (1972, pp. 28 s.).

[407] Seguindo a disposição dos manuscritos; como se viu na discussão dos versos 18 e 19 do fr. 1 Voigt de Safo. Não há outros exemplos de δ[έ] em abertura de versos, de modo que provavelmente se trata de um indício de sinafia entre períodos métricos (ver nota 103).

βεισι δ' ἄκουαι,	nem as audições,
ἀ δὲ μ' ἴδρως κακχέεται[408], τρόμος δὲ	O suor me transcorre, um tremor
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας	Toda me toma, fico mais verde
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύσην[409]	que a relva e pareço a mim mesma
φαίνομ' ἔμ' αὔται·	pouco distar da morte.
ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένηνα†[410]	Mas tudo é suportável, pois também um pobre (?)

b) Estudo da matéria

Apresentação

O fragmento opõe duas experiências: a de um homem, comparado a um deus, que está sentado perante uma moça e a ouve falando e rindo, e a do "eu" poético feminino, que se consome ao vê-la. Pouco se diz com clareza sobre a situação. Muito se debateu, com pouco consenso, sobre o significado do poema: De onde viria o a perturbação copórea do "eu"? Qual a relação entre ela e o par? Qual a ocasião de

---

[408] Esse é, textualmente, o verso mais discutido no poema. O *Codex Parisinus* apresenta a lição completamente amétrica έκαδε μ' ἰδρῶς ψυχρὸς κακχέεται (ἐκ δὲ μ' nos apógrafos; "(?) o suor frio me transcorre"). A lição ἀ δὲ μ' ἴδρως ("e o suor me", defendida primeiramente por Bergk, 1914 [primeira edição em 1843]) é retirada das *Anecdota Oxoniensia* I (p. 208, 1315 Cramer), num trecho em que um gramático demonstra, por meio do verso, que a palavra ἰδρῶς ("suor"), em eólico, é feminina. A partir do trecho αδεμ'ἰδρῶς κακὸς χέεται (amétrico, "o suor mau me transcorre") corrige-se ἀ δὲ μ' ἴδρως κακχέεται ("o suor me transcorre"). Como Benedetto (1985, pp. 151 ss.) e Tzamali (1996, pp. 183 ss.) observam, não existe motivo para duvidar da leitura de um gramático antigo que provavelmente dispunha de muito mais poemas eólicos que nós e se interessa pelo trecho justamente porque o artigo feminino é empregado com ἰδρῶς . Assim, a leitura ἀ δὲ μ' ἴδρως κακχέεται (retirando-se o ψυχρός, "frio", presente no *Codex Parisinus*, provavelmente originário de uma glosa do texto do Pseudo-Longino) é a que melhor concilia os testemunhos disponíveis. Ver também SEDGEWICK, 1948, p. 197; BEATTIE, 1956, pp. 105 ss.; KAMERBEEK, 1956, pp. 98 s.; PRIVITERA, 1969a, pp. 41 s.; 1969b, pp. 267 ss.; 1969c, pp. 267 ss.; (defende a manutenção de ψυχρός); GERBER, 1970, 169; VOIGT, 1971, p. 60; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 145.

[409] Normalmente, os editores corrigem o infinitivo futuro [ἐ]πιδεύσην ("faltar"), que consta no *Codex Parisinus*, por considerar que φαίνομαι ("parecer") não se complementa com infinitivo futuro. Costuma-se optar pelo adjetivo ἐπιδεύης ("falto"; seguindo VOIGT, 1971, p. 58). Como Tzamali aponta (1996, pp. 187 s.), há exemplos do uso (por exemplo: τὸ Ἑλληνικὸν στράτευμα **φαίνεται** πολλαπλήσιον **ἔσεσθαι** τοῦ ἡμετέρου, ἢ τὸ ναυτικὸν τὸ ἡμέτερον **λείψεσθαι** τοῦ ἐκείνων […]?; "**parece** que o exército grego **será** muito mais numeroso que o nosso e a nossa frota **será menor** que a deles?"; Hdt. 7.48) e, embora φαίνομαι não seja nunca usado dessa maneira em Homero, a epopeia não é bom testemunho, porque lá ele tem antes o sentido original de "aparecer" em vez de "parecer". Contudo, ali já há verbos de percepção (como δοκέω, "parecer") complementados por infinitivo futuro: […] **δοκέει** δέ μοι ὧδε καὶ αὐτῶι/ λώϊον **ἔσσεσθαι** […] ("[…] **parece**-me que também para ele/ **será** melhor assim"; *Il.* 6.338-9). Ver também BEATTIE, 1956, pp. 108 s.; PRIVITERA, 1969a, p. 42.; GERBER, 1970, 169; VOIGT, 1971, p. 60; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 146.

[410] Dada a ausência de mais elementos, a reconstituição exata desse verso (e ainda mais da estrofe) é um exercício imaginativo de poucos frutos, a que não me aventuro; contudo alguns estudiosos o tentaram, com maior ou menor cautela, ver WILAMOWITZ, 1913 p. 57; MILNE, 1936; LATTIMORE, 1944; BEATTIE, 1956, pp. 109 ss; WEST, 1970, pp. 311 ss.; D'ANGOUR, 2006; BENEDETTO, 2010.

performance? As respostas foram variadas: propuseram tratar-se de elogio dos noivos em ocasião de casamento[411], demonstração de ciúmes[412], declaração de amor (pelo homem[413] ou pela moça[414]), expressão de desespero pela possibilidade de frustração amorosa[415], perda de um possível noivo[416] ou partida de uma discípula[417], ou mesmo de realização autoerótica[418] e crise do pânico (!)[419]. Em muito, o dissenso se deve à vagueza com que narra as circunstâncias e ao profundo desconhecimento sobre a sociedade lésbia dos sécs. VII e VI a.C., e assim muitas perguntas devem continuar sem resposta.

A recepção posterior, nas eras helenística e imperial, é particularmente numerosa e ilumina a canção de algum modo. Contamos com citadores ([Longin.] *Subl.*10.1-3; Plu. *Demetr.* 38.4; *Mor.* 50.763a), que nomeiam Safo diretamente, uma versão latina particularmente próxima (Catull. 51) e imitadores (Theoc. 2.82-90, 106-110; Hor.*C.*, 1.13; 1.22; Luc. *Am.* 46). Esses autores posteriores são quase unânimes em sua leitura erótica do poema. Os sintomas do "eu" são sinais de amor ou ciúme (em Teócrito, Plutarco, Catulo e Horácio) e a relação do par contemplado é de fundo amoroso (em Catulo, Horácio e Luciano)[420].

Se a influência do poema sobre a posteridade é inegável, sua relação com a tradição poética contemporânea e anterior é particularmente obscura. Em nenhum outro poema arcaico arrolam-se tantos sinais de perturbação erótica. É bastante significativo que os leitores da era imperial, que certamente dispunham de um amplo acervo mélico, elegíaco e iâmbico, atribuam sempre a Safo a conjunção de sintomas: provavelmente, tratava-se de um recurso raro que, já naquela época, só havia sobrevivido nessa canção – a julgar pelos indícios pós-alexandrinos, a poeta parece ter inovado e tomado grandes liberdades. Consequentemente, o fr. 31 Voigt se prova um desafio para quem investiga o papel da referencialidade tradicional na poesia eólica. Todavia, embora o todo pareça uma composição singular, de forma alguma o poema é um espécime exótico e isolado.

---

411 SNELL, 1931; MILNE, 1936; RISSMAN , 1983, pp. 85; 90 ss.
412 SINOS, 1982.
413 BEATTIE, 1956.
414 RADT, 1970; MARCOVICH, 1972; ROBBINS, 1980; RACE, 1983; EDGEWORTH, 1984; BENEDETTO, 1985.
415 PRIVITERA, 1969a.
416 TSAGARAKIS, 1979 e 1986.
417 RYDBECK, 1969; FERRARI, 2010.
418 SINOS, 1982; EDGEWORTH, 1984.
419 DEVEREUX, 1970, baseado nos preconceitos de parte da psicanálise de sua época.
420 Lucr. 3.154-7 é exceção, ao associar os sintomas ao medo. Como se verá, contudo, alguns dos sintomas eróticos da poesia arcaica eram, na epopeia, atribuídos ao medo, de modo que parece haver relação entre as duas esferas.

Atestam-se suas cenas, imagens e expressões: a comparação de um amado a um deus, o sentar-se perante e conversar próximo a alguém do sexo oposto, a hiperbólica[421] aflição corporal que se origina do vislumbre da beleza e sintomas específicos, como o calor, o suor intenso, o tremor e a cegueira – todos aparecem, ainda que separadamente, em iambos, elegias, canções e passagens épicas amorosos. Veremos os exemplos específicos adiante.

Os próprios recursos estruturais do canto não são únicos. Em primeiro lugar, a oposição entre o "eu" amante e outra personagem também se encontram numa canção do período tardo-arcaico: o fr. 123 Snell e Maehler de Píndaro[422], já citado no estudo da "Ode a Anactória". É comum, como vimos acima, interpretar essa oposição em Safo como manifestação de ciúme: a voz poética compararia sua infelicidade com a exultação do homem que está diante da amada. No entanto, como se mostrará mais tarde, os sintomas nomeados são, nas outras fontes elegíacas e mélicas, puros resultados do desejo e não pressupõem rivalidade amorosa. Não há elementos suficientes, portanto, que inequivocamente indiquem ciúme. O homem divino não é retratado, nos versos sobreviventes de Safo, como oponente, mas parece servir, antes e tão-somente, de contraponto ao "eu": sua tranquilidade ao falar com e se sentar perante a moça opõe-se frontalmente ao colapso corporal que a voz poética sofre ao vislumbrá-la[423]. Tal oposição entre a impassividade e o colapso corpóreo perante o amor encontra-se na "Ode a Teóxeno" de Píndaro:

χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώ-
 των δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἁλικίαι·
τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσσων
μαρμαρυζοίσας δρακείς
ὃς μὴ πόθωι κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος
ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν

ψυχρᾶι φλογί, πρὸς δ' Ἀφροδί-
 τας ἀτιμασθεὶς ἑλικογλεφάρου
ἢ περὶ χρήμασι μοχθίζει βιαίως

[421] Radt (1970, p. 344) e Zellner (2006) apontam como a hipérbole é típica da poesia erótica de Safo. No entanto, é recurso comum da poesia erótica grega em geral, como se verá nos exemplos citados abaixo.
[422] RACE, 1983, pp. 98 ss.
[423] Ver RADT, 1970, pp. 340 s.; MARCOVICH, 1972, p. 24; ROBBINS, 1980, pp. 259 ss.; RACE, 1983, pp. 94 ss. e FURLEY, 2000. Veremos adiante como vários elementos reforçam essa interpretação.

ἢ γυναικείωι θράσει
ψυχρὰν† φορεῖται πᾶσαν ὁδὸν θεραπεύων.
ἀλλ' ἐγὼ τᾶς ἕκατι κηρὸς ὣς δαχθεὶς ἕλαι

ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, εὖτ' ἂν ἴδω
παίδων νεόγυιον ἐς ἥβαν·
ἐν δ' ἄρα καὶ Τενέδωι
Πειθώ τ' ἔναιεν καὶ Χάρις
υἱὸν Ἀγησίλα.

Em tempo é necessário colher
os desejos, ó ânimo – na juventude.
Ao olhar os raios de Teóxeno,
Que reluzem de seus olhos,
Quem não se encapela de desejo foi forjado
De adamante ou ferro no negro coração

Com fria chama e, desonrado
por Afrodite de olhar sinuoso,
Ou se esforça violentamente por dinheiro,
Ou conduz-se em feminina
Insolência, servindo um caminho todo frio.
Mas eu, por causa dela, como cera das sacras abelhas

Mordida pelo calor, derreto-me quando olho
Para a juventude novos-membros dos meninos.
E, portanto, em Tênedo,
A Persuasão habita – e a Graça –
o filho de Hagesilau.

Embora o "eu" descreva o sujeito impassível de modo muito diferente de Safo (seu tom é pejorativo e detalhado, enquanto o dela é elogioso e breve), ambas as canções contrapõem duas reações frontalmente opostas ao desejo; nas duas, o oponente dá relevo tanto à beleza do amado quanto à vulnerabilidade da voz poética.

Em segundo lugar, embora o acúmulo de sintomas amorosos por polissíndeto se encontre, entre os poemas restantes, somente no fr. 31 Voigt, o polissíndeto é recurso

que descreve sintomas corporais em outros poemas arcaicos – não sobre o amor, mas a velhice:

ἰ]ο̣κ[ό]λπων κάλα δῶρα, παῖδες,
]ν̣ φιλάοιδον λιγύραν χελύνναν·

] ̣ποτ᾽ [ἔ]ο̣ντα χρόα γῆρας ἤδη
ἐγ]ένοντο τρίχες ἐκ μελαίναν·

βάρυς **δέ** μ᾽ ὀ [θ]ῦμ̣ος πεπόηται, γόνα **δ᾽** [ο]ὐ φέροισι,
τὰ δή ποτα λαίψηρ᾽ ἔον ὄρχησθ᾽ ἴσα νεβρίοισι.

[... c]olo-violeta os belos presentes, meninas,
[...] sonora tartaruga amante de canções.

[...]a pele, que outrora era […], a velhice já
[... se to]rnaram os cabelos em vez de negros.

E meu ânimo se fez pesado, **e** os joelhos não suportam,
Que outrora eram velozes na dança como as corcinhas.
(Sapph. "Poema de Titono", 1-6)

[οὐκέ]θ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, κάρφετα[ι γὰρ ἤδη]
[ὄγμοι]ς, κακοῦ **δὲ** γήραος καθαιρεῖ
[.....], ἀφ' ἱμερτοῦ **δὲ** θο̣ρὼν γλυκὺ̣ς ἵμερος π̣[ροσώπου
πέπτω]κ̣εν· ἦ̣ γὰρ πολλὰ δή σ' ἐ̣πῆι̣ξ̣εν
πνεύμ]α̣τα χειμερ̣ίων ἀνέμων < > π̣ο̣λλάκις **δε**[

Não mais vicejas na tenra pele do mesmo modo, pois nos sulcos já
Seca, **e** [...] da má velhice derruba
[...], **e** o doce anseio, saltando do desejável r[osto]
[Ca]iu; pois muitos [sop]ros
Dos ventos invernais te afligiram [...] **e** muitas vezes [...]
(Archil. 188 West)

Pele, cabelos, joelhos, rosto: o corpo inteiro parece sucumbir à idade avançada, ora em sintomas literais, ora por símiles ou metáforas (com relação ao mundo vegetal e animal). Por mais que o tema não seja os efeitos do amor, o erotismo ainda está no

centro de ambos os fragmentos, pois os dois poetas cantam como a idade alija o homem da beleza e do sexo. Por outro lado, paira sobre ambos a sombra da morte, frequentemente associada à velhice na poesia arcaica[424]. Em Arquíloco, interessa particularmente o acúmulo de sintomas, numerosos como no fr. 31 Voigt; em Safo, o breve contraponto oferecido pelas jovens meninas mencionadas no começo da canção, que, nesse sentido, se assemelham ao "homem" semelhante aos deuses do presente fragmento e ao sujeito imune ao amor do canto de Píndaro. Também na epopeia o polissíndeto frequentemente descreve situações destrutivas que culminam na morte. Enconta-se no naufrágio em *Od.* 5.313-7:

ὣς ἄρα μιν εἰπόντ' ἔλασεν μέγα κῦμα κατ' ἄκρης,
δεινὸν ἐπεσσύμενον, περὶ **δὲ** σχεδίην ἐλέλιξε.
τῆλε **δ'** ἀπὸ σχεδίης αὐτὸς πέσε, πηδάλιον **δὲ**
ἐκ χειρῶν προέηκε· μέσον **δέ** οἱ ἱστὸν ἔαξε
δεινὴ μισγομένων ἀνέμων ἐλθοῦσα θύελλα

Então, a ele que falava assim, derrubou-o do alto uma grande onda,
Arremetendo-se terrível, **e** a jangada girou,
E longe da jangada ele caiu, **e** deixou
O leme cair das mãos; **e**, chegando, a tempestade
Dos ventos misturados quebrou o mastro ao meio.

E na profecia de Teoclímeno sobre a morte dos pretendentes (*Od.* 20.351-7):

ἆ δειλοί, τί κακὸν τόδε πάσχετε; νυκτὶ μὲν ὑμέων
εἰλύαται κεφαλαί τε πρόσωπά τε νέρθε τε γοῦνα,
οἰμωγὴ **δὲ** δέδηε, δεδάκρυνται **δὲ** παρειαί,
αἵματι **δ'** ἐρράδαται τοῖχοι καλαί τε μεσόδμαι·
εἰδώλων **δὲ** πλέον πρόθυρον, πλείη **δὲ** καὶ αὐλή,
ἱεμένων Ἔρεβόσδε ὑπὸ ζόφον· ἠέλιος **δὲ**
οὐρανοῦ ἐξαπόλωλε, κακὴ **δ'** ἐπιδέδρομεν ἀχλύς.

Desgraçados! De que mal sofreis? Com a noite vossas
Cabeças, rostos e os joelhos abaixo se cercam,
E um lamento queima, **e** as faces estão cheias de lágrimas,
E de sangue estão manchadas as belas paredes e os tirantes,
E a porta está cheia de fantasmas **e** cheio o pátio,

[424] Ver Mimn. fr. 1 e 2 West e Anacr. fr. 395 *PMG*.

Que se impelem à escuridão do Érebo, **e** o sol
Desapareceu do céu **e** acorreu maligna névoa.

E, enfim, nas descrições da morte dos guerreiros na *Ilíada*; como na de Pátroclo (*Il.* 16.801-6):

πᾶν **δέ** οἱ ἐν χείρεσσιν ἄγη δολιχόσκιον ἔγχος
βριθὺ μέγα στιβαρὸν κεκορυθμένον· **αὐτὰρ** ἀπ' ὤμων
ἀσπὶς σὺν τελαμῶνι χαμαὶ πέσε τερμιόεσσα.
λῦσε **δέ** οἱ θώρηκα ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων.
τὸν **δ'** ἄτη φρένας εἷλε, λύθεν **δ'** ὑπὸ φαίδιμα γυῖα,
στῆ δὲ ταφών· [...]

E inteira nas mãos quebrou-se a lança longa-sombra,
Pesada, grande, maciça, encimada; **também**, dos ombros,
O escudo com franjas caiu por terra, junto com a atadura,
E o soberano Apolo, filho de Zeus, soltou-lhe o peitoral,
E a insensatez tomou-lhe a mente, **e** soltaram-se os membros brilhantes,]
E ele ficou de pé, aturdido. [...]

Nos três trechos, a morte se aproxima, retardada pela descrição, passo a passo, dos elementos que a antecedem. Portanto, por mais que não se ateste o polissíndeto do padecimento amoroso em outras fontes arcaicas, vemos que a técnica era tradicional para descrever o colapso corporal em poemas e trechos com motivos mórbidos – e, às vezes, de matiz erótico secundário. Assim, apesar de sua notável particularidade, o poema parece plenamente inserido na tradição arcaica, eivado de temas e estruturas atestados em outras composições.

No que diz respeito à estrutura, a canção parece se tripartir: da primeira estrofe até o começo da segunda, narra-se brevemente a companhia do homem e da moça, da segunda à quarta, descreve-se detalhadamente o padecimento do "eu"; por fim, o verso restante da quinta estrofe parece introduzir exortação à resistência. Se o poema realmente consistia em apenas cinco estrofes (o que não é comprovável), teríamos estrutura simétrica, com três quartetos centrais dedicados aos sintomas amorosos cercados por outros dois: um voltado à cena tranquila do par, outro encorajando o "eu" a recuperar a serenidade. Seria disposição muito similar ao "Hino a Afrodite" e à "Ode a Anactória", com as estrofes das extremidades emoldurando o acontecimento central, sobre a qual recairia o foco. Contudo, as estrofes integrais restantes já se compõem em

anel, pois a lista de sintomas amorosos culmina com a aparência de morte do "eu", que recupera e se contrapõe à aparência divina do anônimo na abertura do poema[425]. A estrutura circular se reforça ainda pela repetição simétrica de expressões semelhantes ou opostas[426], de modo semelhante à "Ode a Anactória":

(A) φαίνεταί μοι ("parece-me")
(B) ἴσος θέοισιν ("semelhante aos deuses")
(C) ἔμμεν(αι) ("ser")
(C) ἔμμι ("estou")
(B) τέθνακην ὀλίγω 'πιδεύσην (" pouco distar de morrer")
(A) φαίνομ' ἔμ'αὔτ[αι] ("pareço a mim mesma")

Esse fenômeno indica que nem sempre a estrutura anelar envolve o poema inteiro (como no "Hino a Afrodite"), podendo estruturar apenas uma de suas partes. O fenômeno, que se mostrou possível no fr. 16 Voigt, também é claramente atestado pelas duas primeiras estrofes sobreviventes do "Poema dos Irmãos", estudado no capítulo seguinte.

Por último, observe-se que os sintomas amorosos são agrupados em três tricólons[427], o primeiro e o terceiro com número crescente de sílabas, o segundo com partes de extensão idêntica. Cada um deles é um *crescendo* semântico, pois os dois primeiros terminam em sintomas mais abrangentes e o terceiro culmina na morte. Por outro lado, os tricólons também formam, entre si, uma sequência em clímax, pois o último abriga os sintomas mais extremos:

1) ὥς με φώναισ'/ οὐδ' ἓν ἔτ' εἴκει (9)[428]
("então falar/ torna-se impossível para mim")
ἀλλὰ κὰμ μὲν γλῶσσα ἔαγε (9)
("mas de, cima a baixo, a língua se quebra")
λέπτον δ'/ αὔτικα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν (13)
(" leve,/ de pronto, o fogo corre sob a pele")

2) ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἓν ὄρημμ[ι] (8)
("com os olhos nada vejo")
ἐπιρρόμ-/βεισι δ' ἄκουαι (8)

[425] Já observado em PRIVITERA, 1969a, p. 68; MARCOVICH, 1972, pp. 23 s. ROBBINS, 1980, p. 259; RISSMAN , 1983, p. 73.
[426] MURGATROYD, 1988, p. 478.
[427] MURGATROYD, 1988, p. 477.
[428] Entre parênteses, o número de sílabas.

("troam/ as audições")

ἀ δὲ μ' ἴδρως κακχέεται (8)

("o suor me transcorre")

3) τρόμος δὲ/ παῖσαν ἄγρει (7)

("e o tremor/ toda me toma")

χλωροτέρα δὲ ποίας/ ἔμμι (9)

("e fico mais verde/ que a relva")

τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύσην/ φαίνομ' ἔμ' αὔται (14)

("e pareço a mim mesma/ pouco distar da morte")

Os membros das duas primeiras sequências são muito similares. Em ambas, os dois sintomas iniciais implicam a falência de capacidades. Além disso, nas duas, o primeiro efeito relaciona-se à visão, pois um tricólon atribui a mudez ao vislumbre da moça (ὡς γὰρ <ἔς> **σ' ἴδω** βρόχε' ὤς με φώναισ'/ οὐδ' ἓν ἔτ' εἴκει; "pois, quando **te vejo** brevemente, então falar/ torna-se impossível para mim") e o outro relata a perda da própria visão (ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἓν **ὄρημμ[ι]**; "com os olhos nada **vejo**"). O segundo sintoma, por sua vez, relaciona-se ao som; lá, à capacidade de produzi-lo, aqui, a de apreendê-lo: ἀλλὰ κὰμ μὲν γλῶσσα ἔαγε ("mas, de cima a baixo, a língua se quebra") e ἐπιρρόμ-/βεισι δ' ἄκουαι ("e zunem as audições"). O terceiro, enfim, descreve mudança de temperatura corporal (numa, um acesso de calor, noutra, de frio[429]): λέπτον δ'/ αὔτικα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν ("e leve,/ de pronto, o fogo corre sob a pele") e ἀ δὲ μ' ἴδρως κακχέεται ("e o suor me transcorre"). Ademais, os sintomas que abrem as duas sequências contêm o pronome οὐδ' ἔν ("nada"). A terceira sequência destaca-se por agrupar sintomas todos relacionados ao medo e à morte: tremor[430], palidez[431] e o aparente fim da própria vida. Entretanto, ela ainda se relaciona às anteriores, seja pela

[429] Na edição do texto adotada, não se diz explicitamente que o suor é frio, mas parte-se aqui dessa ideia, não somente porque o suor frio é normalmente resultado de tensão emocional, mas porque o tremor e a palidez do corpo são mencionados logo em seguida na canção. Além disso, a lição amétrica do trecho que encontramos no *Codex Parisinus* do Pseudo-Longino (ἑκαδε μ' ἱδρῶς ψυχρὸς κακχέεται - "(?) o suor frio me transcorre") parece surgir de alguma anotação marginal que também atribuía essa característica ao suor (provavelmente com base na passagem ἅμα ψύχεται καίεται; [Longin.] *Subl.* 10, 3: "ao mesmo tempo sente frio, queima").

[430] Alceu dá à morte o epíeto ζακρυόεις ("erregelante", Alc. fr. 43a, 7-8 Liberman) e Hesíodo, κρυερός ("frio") ao Hades (Hes.*Op.* 153) e κρυόεις (sinônimo) ao Tártaro (Hes.*Sc.*255); Homero chama o pavor (φόβος) de κρυόεις (por exemplo, *Il.* 9.2). Também veremos adiante como o tremor indica, na poesia arcaica, o pavor perante a morte.

[431] Homero (por exemplo, em *Il.* 7.479) chama o medo (δέος) de χλωρόν ("verde"). A palavra χλωρός não é associada à morte em nenhum trecho do corpus arcaico e clássico, mas a palidez, naturalmente, era (como quando Aristófanes chama o pálido Querefonte de semimorto; ἡμιθνής; Ar. *Nu.* 504). Ver abaixo discussão sobre o uso do termo χλωρός na poesia arcaica.

extensão de seus membros, semelhantes aos da primeira, seja por desenvolver a ideia de frio com que culmina a segunda, seja por empregar, em seu primeiro membro, o adjetivo παῖσαν ("toda") contraposto e análogo ao οὐδ' ἕν ("nada") das outras[432].

Estrofe 1 – O homem e a moça

φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν	Ele me parece ser igual aos deuses,
ἔμμεν' ὤνηρ, ὄττις ἐνάντιός τοι	O homem que está sentado diante de ti
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί-	E, de perto, te escuta
σας ὑπακούει	falando doce

A primeira estrofe descreve a proximidade do homem e da moça: ele, que está diante dela e escuta sua doce voz, parece divino aos olhos do "eu". Não há outro exemplo de poema lírico, elegia ou iambo que tenha início similar, mas a estrofe é toda formada de elementos tradicionais. Muito se debateu o sentido preciso da comparação com os deuses no poema de Safo: alguns propõem que ela se refere à grande felicidade de estar ao lado da moça[433], outros à beleza, resistência ou tranquilidade sobrenaturais do homem[434], outros ainda advogam a ambivalência do termo, que conteria em si as diversas características associadas a deuses[435]. Consideremos, então, o uso tradicional do tema e das expressões de que a poeta lança mão.

A comparação dos circundantes de uma moça com os deuses é atestada na *Odisseia*. Quando implora auxílio a Nausica, depois de compará-la a Ártemis, Odisseu diz (*Od.* 6.154-61):

τρὶς μάκαρες μὲν σοί γε πατὴρ καὶ πότνια μήτηρ,
τρὶς μάκαρες δὲ κασίγνητοι· μάλα πού σφισι θυμὸς
αἰὲν ἐϋφροσύνησιν ἰαίνεται εἵνεκα σεῖο,
λευσσόντων τοιόνδε θάλος χορὸν εἰσοιχνεῦσαν.
κεῖνος δ' αὖ περὶ κῆρι μακάρτατος ἔξοχον ἄλλων,
ὅς κέ σ' ἐέδνοισι βρίσας οἶκόνδ' ἀγάγηται.
οὐ γάρ πω τοιοῦτον ἴδον βροτὸν ὀφθαλμοῖσιν,
οὔτ' ἄνδρ' οὔτε γυναῖκα· σέβας μ' ἔχει εἰσορόωντα.

Três vezes venturosos teu pai e tua soberana mãe,

[432] Para outras observações sobre a organização do trecho, ver PRIVITERA, 1969a, pp. 59 ss., 1969b, pp. 34 s. e 1969c, p. 271; MURGATROYD, 1988.
[433] SNELL, 1931, pp. 72 ss.; PAGE, 1987 [primeira edição: 1955], pp. 19, 21; BONELLI, 1977, pp. 453 s.
[434] WELCKER, 1816, pp. 68 s., n. 45; WILAMOWITZ, 1913, pp. 56 s.; WILLS, 1967b, pp. 171-82; MARCOVICH, 1972, pp. 23 s.; RISSMAN , 1983, pp. 73 ss., 85; RACE, 1986, pp.96 ss.; FURLEY, 2000, p. 14.
[435] PRIVITERA, 1969, pp. 46 ss.; ROBBINS, 1980, p. 260.

E três vezes venturosos os irmãos. O coração deles sempre
Muito se acalenta em alegrias por causa de ti,
Quando olham tal vicejo adentrando o coro.
Porém, mais venturoso que os demais em seu fado
É aquele que te carregar de presentes e te levar para casa.
Ainda não vi tal mortal com os olhos,
Nem homem, nem mulher. Ao olhar, o temor reverencial me toma.

Odisseu não chama propriamente de deuses os familiares e o potencial noivo de Nausica, no entanto, qualifica-os como μάκαρες, epíteto dos imortais, que descreve a felicidade que lhes é própria. Assim como em Safo, a aproximação dos circundantes aos deuses serve para enaltecer a beleza da moça, bem como sublinhar o espanto que experimenta o próprio observador. A semelhança da passagem com o poema de Safo também sugere que o homem que acompanha a jovem é um pretendente ou mesmo um noivo. A sugestão é fortalecida pela comparação, num epitalâmio (Sapph. fr. 111.5 Voigt) de um noivo a Ares (†ἶσος Ἄρευι†; "semelhante a Ares"). Noutras canções, comparam-se os noivos aos deuses em geral (Sapph. fr. 44.21, 34 Voigt) ou, ao menos, a heróis, como Aquiles (Sapph. fr. 218 Voigt)[436]. Contudo, não é possível certeza de que também o fr. 31 Voigt trate dessa ocasião.

Do ponto de vista do fraseado, a expressão de abertura encontra outra bastante parecida na *Odisseia*, quando, na frente dos feácios maravilhados com as narrativas de Odisseu, a rainha Arete diz (*Od.* 11.366-7)[437]:

Φαίηκες, **πῶς ὔμμιν ἀνὴρ ὅδε φαίνεται εἶναι**
εἶδός τε μέγεθός τε ἰδὲ φρένας ἔνδον ἐΐσας;

Feácios, **como vos parece ser este homem**
Em talhe, tamanho e mente equilibrada dentro de si?

Trata-se de uma pergunta retórica, que pressupõe a excelência de Odisseu. O herói mostra-se notável em todas as qualidades humanas (a beleza, a força e o pensamento), e não seria inadequado, nesse contexto, nomeá-lo "divino". Ainda que haja somente um exemplo, as semelhanças vocabulares e contextuais sugerem, ainda que não comprovem, o parentesco entre as passagens homérica e sáfica.

[436] RISSMAN, 1983, pp. 90 ss. Outro poema, que não sabemos se trata de casamento, compara uma moça a Helena (Sapph. fr. 23.5 Voigt).
[437] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 140.

Por sua vez, o hiperbólico ἴσος θέοισιν ("igual aos deuses") encontra-se cinco vezes em Homero (com ἶσα adverbial em vez do adjetivo ἴσος e incluindo a variante com o singular θεῶι; "deus"):

φράζεο Τυδεΐδη καὶ χάζεο, μηδὲ **θεοῖσιν**
ἶσ' ἔθελε φρονέειν, ἐπεὶ οὔ ποτε φῦλον ὁμοῖον
ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων.

[diz Apolo a Diomedes, que insiste em atacar seu protegido, Enéas]
Reflete, filho de Tideu, te afasta e não queiras
Pensar **como os deuses**, pois não é igual a estirpe
Dos deuses imortais e dos homens que andam sobre a terra.
(*Il.* 5.440-2)

ἀλλ' ἐπάμυνε τάχιστα, καὶ ἐμπίπληθι ῥέεθρα
ὕδατος ἐκ πηγέων, πάντας δ' ὀρόθυνον ἐναύλους,
ἵστη δὲ μέγα κῦμα, πολὺν δ' ὀρυμαγδὸν ὄρινε
φιτρῶν καὶ λάων, ἵνα παύσομεν ἄγριον ἄνδρα
ὃς δὴ νῦν κρατέει, μέμονεν δ' ὅ γε **ἶσα θεοῖσι**.

[Escamandro invoca a ajuda de Simoente para deter Aquiles]
Vem logo em meu auxílio, enche as correntezas
Pelas fontes de água, ergue o leito,
Levanta uma grande onda e eriça enorme tumulto
De madeira e pedras, para que impeçamos o varão selvagem
Que agora se faz forte e resiste **como os deuses**.
(*Il.* 21.311-5)

οἳ καὶ νέρθεν γῆς τιμὴν πρὸς Ζηνὸς ἔχοντες
ἄλλοτε μὲν ζώουσ' ἑτερήμεροι, ἄλλοτε δ' αὖτε
τεθνᾶσιν· τιμὴν δὲ λελόγχασιν **ἶσα θεοῖσι**.

[Sobre Cástor e Polideuces]
Recebendo, sob a terra, honrarias de Zeus,
Alternando, uma hora vivem, outra hora
Morrem e receberam honras **como os deuses**.
(*Od.* 11.302-4)

[…] σεῖο δ', Ἀχιλλεῦ,
οὔ τις ἀνὴρ προπάροιθε μακάρτερος οὔτ' ἄρ' ὀπίσσω·
πρὶν μὲν γάρ σε ζωὸν ἐτίομεν **ἶσα θεοῖσιν**
Ἀργεῖοι, νῦν αὖτε μέγα κρατέεις νεκύεσσιν
ἐνθάδ' ἐών· τῷ μή τι θανὼν ἀκαχίζευ, Ἀχιλλεῦ.

[diz Odisseu a Aquiles, no Hades]
[...] Nunca houve, Aquiles,
Varão mais venturoso do que ti e nunca haverá;
Pois outrora nós, os argivos, te honrávamos, vivo,
Como os deuses, e agora que estás aqui tens grande poder
Entre os mortos. Assim, não te entristeças por ter morrido, Aquiles.
(*Od.* 11.483-6)

[Telêmaco elogia o chefe dos pretendentes ironicamente frente a
Odisseu, disfarçado como um mendigo]
ἀλλά τοι ἄλλον φῶτα πιφαύσκομαι, ὅν κεν ἵκοιο,
Εὐρύμαχον, Πολύβοιο δαΐφρονος ἀγλαὸν υἱόν,
τὸν νῦν **ἶσα θεῶι** Ἰθακήσιοι εἰσορόωσι

Mas ainda mencionarei outro homem, a quem podes ir,
Eurímacco, o filho ilustre do aguerrido Pólibo,
O qual os itacenses veem **como um deus**.
(*Od.* 15.518-20)

Os quatro primeiros excertos descrevem atos e situações incomuns, que não se esperariam em homens mortais: a tentativa de Diomedes em superar a defesa divina que protege Enéas, a grande primazia de Aquiles entre os aqueus e sua capacidade de enfrentar até mesmo um deus e as honras recebidas pelos Dioscuros após a morte. Na fala irônica de Telêmaco, a fórmula sublinha a soberba de Eurímaco e dos demais pretendentes, que se consideram acima das leis divinas da hospitalidade e da vingança de Zeus.Vemos Safo empregar a expressão mais uma vez, na forma ἴσαν θέοισιν, no danificado fragmento 68 – mas não se consegue depreender o contexto.

Nos poemas hexamétricos, a comparação entre mortais deuses é um tema comum, para o qual existem variadas expressões. Emprega-se δαίμονι ἶσος ("igual a um nume"), por exemplo, quando um herói ameaça ultrapassar os limites de sua

mortalidade[438]: além de aparecer na interação entre Apolo e Diomedes acima, pouco antes do trecho citado (*Il.* 5.438), a expressão aplica-se a seu ataque a Afrodite (*Il.* 5.459)[439]. A locução εἰκυῖα θεῇσι ("semelhante às deusas") refere-se à enorme beleza de Afrodite disfarçada, Briseida, Nausica, Castianira, uma concubina de Príamo, e Hecamede, uma escrava de Néstor[440]. Δέμας ἀθανάτοισιν ὁμοῖος ("semelhante aos imortais no corpo") aponta a formosura de Telêmaco e Odisseu[441]. Θεοῖς ἐπιείκελος ("semelhante aos deuses") se atribui a personagens sobre-humanas como Aquiles, Faetonte e aos semideuses em geral[442]. Θεῶι (θεοῖσ') ἐναλίγκιος ("semelhante a um deus (aos deuses)") indica a voz do arauto Taltíbio e dos aedos Fêmio e Demódoco e a aparência de Menelau, Telêmaco e Laertes[443]; (ἐν)ἀλίγκιος ἀθανάτοισι(ν) ("semelhante aos imortais"), representa Eurílo, o mais belo e nobre dos jovens feácios depois de Leodamas, e os irmãos de Nausica[444]. Ἐπιείκελον ἀθανάτοισι ("semelhante aos imortais") normalmente qualifica figuras divinas, como o Sol, ou heróis anteriores à Guerra de Troia como Titono, Teseu, Méon (profeta que foi salvo das mãos de Tideu por sinais divinos) e Ífito, detentor do impressionante arco de Odisseu[445], mas descreve também Acamas e Ctésio, pai de Eumeu[446]. Θεοείκελος ("semelhante aos deuses") se aplica a semideuses (Aquiles, Enéias, às armas de Faetonte), ao rei dos sobre-humanos feácios, Alcino, e à própria Deméter[447], mas também aos mais mundanos Telêmaco e Deífobo[448]. Θεοειδής ("de aparência divina") descreve normalmente Páris,

---

[438] Apontado por Rissman (1983, p. 83s.).
[439] O termo também é usado em *Il.* 5.884 (descrevendo o enfrentamento entre Diomedes e Ares); 16.705, 786 (Pátroclo quase toma Troia antes do tempo destinado); 20.447 (Aquiles tenta matar Heitor antes do momento), 493 (massacra os troianos de modo sobre-humano); 21.18, 227 (perturba o rio Xanto enchendo-o de cadáveres); *h.Cer.* 235 (Deméter tenta divinizar Demofonte).
[440] Respectivamente, *h.Ven.* 153; *Il.* 19.286 (Briseida); *Od.* 7.291 (Nausica); *Il.* 8.305 (Castianira); 11.638 (Hecamede). Nausica também é qualificada em termos diferentes, mas similares: ἀθανάτησι φυὴν καὶ εἶδος ὁμοίη ("semelhante às imortais em porte e forma"; *Od.* 6.16).
[441] *Od.* 3.468 (Telêmaco); 8.14; 23.163 (Odisseu). Anquises é descrito em *h.Ven.* 55 pela expressão semelhante e sinônima δέμας ἀθανάτοισιν ἐοικώς. Outra locução próxima se refere a Agamêmnon: ὄμματα καὶ κεφαλὴν ἴκελος Διὶ τερπικεραύνωι/ Ἄρεϊ δὲ ζώνην, στέρνον δὲ Ποσειδάωνι ("nos olhos e na cabeça, semelhante a Zeus,/ na cintura, a Ares e, no peito, a Poseidon"; *Il.* 2.478-9).
[442] *Il.* 9.485; 22.279; *Od.* 24.36 – dentre muitos outros exemplos (Aquiles); Hes.*Th.* 987 (Faetonte), 968, 1020 (semideuses).
[443] *Il.* 19.250 (Taltíbio); *Od.* 1.371 (Fêmio); 9.4 (Demódoco); 2.5 (Telêmaco); 4.310 (Menelau); 24.371 (Laertes).
[444] *Od.* 8.174 (Eurílo); 7.4-5 (irmãos de Nausica).
[445] *h.Hom.* 31.7; *h.Ven.* 219 (Titono); *Il.* 1.265; Hes.*Sc.*182 (Teseu); *Il.* 4.394 (Méon); *Od.* 21.14, 37 (Ífito).
[446] *Il.* 11.60 e *Od.*15.414.
[447] *Il.*1.131; 19.155 etc. (Aquiles); *h.Ven.* 279 (Eneias); *h.Hom.* 28.15, a Atena (Faetonte);*Od.* 8.256 (Alcino); *h.Cer.* 159.
[448] *Od.* 3.416 e 4.276.

provavelmente por sua grande beleza[449], mas também Príamo, Telêmaco, Deífobo, Neoptólemo e Alcino[450] – além de muitas outras personagens menores (como Políxeno e Ascânio)[451]. Θεὸς ὥς ("como um deus") indica a grande honra que Idomeneu, Enéias e Cástor (cretense que Odisseu disfarçado diz ser seu pai) recebem dos povos que lideram[452]. Θεόφιν μήστωρ ἀτάλαντος ("conselheiro equivalente aos deuses") qualifica Pátroclo, Príamo e heróis da geração anterior ao ciclo troiano, como Pirítoo, Neleu e Alceu, avô de Héracles[453]. Há, enfim, comparações com deuses específicos, a exaltar determinadas qualidades num herói. Δίι μῆτιν ἀτάλαντος ("equivalente a Zeus na astúcia") figura a astúcia de Odisseu e Heitor – talvez ironicamente no último caso, visto que a personagem é caracterizada por seus erros de juízo no poema[454]. Há muitas comparações com Ares. Ἀτάλαντος Ἄρηϊ ("equivalente a Ares") exalta o valor guerreiro de Pátroclo, Heitor, Idomeneu, Meríones [455] e heróis menores como Meges, Automedonte, Pilêmenes e Clímeno[456]. Ἶσος Ἄρηϊ ("igual a Ares") qualifica Heitor, Aquiles, o feácio Euríalo, e um herói menor, Leonteu [457]; ἀτάλαντος Ἐνυαλίωι ἀνδρειφόντηι ("equivalente a Eniálio matador de varões"), apenas Meríones[458]. Por sua vez, a expressão ἰκέλη χρυσέηι Ἀφροδίτηι ("semelhante à dourada Afrodite") qualifica a beleza de Briseida, Cassandra e Tiro[459]e a versão expandida Ἀρτέμιδι ἰκέλη ἠὲ χρυσῆι Ἀφροδίτηι ("semelhante a Ártemis ou à dourada Afrodite") Penélope[460]. Na poesia

---

[449] *Il.* 3.16, 30, 37 etc.
[450] *Il.* 24.217, 299, 372 etc. (Príamo); *Od.* 1.113; 3.343 etc. (Telêmaco); *Il.* 12.94 (Deífobo); 19.327 (Neoptólemo); *Od.* 7.231 (Alcino).
[451] *Il.* 2.623; 862.
[452] *Il.* 3.230; 11.58; *Od.* 14.205. Alcino é descrito sentado em seu trono em termos semelhantes: ἀθάνατος ὥς ("como um imortal"; 6.309).
[453] *Il.* 17.477; *Od.* 3.110; *Il.* 7.366; 14.318; 3.409; Hes. fr. 133.7 Most.
[454] *Il.* 2.169, 407, 636; 10.137; 7.47; 11.200.
[455] *Il.* 16.784 (Pátroclo); 8.215; 17.72 (Heitor); 13.500 (Idomeneu); 13.295, 328, 528 (Meríones).
[456] *Il.* 2.267; 15.302; 17.536; 5.576; Hes. fr. 22.16 Most.
[457] *Il.* 11.295, 604; 13.802 (Heitor); 20.46 (Aquiles); *Od.* 8.115 (Euríalo); *Il.* 12.130 (Leonteu).
[458] *Il.* 2.651; 7.166; 8.264; 17.259. Há também outras expressões a comparar heróis a Ares ou Eniálio: Aquiles (ἶσος Ἐνυαλίωι κορυθάϊκι πτολεμιστῆι; "igual a Eniálio, guerreiro que treme o elmo"; *Il.* 22.132), Ájax (σεύατ' ἔπειθ' οἷός τε πελώριος ἔρχεται Ἄρης ; "depois impeliu-se como vem o portentoso Ares"; *Il.* 7.208), Heitor (μαίνετο δ' ὡς ὅτ' Ἄρης ἐγχέσπαλος ἢ ὀλοὸν πῦρ; "enlouquecia como Ares, que brande a lança, ou o fogo destrutivo"; *Il.* 15.605), Meríones (οἷος δὲ βροτολοιγὸς Ἄρης πολεμόνδε μέτεισι; "como Ares, peste aos mortais, vai à guerra"; *Il.* 13.298) e Odisseu (ἠΰτ' Ἄρηα; "como Ares"; *Od.* 8.518).
[459] *Il.* 19.282 (Briseida); 24.699 (Cassandra); Hes. fr. 27.25 Most (Tiro).
[460] *Od.* 17.37; 19.54. Qualificam-se por expressões similares, mas únicas no *corpus*, Helena (Ἀρτέμιδι χρυσηλακάτωι ἐϊκυῖα; "semelhante a Ártemis roca-de-ouro"; *Il.* 4.122); Nausica (οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεα ἰοχέαιρα [...]; "como Ártemis verte-flechas vai pelos montes [...]"; *Il.* 6.102). Expressão particular é ἰσόθεος φώς ("homem igual a um deus"), de função bastante diversa de seu significado aparente. O epíteto, na maioria dos casos, se refere a um herói que segue a exortação de um outro: *Il.* 3.310 (Príamo termina de atender ao pedido do arauto Ideu); 4.212 (Macaon obedece a Agamêmnon); 9.211; 11.644 (Pátroclo a Aquiles) 11.472 (Ájax a Menelau); 15.559 (Melanipo a Heitor); 16.632 (Meríones a Pátroclo);

eólica, Safo chama Heitor e Andrômaca, em meio a suas suntuosas bodas, tanto de ἴ]κελοι θέοι[ς, como θεοεικέλο[ις ("s]emelhantes aos deuse[s"; Sapph. fr. 44, 21, 34 Voigt). Em Sapph. fr. 96,.4 Voigt, a poeta retrata uma jovem como †θεασικελαν† (forma corrompida de θέαισ' ou θέοισ' ἴκελαν; "semelhante às deusas (ou deuses)"[461]), talvez a mesma que, versos adiante, supera todas as mulheres da Lídia (6-9).

Em resumo, as comparações com os deuses normalmente indicam uma qualidade sobre-humana ou espantosa: ousadia, ferocidade, resistência e, principalmente, honra e beleza[462]. Ainda que alguns epítetos possam descrever personagens menores ou mais mundanas (e possam consequentemente consistir em qualificações genéricas de heróis), na maior pate do tempo, elas se concentram em personagens claramente superiores às demais (como Teseu, Pirito, Aquiles, Diomedes, Pátroclo, Príamo, Heitor, Páris e Alcino – e os próprios deuses) ou muito importantes para a narrativa, como Telêmaco, Penélope e Briseida. Nos demais fragmentos lésbios, quando não se aplica a heróis (Heitor e Andrômaca), a comparação é aparentemente elogiosa e qualifica figuras de destaque nas canções (como em Sapph. frr. 96 e 111 Voigt).

Dentre as interpretações defendidas pelos estudiosos da presente canção, pode-se excluir a que julga que Safo enfatiza, pela comparação, a felicidade do homem: o tema não apresenta esse sentido em nenhum dos exemplos arcaicos[463]. No entanto, as possibilidades atestadas ainda são muitas. Por qual motivo se elogia a personagem? Mesmo que nos baseemos apenas nos exemplos homéricos de ἶσα θεοῖσι ("como os deuses"), ainda restam muitas opções: resistência, coragem, honra ou proeminência sobre-humanas. Por um lado, revendo-se os passos, percebe-se que ἶσα θεοῖσι sempre atrela a superioridade da personagem ao contexto geral da cena: a força e resistência superlativas de Diomedes e Aquiles são invocadas em situação de combate, em oposição aos demais guerreiros; as honras em vida e morte de Aquiles, Cástor e

---

23.677 (Euríalo aceita o desafio de Epeu); *Od.* 1.324 (Telêmaco segue a exortação de Atena); 20.124 (e levanta-se para cumprir o plano do pai). Em três casos, a obediência é indicada em termos menos diretos: Euríalo é apontado como seguidor de Diomedes (*Il.* 2.565) e Ereutálion como auxiliador de Licurgo. (7.136); Soco vem ao socorro do irmão (11.428). No único caso destoante, (23.569), Menelau questiona o direito de Antíloco receber o prêmio da corrida de carruagens, uma vez que trapaceou; a presença de uma fórmula de obediência e concordância num ato de desafio provavelmente tinha força irônica.

[461] VOIGT, 1971, p. 108.

[462] RACE, 1986, pp. 96 s. (que também leva em consideração outras fórmulas de comparação com os deuses).

[463] RACE, 1983, p. 96. Na cena entre Odisseu e Nausica supracitada, a felicidade está em jogo, mas lá é diretamente mencionada pelo termo μάκαρ ("venturoso"), o que não ocorre em Safo.

Polideuces no episódio da invocação dos mortos, em que se comentam a vida e destino de diversos heróis; e a soberba proeminência de Eurímaco, num momento em que se apresentam seus excessos entre os pretendentes. No caso de Safo, nesse ponto da canção, o pano de fundo é ainda obscuro. Porém, no restante do poema, fica claro: não se colocam em questão honras e consideração, mas a integridade corporal. Como se viu na abertura, o foco do poema é a decomposição do corpo do "eu", que se aproxima da morte por tão-somente ver a jovem. Enquanto isso, o homem se senta diante dela e é capaz de escutá-la de perto, sem qualquer menção de perturbação. Aparentemente, o que nele há de sobre-humano é sua impassibilidade. Por outro lado, como qualquer poema, o fr. 31 Voigt se desenvolve no tempo, e um leitor ou ouvinte que se depare com ele pela primeira vez precisa suspender o juízo sobre o contexto da afirmação até o fim da próxima estrofe. Não se pode pressupor que interpretem o início da canção por meio de um desenrolar que ainda desconheceriam. Quando a poeta aponta a aparência divina do homem, portanto, sem especificar o porquê de imediato, é verossímil que a audiência arcaica se visse obrigada a invocar todo o campo de qualidades tradicionalmente associados ao tema e à fórmula – num primeiro momento, as possibilidades não precisam se excluir. Todavia, se a expressão que a canção partilha com a *Odisseia* (πῶς ὔμμιν ἀνὴρ ὅδε φαίνεται εἶναι; "como vos parece ser este homem?"; *Od.* 11.366) era realmente tradicional, é possível que sua combinação com o tema enfatize uma das acepções mais fortemente. A comparação aos deuses muitas vezes se aplica explicitamente ao aspecto das personagens, evocado pela mesma fórmula que aparece na fala de Arete (εἶδός τε μέγεθός τε; "na aparência e no tamanho") em dois exemplos:

> Ἀρτέμιδί σε ἐγώ γε, Διὸς κούρηι μεγάλοιο,
> **εἶδός τε μέγεθός τε** φυήν τ' ἄγχιστα ἐΐσκω

> [Odisseu diz a Nausica]
> Comparo-te sobretudo a Ártemis, filha do grande Zeus,
> **Em aparência, tamanho** e porte
> (*Od.* 6.151-2)

> [...] θαύμαζε δέ μιν φίλος υἱός,
> ὡς ἴδεν ἀθανάτοισι θεοῖσ' ἐναλίγκιον ἄντην,
> καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·

"ὦ πάτερ, ἦ μάλα τίς σε θεῶν αἰειγενετάων
εἶδός τε μέγεθός τε ἀμείνονα θῆκεν ἰδέσθαι.

[Odisseu se admira ao ver que, de repente, o pai está mais belo]
[...] O querido filho se admirou
Quando o viu sua presença semelhante aos deuses imortais
E dirigindo-lhe as palavras aladas disse:
"Pai, certamente um dos deuses imortais melhorou
teu aspecto **em aparência e tamanho**".
(*Od.* 24.370-4)

Dessa maneira, tanto φαίνεται μοι κῆνος [...] ὥνηρ ("aquele homem me parece"), como ἴσος θέοισιν ("igual aos deuses") poderiam evocar, por suas implicações tradicionais sobrepostas, a beleza do moço que se senta diante da jovem. Ainda que o sentido da aparência divina ganhe novo sentido no avançar das estrofes, ele pode, de início, sugerir meramente a grande beleza do homem, que já anuncia sua natureza admirável e espantosa. O recurso também pode prefigurar a beleza da moça em seu companheiro[464]. Por último, uma vez que dois fragmentos sáficos (Sapph. frr. 44 e 111 Voigt) comparam noivos aos deuses, não se pode excluir a hipótese de que se trate de um tema tradicional do epitalâmio e que, com ele, Safo talvez acene à audiência o caráter matrimonial da canção. Já vimos, na "Ode a Anactória", como a indeterminação e a multiplicidade de significados sugeridos parece parte da arte sáfica: naquele poema, fala-se primeiramente do desejo em termos gerais, dando-lhe, ao longo da canção, caráter erótico, até chegar na relação específica entre o "eu" e Anactória. Aqui parece haver jogo semelhante, em que os elementos da cena poética se revelam aos poucos e, de diversos sentidos possíveis, alguns são enfatizados e focalizados com o passar das estrofes.

A expressão ὅττις ἐνάντιός τοι ἰσδάνει ("que se senta diante de ti"), também tem paralelos na poesia arcaica. Com palavras parecidas, Homero descreve situações de subtexto erótico, como a companhia de Helena e Páris e de Calipso e Penélope com Odisseu:

[464] Rissman (1983, pp. 84 s.) indica como a divindade do homem parece implicar semelhante qualidade também na moça.

τῆι δ' ἄρα δίφρον ἑλοῦσα φιλομειδὴς Ἀφροδίτη
ἀντί' Ἀλεξάνδροιο θεὰ κατέθηκε φέρουσα·
ἔνθα **κάθιζ'** Ἑλένη κούρη Διὸς αἰγιόχοιο

[Afrodite coloca Helena diante de Páris]
Assim, Afrodite amante dos sorrisos a tomou na carruagem
E trazendo-a, **diante de Alexandre** a deusa a colocou;
ali **sentou-se** Helena, a filha de Zeus porta-égide
(*Il.* 3.424-6)

αὐτὴ δ' **ἀντίον ἷζεν Ὀδυσσῆος θείοιο**,
τῆι δὲ παρ' ἀμβροσίην δμωιαὶ καὶ νέκταρ ἔθηκαν

[Calipso senta-se com Odisseu num banquete]
Ela **sentou diante do divino Odisseu**
E as criadas serviram ambrosia e néctar
(*Od.* 5.198)

ἡ δ' ἐπεὶ εἰσῆλθεν καὶ ὑπέρβη λάϊνον οὐδόν,
ἕζετ' ἔπειτ' **Ὀδυσῆος ἐναντίον**, ἐν πυρὸς αὐγῆι

[Penélope senta-se diante de Odisseu depois do massacre dos pretendentes, ainda incrédula]
Quando ela entrou e atravessou a soleira de pedra,
Logo se sentou diante de Odisseu, à luz do fogo
(*Od.* 23.89).

Se a fórmula tiver realmente implicação erótica, o último passo parece irônico, pois a esposa inicialmente se recusa a reconhecer e receber o marido, mas logo depois eles irão ao leito. Por outro lado, frases semelhantes podem descrever outros tipos de familiaridade e intimidade, como a entre Aquiles (ou Eumeu) e Odisseu (*Il.* 9.218; *Od.* 14.79) e Penélope e Telêmaco (*Od.* 17.96). Particularmente interessante é que assim se descreva o convívio de Aquiles e Pátroclo (*Il.* 9.190), pois, embora a *vulgata* não o explicite, não se pode descartar o caráter erótico da relação dos dois, clara ao menos numa das versões da *Ilíada* à época de Ésquines (1.142-50)[465]. Num fragmento sáfico, o

[465] PEREIRA, 2016, pp. 26 ss.

“eu” deseja o amante diante de si (entretanto, as personagens estão de pé, não sentadas): στᾶθι **μ’ἄντα**[466] φίλος/ καὶ τὰν ἐπ' ὄσσοισ' ὀμπέτασον χάριν (“põe-te de pé **diante de mim** como amigo/ e desdobra a graça de teus olhos ”; Sapph. fr. 138 Voigt).

O restante da estrofe tem menos ocorrências similares na poesia arcaica. O advérbio πλήσιον (“perto”), em duas passagens homéricas, descreve a proximidade física de um afeto, novamente em contexto de acolhimento:

> [...] αὐτὰρ ὃ ἔρρων
> **πλησίον**, ἔνθα Θέτις περ, ἐπὶ θρόνου ἷζε φαεινοῦ,
> ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζε·
> τίπτε Θέτι τανύπεπλε ἱκάνεις ἡμέτερον δῶ
> αἰδοίη τε φίλη τε; πάρος γε μὲν οὔ τι θαμίζεις.
>
> [Hefesto recebe Tétis]
> [...] E ele indo
> Para **perto** de onde Tétis estava, sentou-se no trono brilhante,
> Tocou-lhe a mão e pronunciou e nomeou palavra:
> “Por que, Tétis manto-esvoaçante, venerável e querida,
> Vens ao meu palácio? Antes não costumavas vir.”
> (*Il.* 18.421-5)
>
> αὐτὰρ ἐπεὶ τό γ' ἄκουσ' ἱερὸν μένος Ἀλκινόοιο,
> χειρὸς ἑλὼν Ὀδυσῆα δαΐφρονα ποικιλομήτην
> ὦρσεν ἀπ' ἐσχαρόφιν καὶ ἐπὶ θρόνου εἷσε φαεινοῦ,
> υἱὸν ἀναστήσας ἀγαπήνορα Λαοδάμαντα,
> ὅς οἱ **πλησίον** ἷζε, μάλιστα δέ μιν φιλέεσκε.
>
> [Alcino recebe Odisseu em seu palácio]
> E quando o ouviu o sagrado alento de Alcino,
> Tomando pela mão Odisseu de ânimo aguerrido e astúcia variegada,
> Levantou-o da larareira e o colocou sobre o assento brilhante,
> Tirando o filho, o viril Laodamas,
> Que se sentava **ao seu lado** – o amava mais que todos.
> (*Od.* 7.167-71)

[466] Aceitando a correção de Fick (*apud* VOIGT, 1971, p. 135); o manuscrito de Ateneu, que preserva o trecho, apresenta a forma καντα, que não tem sentido claro (VOIGT, 1971, p. 135).

Os exemplos são poucos, e a associação tradicional entre πλησίον e a intimidade de duas personagens permanece meramente possível.

Ἅδυ φωνείσας ("que doce fala"), por sua vez, ecoa epítetos que, em outros fragmentos, a poeta atribui a uma virgem (ἀδύφωνον; "de fala doce", Sapph. fr. 153 Voigt) e a uma personagem feminina indeterminada (πόλυ πάκτιδος ἀδυμελεστέρα; "de melodia muito mais doce que uma lira", Sapph. fr. 156 Voigt), de forma que a doce voz parece um atributo típico do elogio a jovens e mulheres. A expressão ainda se assemelha a um epíteto épico relacionado à fala e ao canto, ἡδυεπής ("de doce palavra"), qualificando as Musas e o aedo (Hes.*Th.* 965; *h.Hom.* 21.3) e Nestor (*Il.* 1.248). Canção e oratória são ambas província das Musas, visto que Hesíodo também lhes atribui a eloquência dos reis, também descrita em termos de suavidade e doçura (Hes.*Th.* 81-93). Em consequência, é provável que se subentendam características musicais na descrição da jovem do fr. 31 Voigt, pois que frequentemente outros fragmentos (por exemplo, o "Poema de Titono" e o fr. 96 Voigt) representam as moças interpeladas em cantos e coros – e a doce voz não seria pequeno elogio nesse contexto. Em geral, ἡδύς ("doce") qualifica, na poesia jônica, diversos elementos prazerosos; além de se referir a música (por exemplo, em *Od.* 8.64), o adjetivo invoca todos os elementos festivos e conviviais que geralmente acompanhavam o canto na Grécia arcaica: os vinhos (*Od.* 9.162), os odores (*Od.* 12.369) e o riso (*Il.* 21.508). Assim, o sintagma parece dar ao trecho tom musical, suave e festivo, não estranho à atmosfera de acolhimento e erotismo já sugerida pela proximidade do casal.

Já o raro ὑπακούω ("escutar") aparece, em Homero, sempre em contextos de conversa, em que a fala do interlocutor é expressamente mencionada por outro verbo. Num dos exemplos, há proximidade física, mas não erótica: καὶ τότ' ἐγὼν Ὀδυσῆα **προσηύδων ἐγγὺς ἐόντα**/ ἀγκῶνι νύξας· ὁ δ' ἄρ' ἐμμαπέως **ὑπάκουσε** ("e, então, eu **falei** a Odisseu, **que estava perto**,/ cutucando[-o] com o cotovelo, e ele **ouviu** rapidamente"; *Od.* 14.484-5)[467]. O verbo indica atenção por parte do ouvinte e, no poema de Safo, portanto, é mais um exemplo a indicar o afeto e proximidade entre o homem e a jovem.

Há, enfim, dissenso interpretativo quanto ao valor do pronome relativo ὅττις ("o qual"), que, em ático (na forma ὅστις), normalmente é indefinido, indicando que o

[467]Os outros exemplos são: *Od.* 4.283; 10.83; *h.Ven.* 180.

antecedente não tem identidade determinada[468]. Alguns propõem que também aqui ele tenha essa função e mostre que à poeta parece divino qualquer homem que esteja naquela situação[469]. Outros, pressupondo que se trata de um indivíduo determinado, lhe atribuem um sentido causal (comum no dialeto ático, após antecedentes definidos[470]), como se a relativa explicasse por que o homem parece um deus[471]. Enfim, alguns observam que, em outros dialetos, ὅστις muitas vezes funciona como simples pronome relativo e, portanto, não teria conotações especiais na canção[472]. Tendo em vista as objeções sintáticas apresentadas por Tzamali (a marcada definição do antecedente, qualificado por artigo e pronome demonstrativo e a ausência de exemplos paralelos – 1996, pp. 169 s.), a leitura indefinida torna-se improvável. Contudo, parece injustificada a rejeição peremptória do sentido causal, uma vez que mesmo o pronome relativo simples (ὅς, "que") pode ter essa nuance[473]. Após afirmação tão drástica sobre a superioridade de um mortal, não seria inesperada uma espécie de justificativa. No entanto, como a comparação do homem com os deuses na primeira estrofe ainda tem sentido indeterminado, podendo sugerir, de início, apenas sua beleza, é possível que também ὅττις pareça inicialmente apenas um pronome relativo comum, ganhando teor causal apenas retrospectivamente, quando se começam a descrever os afetos coporais do "eu".

A estrofe compreende uma construção hipotática inteira, feita de oração principal (com 13 sílabas) e relativa (com 25), dividida em duas coordenadas (de 12 e 13 sílabas respectivamente). As três orações têm estrutura semelhante: expressão que indica proximidade (física ou conotativa, A) seguida de verbo (B): φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν (A) ἔμμεν(αι) (B) ("Ele me parece igual aos deuses (A) ser (B)"): ὤνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι (A) ἰσδάνει (B) ("o homem que diante de ti (A) está sentado (B)") :

---

[468] RIJKSBARON, 2006, p. 93; por exemplo: οὐχ ὁρῶ λόγον **ὅστις** ἄνευ τοῦ ποιεῖν ὑμᾶς ἃ προσήκει δυνήσεται τὴν πόλιν σῶσαι ("não vejo discurso [**qualquer que seja**], **que** possa salvar a cidade sem que vós façais o que é preciso"; D. 8.77).

[469] PAGE, 1955, p. 20; SINOS, 1982, p. 27.

[470] RIJKSBARON, 2006, p. 93, por exemplo: οἴκτιρόν [...] με [...], **ὅστις** ὥστε παρθένος βέβρυχα κλαίων ("apieda-te [..] de mim […] **que** [i.e. **porque**] como uma virgem gemi chorando"; S. *Tr*. 1070-2).

[471] PAGE, 1955, p.20; RADT, 1970, pp. 341 s.; WILLS, 1967b, p. 183; PRIVITERA, 1969a, pp. 50 s. (que considera que esse teor se sugere, mas é logo abafado).

[472] Por exemplo: […] τοῦτ' ἔργον βασιλεύς,/ **ὅστις** ἄρχει ναός, ἐμοὶ τελέσαις [...] ("o rei,/ **que** governa o navio, cumprindo esta obra para mim […]"; Pi.*P.* 4.229-30). PRIVITERA, 1969a, pp. 50 s.; RYDBECK, 1969, pp. 161 ss.; MARCOVICH, 1972, pp. 19 s.; TSAGARAKIS, 1979, pp. 98 s.; TZAMALI, 1996, pp. 169 s. (com comentário detalhado do problema).

[473] RIJKSBARON, 2006, 93 s., por exemplo:[...] εἷς τῶν [...] Περσέων ἄριστος [...], **ὃς** τά τε ἄλλα λέγων ἐπίκεο ἄριστα […] ("[…] és o melhor dos persas, **o qual** [i. e. **porque**] falaste o melhor sobre todos os outros assuntos [...]"; Hdt. 7.9).

καὶ πλάσιον ἆδυ φωνεί/-σας (A) ὑπακούει (B) ("e, de perto, a ti, que docemente fa/-las (A), escuta (B)"). Ademais, nas duas primeiras orações, a expressão (A) se segue ao sujeito (respectivamente, κῆνος e ὅττις; "aquele" e "que").

A linguagem tradicional do poema já estabelece de início dois elementos importantes na canção: o erotismo e os extremos da experiência humana, que a aproximam e afastam dos deuses. Mesmo que os contornos específicos da ocasião sejam obscuros, a moça e o homem são retratados em termos de proximidade, musicalidade, festejo, acolhimento e erotismo. Ela é descrita como típica virgem dos poemas sáficos, ele, como alguém que supera os limites humanos – por motivos que, na primeira estrofe, ainda permanecem ocultos, mas aparentemente sugerem a beleza extraordinária. As similaridades sintáticas entre as três orações refletem a semelhança semântica dos três momentos retratados: a proximidade figurativa entre o homem e os deuses, a cercania física entre ele e a moça e as palavras ouvidas de perto. A estrofe se dispõe em clímax sintático e semântico. De um lado, vê-se o número crescente de sílabas entre a oração principal e a relativa e, nesta, entre as coordenadas que a compõem; de outro, caminha-se da abstração do símile à realidade da cercania do homem e da jovem, primeiro de modo estático, mencionando-se apenas a posição dos dois, depois, dinâmico, com descrição mais detalhada da voz e da audição.

Estrofes 2-4 – O padecimento do "eu"

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν	E rindo desejavelmente; isso, de fato, me
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,	Perturbou o coração no peito,
ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὥς με φώνασ'	Pois, quando te vejo brevemente, então falar
οὐδ' ἓν ἔτ' εἴκει	torna-se impossível para mim

Figurando seu riso, a poeta termina de narrar a interação da moça com o homem. Algo na cena perturba o "eu", e, em seguida, para explicar o tormento, descrevem-se os efeitos que, vez após vez, ela sofre ao ver a moça. Tanto o fim da descrição da jovem como a primeira turbação têm fortes ecos tradicionais; todavia, é nessa estrofe que aparece o primeiro elemento sem quaisquer paralelos arcaicos. A oração reduzida γελαίσας ἰμέροεν ("rindo desejavelmente") figura apenas nesse ponto da poesia grega; contudo, encontram-se expressões aparentadas. Primeiro se poderia apontar, como dito na análise do fr. 1 Voigt, que o sorriso é atributo de Afrodite (cujo epíteto na épica é φιλομμειδής; "amante-de-sorrisos"). Em *h.Hom.* 10.1-3, reúnem-se termos similares aos de Safo: [...] ἐφ' **ἱμερτῶι** δὲ προσώπωι/ αἰεὶ **μειδιάει** καὶ ἐφ' **ἱμερτὸν** θέει ἄνθος ("[...] no **desejável** rosto/ sempre **sorri** – sobre ele corre **desejável** flor"). Todavia, μειδάω

("sorrir") e γελάω ("rir") não parecem sinônimos na poesia arcaica. Enquanto, como vimos no "Hino a Afrodite", μειδάω é usado em cenas de acolhimento, γελάω tem nuances bastante diferentes. Em todos os exemplos, o riso descrito por este verbo é um gesto de alegria e triunfo. É muito comum em momentos de escárnio e sentimento de superioridade: quando a comunidade se vê diante de um gesto ridículo de um de seus membros[474], um adulto se vê perante o medo ou as queixas vãos de uma criança[475] e alguém contempla o fracasso de um inimigo[476]. Entretanto, também se apresenta em momentos de celebração, como quando Odisseu aponta os poderes do vinho[477], Hesíodo representa o Olimpo exultante ao ouvir as Musas[478], Apolo se compraz ao ouvir a lira pela primeira vez[479] e Semônides descreve o bom humor de uma mulher:

τὴν δ' ἐκ θαλάσσης, ἣ δύ' ἐν φρεσὶν νοεῖ·
τὴν μὲν **γελᾶι** τε καὶ γέγηθεν ἡμέρην·
ἐπαινέσει μιν ξεῖνος ἐν δόμοις ἰδών

[Fizeram] a outra do mar, que tem dois pensamentos na mente:
Num dia **ri** e se compraz;
Um estrangeiro a elogiará quando a vir em casa
(Semon. fr. 7.27-9 West) [480]

Particularmente interessante para nossa canção é o riso fingido de Penélope quando, no fim da *Odisseia*, sugere se mostrar aos pretendentes (*Od.* 18.158-63):

τῆι δ' ἄρ' ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,
κούρηι Ἰκαρίοιο, περίφρονι Πηνελοπείηι,
μνηστήρεσσι φανῆναι, ὅπως πετάσειε μάλιστα
θυμὸν μνηστήρων ἰδὲ τιμήεσσα γένοιτο
μᾶλλον πρὸς πόσιός τε καὶ υἱέος ἢ πάρος ἦεν.

---

[474] *Il.* 2.270 (os aqueus riem de Tersites golpeado por Odisseu); *Il.* 23.784 (de Ájax Oileu quando escorrega na corrida); *Il.* 23.840 (e da falha de Epeio no lançamento de peso); *Od.* 20.358 (os pretendentes de Penélope escarnecem da aparente loucura do vidente Teoclímeno).
[475] *Il.* 6.471, 484 (Heitor e Andrômaca riem do medo de Astíanax); *Il.* 21.508 (Zeus, das queixas de Ártemis); *h.Merc.* 281, 389 (Apolo e Zeus, da mentira de Hermes). Semelhante senso de superioridade tem o riso de Zeus perante o prospecto do combate entre os demais deuses (*Il.* 21.389-90).
[476] *Il.* 21.498 (Atena ri de Ares derrotado); *Od.* 2.301 (Antino escarnece Telêmaco); *Od.* 9.413 (Odisseu se compraz ao enganar o Ciclope); *Od.* 16.354 (Anfínomo fica contente com a falha da armadilha contra Telêmaco), *Od.* 18.163 (Antino ri perante a briga de Odisseu e Iro); Hes.*Op.* 59 (Zeus gargalha ao planejar a criação de Pandora); Thgn. 59 (o poeta fala dos homens que enganam uns aos outros); 1041-2, 1217 (e de quem ri das dores de outrem).
[477] *Od.* 14.465.
[478] Hes.*Th.* 40.
[479] *H.Merc.* 420.
[480] O metafórico riso da terra aponta a exuberância do brilho das armaduras na *Ilíada* (19.362), do portentoso jacinto do *Hino Homérico a Deméter* (14) e do nascimento de Apolo na *Teognideia* (9-10).

ἀχρεῖον δ' **ἐγέλασσεν** ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν

E a deusa de olhos cinzentos, Atena, colocou no pensamento
Da filha de Icário, a prudente Penélope,
Mostrar-se aos pretendentes, para que muito abrisse
O ânimo dos pretendentes e recebesse mais honras
Que antes do marido e do filho.
Riu vãmente; disse e nomeou palavra

Além da superioridade em relação aos hostis pretendentes, o riso comparece em contexto erótico, que partilha com o poema de Safo.

O prazer do riso é frequentemente expresso por outro verbo ou adjunto: o adjetivo ἡδύ ("doce") adverbializado o acompanha formularmente[481], mas também se encontram outros termos indicativos de prazer como ἁπαλόν ("delicado")[482] e os derivados dos verbos γηθέω[483] e τέρπομαι[484] ("comprazer-se"). Ainda que ἡδύ e ἁπαλόν não sejam sinônimos, eles comparecem em contextos semelhantes e não parecem marcar alguma diferença de sentido, equiparando-se até mesmo a usos do verbo sem adjunto: as três formas podem indicar o riso de superioridade de alguém mais velho perante uma criança[485], o contentamento pela falha de um engano[486] e a alegria do banquete e do canto[487]. Os verbos γηθέω e τέρπομαι também cobrem contextos próximos, com γηθέω também podendo indicar alegria pela música[488] e τέρπομαι o triunfo perante os inimigos[489]. As maneiras diversas de figurar riso divergem pelo espaço métrico que ocupam e certamente são úteis para a versificação. Os exemplos são pouco numerosos para que verifiquemos em que medida as formas se equivalem semanticamente, mas podemos estar diante de variantes métricas para um mesmo campo de sentido. O adjetivo ἰμέροεν parece cumprir, na canção de Safo, papel semelhante a esses adjetivos e verbos que acompanham o verbo γελάω na poesia jônica e indicam o deleite do riso. Como os demais, ele tipicamente se associa a elementos

[481] Por exemplo, em *Il.* 2.270, 11.378; *Od.* 16.354; 18.35; 20.390-1.
[482] *Od.* 14.465; *h.Merc.* 281.
[483] *Il.* 21.389; *h.Merc.* 420; Thgn. 9-10 (com sujeitos diferentes, contudo).
[484] *Od.* 21.105; Thgn. 1218; Semon. fr. 7.28 West.
[485] Respectivamente, em *Il.* 21.508; *h.Merc.* 281 e *Il.* 6.471.
[486] *Od.* 16.354 e, novamente, *h.Merc.* 281.
[487] *Od.* 14.465; 20.390-1 ; Hes.*Th.* 40 (o verbo não é qualificado por ἡδύ, mas justapõe-se ao adjetivo ἡδεῖα, aplicado a ἀοιδή, no verso anterior) e Hes.*Sc.* 283.
[488] *H.Merc.* 420.
[489] Thgn. 1040-1, assim como *Il.* 21.408 (com o puro verbo) e 11.370 (ἡδὺ γελάσσας).

prazerosos (tendo contudo, nuance mais erótica, como é de esperar de um derivado de ἵμερος, "anseio", "desejo"): beleza (por exemplo, em *Il.* 3.397), juventude (Thgn. 1319), sexo (*Il.* 5.429), cantos e coros (*Od.* 1.421). Assim como os demais adjetivos adverbializados (e ao contrário dos verbos γηθέω e τέρπομαι), ἰμέροεν tem sentido ambíguo, pois pode tanto descrever o prazer de quem ri como de quem ouve a risada. Essa ambiguidade é possivelmente explorada em Sapph. fr. 31 Voigt, pois o adjetivo, de associações claramente eróticas e festivas, parece não somente apontar a intensa alegria da moça, mas descrever o efeito que ela suscita em seus observadores. Desse modo, por suas associações típicas, o sintagma γελαίσας ἰμέροεν aparentemente evoca a atmosfera comemorativa do contexto e a alegria superior da moça, bem como a atração que ela exerce sobre o espectador.

Por sua vez, o verso καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν ("perturbou o coração no peito") encontra expressão quase idêntica no fr. 283 Liberman de Alceu, em que o poeta descreve a loucura amorosa de Helena por Páris (3-4):

κἈλένας **ἐν στήθ[ε]σιν [ἐ]πτ[όαισε**
θῦμον Ἀργείας, Τροΐω δ' [ὐ]π' ἄν[δρος
ἐκμάνεισα ξ[ε.]ναπάτα 'πὶ π[όντον
ἔσπετο νᾶι,

E, **no pei[t]o** da argiva Helena, **pert[urbou]**
O ânimo, e, ensandecida por causa de um varão
Troiano enganador de h[ó]spedes, sobre o m[ar]
ela o seguiu num navio

Tomados em separado, os componentes da fórmula também são tradicionais. Em primeiro lugar, na lírica e na elegia arcaicas, o verbo πτο(ι)έω ("perturbar", "amedrontar") é comum em contexto erótico. Além do poema de Alceu, temos:

[...] ἆς σε δηὖτε πόθος τ.[
ἀμφιπόταται

τὰν κάλαν· ἀ γὰρ κατάγωγις αὔτα[
ἐπτόαισ' ἴδοισαν [...

Enquanto novamente o desejo […]
voa ao redor de ti [...],

A bela; pois a túnica [te?] **perturbou**, quando olhaste
(Sapph. fr. 22.11-4 Voigt)

αὐτίκα μοι κατὰ μὲν χροιὴν ῥέει ἄσπετος ἱδρώς,
πτοιῶμαι δ' ἐσορῶν ἄνθος ὁμηλικίης
τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν

De imediato incontável suor me transcorre a pele,
E **perturbo-me** ao ver a flor dos da minha idade,
Deleitosa e bela [...]
(Thgn. 1017-9)

οὐδε...[.]ς.φ..α..[...]..[
φοβερὰς δ' ἔχεις πρὸς ἄλλωι
φρένας, ὦ καλλιπρό[σ]ωπε παίδ[ων·
[...]

.....]δ' ἐν μέσωι κατῆξας
.....]ωι δι' ἄσσα πολλοὶ
πολ]ιητέων φρένας **ἐπτοέαται**

Nem [...]
Além disso tens a mente
Temerosa, tu que tens belo ro[s]to entre as menin[as] (?)
[...]

[...] lançaste em meio
[...] pelos quais muitos
Dos [cid]adãos **perturbaram-se** na mente;
(Anacr. fr. 346.1.10-2 *PMG*)

Frequentemente se explicita a sede das emoções afetada (θυμός, φρένες, καρδία; "ânimo", "pulmões", "coração"), por outro, nos dois passos sáficos e na elegia da *Teognideia*, associa-se a perturbação à visão – como se comentará abaixo. Todavia, πτο(ι)έω também aparece, na poesia hexamétrica, indicando outras formas de perturbação: pavor e desorientação (*Od.* 18.340; 22.298; com a menção das φρένες no último exemplo) ou a mera distração (Hes.*Op.* 447). Como se verá adiante, muitos dos

sintomas eróticos arrolados por Safo também são tradicionalmente ligados ao medo e à morte[490].

Em segundo lugar, a locução ἐν(ὶ) στήθεσ(σ)ιν ("no peito"), muitas vezes acompanhada de um substantivo anímico (θυμός etc.), expressa nas tradições eólica e jônica o lugar em que se comovem emoções e pensamentos: σκιδναμένας **ἐν στήθεσιν** ὄργας/ πεφύλαχθαι γλῶσσαν μαψυλάκαν ("quando a ira se espalha **no peito**/ guardar a língua de fala vã"; Sapph. fr. 158 Voigt); ἐλάφω δὲ] βρόμος **ἐν σ[τήθεσι** φυίει φοβέροισιν ("e brota o gemido da corça **no peito** temeroso"; Alc. fr. 10B.5 Liberman); ὣς φάτο· Πηλεΐωνι δ' ἄχος γένετ', **ἐν** δέ οἱ **ἦτορ/ στήθεσσιν** λασίοισι διάνδιχα μερμήριξεν ("assim disse; o filho de Peleu sentiu dor e **seu coração/** teve pensamentos divididos **no peito** hirsuto"; *Il.* 1.188-9)[491]. Também na poesia hexamétrica há exemplos eróticos:

> Ὣς φάτο, τῆι δ' ἄρα **θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινε**
>
> [Afrodite disfarçada exorta Helena a encontrar Páris no leito]
> Assim disse e **lhe atiçou o ânimo no peito**.
> (*Il.* 3.395)
>
> ἠδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
> λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
> δάμναται **ἐν στήθεσσι** νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.
>
> O Desejo, o mais belo entre os deuses imortais,
> Que desfaz os membros e domina o pensamento
> E o prudente desígnio **no peito** de todos os deuses e todos os homens.
> (Hes.*Th.*, 120-2)

Normalmente, a fórmula representa um forte acesso de emoções e anuncia acontecimentos drásticos – que comumente se perpetram, mas às vezes são evitados. A

---

[490] Há quem argumente que se deva a um empréstimo da épica a semelhança entre os sintomas figurados por Safo e os sinais de pavor em combate e morte em Homero: MARCOVICH, 1972, pp. 23, 26 (*contra* DEVEREUX, 1970, p. 17; RISSMAN , 1983, p. 74ss.; BENEDETTO, 1985, pp. 147 s. – que os associa antes à medicina). Furley (2000, p. 14) considera todo o poema ironicamente heroico, como se o "eu" estivesse se comparando a um herói superior, mais capaz de resistir ao "perigoso" charme da garota. Como em todo o presente estudo, não se pressupõe aqui precedência de algum gênero ou tradição poética sobre o outro: assim como é tradicional a associação dos campos semânticos do amor e do combate (ver acima as análises dos frr. 1 e 16 Voigt) é possível que os sintomas da morte, do medo do desejo também fossem tipicamente ligados, sem que um campo de metáforas precise anteceder e influenciar o outro.

[491] Também em *Il.* 2.142; 3. 63, 395; 4.152 etc.; Hes.*Th.* 611, 645; *h.Ap.* 462, 524; Thgn. 387.

ira gera a necessidade de conter a fala no fragmento de Safo; o medo toma a falante de Alceu, que se vê diante de algum tipo de ruína (cuja natureza não transparece nos fragmentos); indignado, Aquiles se vê à beira de destruir a campanha aqueia ao matar seu lider e, aliviado, Menelau (em *Il.* 4, 152) se vê em condições de participar do combate novamente. Nas passagens hexamétricas eróticas, a exortação de Afrodite a Helena precede a renovação de seus laços com Páris e a continuidade da guerra, e a menção do Desejo inicia a sequência de gerações que constitui a *Teogonia*. No fr. 31 Voigt, consequentemente, a expressão καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν sugere tanto a natureza erótica e terrível do espanto como sua grande importância para o colapso corporal que se segue. É notável, enfim, que a poeta, em vez de θῦμος ("ânimo")[492], termo mais recorrente junto a ἐν(ὶ) στήθεσ(σ)ιν[493], refira-se a seu âmago como um órgão concreto (καρδίαν, "coração"). Embora, na épica, costumeiramente mencione-se o órgão ao lado de θυμός [494], não parece acidental que a poeta retrate seu estado emocional pelo corpo, que ocupará o centro do poema a partir dos versos seguintes[495].

Existe, entretanto, um ponto contencioso no começo da estrofe: o pronome τό ("isso"), sujeito de ἐπτόαισεν ("perturbou"). O que turbaria a voz poética: a aparência divina do rapaz, o riso da moça ou toda a cena descrita[496]? Haja vistos a forte semelhança formular do verso 6 com o fr. 283 Voigt de Alceu (de contexto evidentemente erótico), o frequente uso do verbo πτο(ι)έω para caracterizar a perturbação amorosa e sua ligação com a aparência e a presença do amado, depreende-se que o antecedente do pronome se relaciona com o desejo. Sua precisa identidade, todavia, permanece incerta, ao menos nesse ponto da canção, pois tanto o homem como a moça são descritos com palavras que evocam a beleza e o desejo e poderiam abalar a voz poética. Ainda que adiante, com a explicativa que encerra a estrofe, se precise a

---

[492] Diz Corrêa sobre o θυμός (1998, pp. 37 s.): "O *thymós*, tanto em Homero quanto nos líricos, jamais é considerado um órgão físico propriamente dito. Ele é descrito como se fosse uma espécie de vapor ou sopro úmido (cf. *thymiáo*) ativo nos pulmões (*phrénes*) que impele o sujeito à ação infundindo-lhe coragem".

[493] E nos fragmentos eólicos restantes em geral: Sapph. frr. 1.4, 18, 27; 4.1; 5.3; 42.1; 60.5; 86.4 Voigt e no "Poema de Titono", 5; Alc. frr. 34a,.3; 58.19; 129.10, 22; 283.4; 308b. 2; 335.1; 358.2 Liberman.

[494] Por exemplo, ὣς ἔφατ', αὐτὰρ ἐμοὶ **κραδίη καὶ θυμὸς** ἀγήνωρ/ αὖτις **ἐνὶ στήθεσσι** καὶ ἀχνυμένωι περ ἰάνθη ("assim disse, e meu **coração** e meu **ânimo** viril,/ embora opressos, novamente se aqueceram **no peito**"; *Od.* 4.548-9).

[495] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, pp. 142 s.; TZAMALI, 1996, p. 174.

[496] Discute-se o trecho em WILLS, 1967b, pp. 168 ss.; PRIVITERA, 1969a, pp. 53 s.; GERBER, 1970, p. 168; RADT, 1970, pp. 342 s.; MARCOVICH, 1972, pp. 22s.; DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 142; TSAGARAKIS, 1979, pp. 99 ss.; ROBBINS, 1980, pp. 257 ss.; SINOS, 1982, pp. 28 s., TZAMALI, 1996, 173 s.; FURLEY, 2000, pp. 11 ss.

visão da moça como fonte da perturbação, Safo parece, por ora, continuar o jogo de indeterminação da primeira estrofe.

Quanto aos dois últimos versos, como mencionado há pouco, é típico da poesia arcaica associar a perturbação amorosa ao olhar; além dos trechos de Safo e da *Teognideia*, cite-se um exemplo ilíadico (14.294-6) e retome-se o fr. 123 Snell e Maehler de Píndaro (10-2):

> **ὡς** δ' **ἴδεν**, **ὥς** μιν ἔρως πυκινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν,
> οἷον ὅτε πρῶτόν περ ἐμισγέσθην φιλότητι
> εἰς εὐνὴν φοιτῶντε, φίλους λήθοντε τοκῆας.
>
> [Zeus contempla a chegada de Hera]
> **Tão logo** [a] **viu**, **então** o desejo lhe cobriu a firme mente,
> Como quando primeiro se uniram em amor,
> Indo ao leito, escondidos dos caros pais.
>
> ἀλλ' ἐγὼ τᾶς ἕκατι κηρὸς ὣς δαχθεὶς ἕλαι
>
> ἱρᾶν μελισσᾶν τάκομαι, **εὖτ' ἂν ἴδω**
> παίδων νεόγυιον ἐς ἥβαν
>
> Mas eu, por causa dela, como cera das sacras abelhas
>
> Mordida pelo calor, derreto-me **quando olho**
> Para a juventude novos-membros dos meninos

Nos trechos da *Teognideia* e Píndaro, o poeta se turba ao ver um objeto cuja atratividade é indicada por adjetivo (respectivamente, […] **ἄνθος** ὁμηλικίης **τερπνὸν** ὁμῶς καὶ **καλόν** […], "**a flor** dos da minha idade, **deleitosa** e **bela**", e παίδων **νεόγυιον** ἐς **ἥβαν**, "para a juventude novos-membros dos meninos"). Se a expressão γελαίσας ἰμέροεν é de fato ambígua e sugere tanto o prazer da moça como o dos que a veem, ela poderia cumprir o mesmo papel no fr. 31 Voigt.

Finalmente, não há atestação arcaica ou clássica da perda da voz como sintoma amoroso. Em Homero, são frequentes as fórmulas ὥς ἔφαθ', οἳ δ' ἄρα πάντες ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ ("assim disse, e, então, eles ficaram em silêncio")[497] e [...] τὼ δέ οἱ

[497] *Il.* 3.95; 7.92, 398; 8.28; 9.29, 430; *Od.* 7.154; 8.234; 11.333 etc.

ὄσσε/ δακρυόφι πλῆσθεν, θαλερὴ δέ οἱ ἔσχετο φωνή ("[...] seus olhos/ encheram-se de lágrimas e a voz forte estacou")[498]. A primeira ocorre em situações de impasse deliberativo[499]; a segunda em momentos de intenso luto (*Il.* 17.439-40), frustração (23.396-7), medo (*Od.* 4.704-5) ou mesmo alegria inesperada (*Od.* 19.471-2). A primeira expressão não tem nada em comum com a passagem de Safo, mas a segunda se aproxima tanto pelo sentido (fala-se de poderosa emoção, o desejo) como pela evocação dos olhos e da voz. Os laços não são tão estreitos para que se possa afirmar um parentesco próximo entre as frases homérica e sáfica, porém o tema do silêncio proveniente das emoções parece operar em ambas. Se há a ligação, o silêncio é outro dos muitos sintomas evocados por Safo que também podem se associar ao medo e à morte. Seja como for, é notável que, dentro do poema, o primeiro sintoma seja justamente a perda da voz, pois a beleza e exultação da jovem eram descritas puramente em termos fônicos e até musicais: o riso desejável e a doce fala[500]. Ademais, é curioso que uma canção tematize a perda da voz do "eu", uma vez que ela é a condição indispensável da *performance*. Trata-se de um contraste muito semelhante ao que encontramos no "Poema de Titono", em que o "eu" se contrapõe ao grupo de jovens não somente por sua idade, mas por sua incapacidade de tomar parte das celebrações musicais.

Sintaticamente, a estrofe inicia-se por uma oração reduzida dependente de um verbo da estrofe anterior, seguida por duas orações coordenadas: a primeira por assíndeto (enfatizado pelas partículas ἦ μάν; "de fato"), a segunda introduzida por conjunção explicativa e expandida por subordinada temporal. A oração reduzida, um complemento verbal, expande por coordenação o período que fechou a estrofe anterior e, consistindo em particípio e advérbio (γελαίσας ἰμέροεν*;* "que ri desejavelmente"), está em quiasmo com o outro complemento verbal (ἆδυ φωνείσας; "que docemente fala"). As três últimas orações têm algumas semelhanças de composição, apresentando no início um pronome de primeira ou segunda pessoa (A) seguido por adjunto(s) adverbial(is) (B) e verbo (C) – na mesma ordem na primeira e terceira orações, em ordem inversa na segunda: τό μ' (A) ἦ μὰν / καρδίαν ἐν στήθεσιν (B) ἐπτόαισεν (C) ("isso a mim (A), de fato,/ o coração no peito (B) perturbou (C)") : ὡς γὰρ <ἔς> σ' (A) ἴδω (C) βρόχε(α) (B) ("pois quando para ti (A) olho (C) brevemente (B)") : ὤς με (A)

[498] *Il.* 17.439-40; 23.396-7; *Od.* 4.704-5; 19.471-2.
[499] Ver KELLY, 2007, pp. 85 s.
[500] Sobre o papel da voz e da audição em opor o casal e o "eu", ver RISSMAN , 1983, p. 73.

φώνασ'/ οὐδ' ἓν ἔτ' (B) εἴκει (C) ("então, para mim (A), falar de modo algum ainda (B) é possível (C)"). A oração coordenada em assíndeto é mais curta que a longa construção hipotática anterior, mas inicia novo clímax sintático, com número crescente de sílabas entre ela e a explicativa: 13 e 16.

Em suma, o teor erótico do poema, já insinuado na estrofe anterior, ganha força com mais expressões tradicionalmente relacionadas ao tema: a perturbação e a visão do amado. O silêncio evoca poderoso sentimento (em termos que tradicionalmente figuram o medo e o luto) e reelabora e reverte a doçura, a alegria e o triunfo com que se encerra a figuração da jovem, traçando firme contraste entre o casal e o "eu". A disposição sintática dialoga com o sentido: a estrofe se abre com a marcante imagem do riso desejável da moça, numa oração que, ao alongar o período sintático anterior e descrever ato de intensidade emocional (tanto da moça quanto dos que a veem) finda em clímax o processo retratado na primeira estrofe. Não menos importante é a disposição quiástica dos dois complementos do verbo ὑπακούει ("escuta"), que envolvem verbalmente a audição do rapaz com a voz e o riso doces da moça. O anticlímax sintático e o assíndeto preparam a transição ao que padece o "eu", e a nova sequência de componentes sintáticos crescentes culmina descrevendo a perda da voz, o exato oposto do ponto alto do quarteto anterior. O *crescendo* também se constrói semanticamente pela passionalidade e corporeidade da estrofe (com a menção concreta do coração), maiores que na anterior. Lá não se mencionavam partes do corpo do casal e não se apresentavam emoções, que só emergem no começo do segundo quarteto, com o riso da jovem, brando afeto, que marca a transição para o forte desconcerto da voz poética. As semelhanças estruturais entre as três últimas orações conecta cada um dos passos do espanto figurado. Enfim, a bipartição da oração explicativa em orações de estrutura semelhante (introduzidas por conjunção e advérbio idênticos: ὥς) reforça a causalidade entre visão da moça e padecimento.

ἀλλὰ κὰμ μὲν γλῶσσα ἔαγε λέπτον δ'	Mas, de cima a baixo, a língua se quebra, sutil
αὔτικα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,	De pronto o fogo corre sob a pele,
ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἓν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-	Com os olhos nada vejo, e zu-
βεισι δ' ἄκουαι,	nem as audições

A estrofe continua a descrever os sintomas, com detalhes intensamente corpóreos: cessa a fala, o corpo queima, perdem-se a vista e a audição. Alguns deles são atestadamente típicos da poesia erótica arcaica, outros não comparecem em nenhum outro poema – mas talvez estabeleçam diálogo com outros contextos tradicionais. A

metáfora κὰμ μὲν γλῶσσα ἔαγε ("de cima a baixo, a língua se quebra") é única na poesia grega: não se encontra em nenhum outro lugar do *corpus* arcaico e clássico sobrevivente. Não se sabe, em consequência, se é inovação sáfica. No entanto, os componentes da expressão encontram similares na poesia hexamétrica, o que torna possível, se a terminologia não fosse tradicionalmente erótica, que a poeta tenha manipulado outro material poético herdado. Tanto a ideia de "partir a língua" quanto o verbo ἄγνυμι ("quebrar") não somente se apresentam em Homero, como são parte de fórmulas. Quando um herói é mortalmente ferido na cabeça, pode-se descrever sua morte com a fórmula prefixo em tmese + γλῶσσαν ("língua) + τάμε ("cortou"): ἀντικρὺ δ' ἀν' ὀδόντας **ὑπὸ γλῶσσαν τάμε** χαλκός ("em linha reta, pelos dentes, o bronze **cortou a língua**"; *Il.* 5.74); τοῦ δ' **ἀπὸ** μὲν **γλῶσσαν** πρυμνὴν **τάμε** χαλκὸς ἀτειρής ("o bronze indestrutível **cortou**-lhe **a língua** desde a raiz"; *Il.* 5.292); τὸν βάλ' ὑπὸ γναθμοῖο καὶ οὔατος, ἐκ δ' ἄρ' ὀδόντας/ ὦσε δόρυ πρυμνόν, **διὰ** δὲ **γλῶσσαν τάμε** μέσσην ("golpeou-o sob a mandíbula e a orelha, e a ponta da lança/ expeliu os dentes e **cortou a língua** ao meio"; *Il.* 17.617-8). Em Homero, quase todas as ocorrências de γλῶσσα como órgão humano (e não sinônimo de linguagem) se dão nesse contexto. Safo emprega estrutura similar, trocando apenas o caso de γλῶσσα ("língua", no nominativo) e o verbo que descreve o rompimento do órgão: κὰμ μὲν γλῶσσα ἔαγε ("de cima a baixo a língua se partiu"). Por outro lado, quando a lança do guerreiro se parte e ele se torna vulnerável à morte, a epopeia descreve:

> Μηριόνης δ' αὐτοῖο τιτύσκετο δουρὶ φαεινῶι
> καὶ βάλεν, οὐδ' ἀφάμαρτε, κατ' ἀσπίδα πάντοσ' ἐΐσην
> ταυρείην· τῆς δ' οὔ τι διήλασεν, ἀλλὰ πολὺ πρὶν
> ἐν καυλῶι **ἐάγη** δολιχὸν δόρυ [...]
>
> [Meriones não consegue ferir Deífobo e se vê obrigado a recuar do combate]
> Meríones o alvejou com a lança brilhante
> Golpeou e não errou o escudo simétrico,
> De couro de boi, porém não o atravessou, mas muito antes
> Na haste **quebrou-se** a longa lança [...]
> (*Il.* 13.159-162)
>
> Ἕκτορα δ' Ἰδομενεὺς μετὰ Λήϊτον ὁρμηθέντα
> βεβλήκει θώρηκα κατὰ στῆθος παρὰ μαζόν·

ἐν καυλῶι δ' **ἐάγη** δολιχὸν δόρυ, τοὶ δὲ βόησαν
Τρῶες […]

[quando Idomeneu erra um golpe contra Heitor e quase morre na mão dos inimigos]
Idomeneu atingiu Heitor, que se impelia contra Leito,
No peito da armadura, ao lado do mamilo;
Na haste **quebrou-se** a longa lança, e bradaram
Os troianos [...]
(*Il.* 17.605-8)

πᾶν δέ οἱ ἐν χείρεσσιν **ἄγη** δολιχόσκιον ἔγχος
βριθὺ μέγα στιβαρὸν κεκορυθμένον [...]

[Pátroclo é atordoado e desarmado por Apolo antes da morte]
Inteira, nas mãos, **quebrou-se** a lança longa-sombra
Pesada, grande, maciça, encimada [...]
(*Il.* 16.801-2)

Também aqui se trata de quase todos os usos homéricos da forma verbal (ἐ)άγη. Se a quebra da língua não consistir em pura inovação póetica ou fórmula que simplesmente não restou no pequeno *corpus* arcaico, Safo talvez descreva a destruição erótica do corpo misturando duas fórmulas épicas de vulnerabilidade mortal. Existe, ademais, um elo entre as duas expressões: o mesmo objeto que corta a língua na primeira é o que se parte na segunda (a lança)[501]. Desse modo, se descreveria a língua em termos de um instrumento que tipicamente o destrói – e o corpo, que no combate, é geralmente vítima, seria retratado como o próprio algoz. A evidência restante não permite confirmá-lo, contudo.

O calor e as chamas são associados ao amor por mais de um poeta mélico:

ἦλθες, †καὶ† ἐπόησας, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν,
ὃν δ' ἔψυξας ἔμαν φρένα **καιομέναν** πόθωι.

Vieste e (?) fizeste ; eu ansiava por ti;
Refrescaste minha mente, que **ardia** de desejo.

[501] TZAMALI, 1996, p. 180 oferece vários exemplos em que a língua é comparada a uma lança na poesia grega; por exemplo: γλῶσσαν ἰῆισιν κακὴν ("lançam má língua"; Thgn. 94).

(Sapph. fr. 48 Voigt)

[...] ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν.
†τε† ὑπὸ στεροπᾶς **φλέγων**
Θρηίκιος Βορέας
ἀίσσων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέ-
αις μανίαισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβὴς
ἐγκρατέως πεδόθεν †φυλάσσει†
ἡμετέρας φρένας

[...] em mim, o desejo
Não dorme em nenhuma estação;
Mas, como o trácio Bóreas que
Flameja de relâmpagos
Impelindo-se da Cípria com escaldantes
Loucuras, escarpado, destemido,
Desde a raiz guarda (?) minha mente
Com força.
(Ibyc. fr. 286.6-13 *PMG*)

μεγάλωι δηὖτέ μ' Ἔρως ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς
πελέκει, χειμερίηι δ' ἔλουσεν ἐν χαράδρηι

Novamente o Desejo, como um ferreiro, me golpeou com um grande
Martelo, e me mergulhou numa torrente invernal
(Anacr. fr. 413 *PMG* – o calor está implícito na imagem da forja).

Nos três exemplos, a chama, associada à inquietitude do ânimo, representa a debilitação física provocada pelo amor. Na epopeia, o fogo é, no mor das vezes, mencionada por sua força destrutiva – denotativamente ou em símiles:

ἀλλ' ὅτε κεν δὴ νηυσὶν ἔπι γλαφυρῆισι γένωμαι,
μνημοσύνη τις ἔπειτα **πυρὸς δηΐοιο** γενέσθω,
ὡς **πυρὶ** νῆας ἐνιπρήσω, κτείνω δὲ καὶ αὐτοὺς
Ἀργείους παρὰ νηυσὶν ἀτυζομένους ὑπὸ καπνοῦ.

[clama Heitor]

Mas, quando chegar nos côncavos navios,
Que haja logo memória do **fogo devastador**,
Para que eu incendeie os navios com **fogo** e mate os próprios
Argivos junto aos navios, confusos pela fumaça.
(*Il.* 8.180-3)[502]

Em algumas passagens, há, como na passagem sáfica, um advérbio a apontar a velocidade com que o fogo se espalha: αἶψα ("de pronto"; *Il.* 16.123), ἐξαίφνης ("de repente"; *Il.* 21.14). Safo parece, portanto, não usar meramente o fogo como metáfora, mas um expansivo incêndio. Por outro lado, com ainda maior semelhança, um verso da já citada elegia da *Teognideia* emprega termos muito parecidos para descrever um acesso de suor: **αὐτίκα μοι κατὰ** μὲν **χροιὴν ῥέει** ἄσπετος ἱδρώς ("**de imediato sobre a pele** me **corre** incontável suor"; Thgn. 1017). O fraseado, portanto, talvez descrevesse tradicionalmente diferentes sintomas amorosos que tomam todo o corpo. É impossível saber, no atual estado do *corpus*, se tanto o calor como o suor eram referidos dessa maneira com igual frequência ou se uma das expressões é uma variação minoritária. Se Safo fez confluir a linguagem do incêndio e do padecimento corpóreo também é mera especulação. De qualquer modo, o passo elegíaco sugere que aqui estamos diante de expressão herdada e os trechos homéricos, que a poeta talvez tenha se servido de elementos típicos da narrativa de incêndios.

Safo, entretanto, refere-se ao fogo por adjetivo incomum: λέπτον ("fino", "sutil"). O fogo é, em Homero, qualificado por adjetivos destrutivos: δήιος ("devastador"; por exemplo em *Il.* 8.181 acima), μαλερός ("furioso"; *Il.* 9.242), ἀίδηλος ("destruidor"; *Il.* 2.455), ὀλοός ("ruinoso"; *Il.* 13.629)[503]. Λεπτός descreve, na poesia arcaica, diversos objetos, de teias de aranha (*Od.* 8.280) à poeira (*Il.* 23.506), e formularmente qualifica tecidos – jamais fogo ou qualquer elemento deletério: αἳ δ' ἐπιπειθόμεναι στόρεσαν λέχος ὡς ἐκέλευσε/ κώεά τε ῥῆγός τε λίνοιό τε **λεπτὸν ἄωτον** ("elas, obedecendo, estenderam o leito como mandara,/ os velos, os tapetes de linho e a **fina lã**"; *Il.* 9.660-1)[504]. O adjetivo com que Safo descreve o fogo é, portanto, tradicionalmente impróprio e devia chamar a atenção da audiência. Entretanto, por mais que λεπτός não se adeque ao fogo, quadra bem com dois elementos da cena.

[502] Também em *Il.* 9.242; 11.155-7; 12.177; 15.605; 16.122-3; 21.12-2, entre outros.
[503] BROGER, 1996, p. 48.
[504] Também em *Il.* 18.595; 22.511; *Od.* 2. 95; 5.231-2; 7.97-8 etc; *h.Ap.* 121-2.

Primeiramente, o vemos, em outro fragmento no retrato do sofrimento amoroso de uma jovem (Sapph. fr. 96.15-7 Voigt):

πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι-
μνάσθεισ' Ἄτθιδος ἰμέρωι
λέπταν ποι φρένα κ[.]ρ... βόρηται

Andando muito de um lado ao outro, lembrando
da gentil Átis, ela consome
de desejo a mente **leve** [...][505]

Em segundo lugar, χρώς ("pele" ou "corpo") é tradicionalmente descrita por sua beleza e delicadeza, que pode ceder a ferimentos e à chegada da velhice. Além dos fragmentos de Safo ("Poema de Titono") e Arquíloco (188 West) citados na introdução, temos, por exemplo:

] **χρόα** γῆρας ἤδη
]ν ἀμφιβάσκει
]ς πέταται διώκων

[...] a velhice já [...] a **pele**
[...] cerca
[...] voa perseguindo
(Sapph. fr. 21. 6-8 Voigt)

Ὣς ἔφαθ', ἣ δ' ἀλύουσ' ἀπεβήσετο, τείρετο δ' αἰνῶς·
τὴν μὲν ἄρ' Ἶρις ἑλοῦσα ποδήνεμος ἔξαγ' ὁμίλου
ἀχθομένην ὀδύνησι, μελαίνετο δὲ **χρόα καλόν**.

[Afrodite, depois de ser ferida por Diomedes]
Assim disse e partiu em fuga, e se consumia terrivelmente;
Íris pé-de-vento a tomou e a retirou da multidão
Agravada pelas dores, e **a bela pele** se escurecia.
(*Il.* 5.352-4)[506]

[505] Locução semelhante a λεπτὴ [...] μῆτις ("inteligência leve"), que na *Ilíada* (10.266; 23.590) descreve pensamentos tolos. Torna-se provável o parentesco das frases se lembrarmos que, no "Hino a Afrodite", o ânimo tomado de desejo é nomeado μαινόλας ("insano", Sapph. fr. 1.14 Voigt) e, na "Ode a Anactória", provavelmente se representa o pensamento amoroso como um κούφως [...] νοήσην ("pensar levianamente", Sapph. fr. 16.14 Voigt).

O fr. 31 Voigt, portanto, descreve o fogo não somente em termos tradicionalmente impróprios, mas que cabem ao espírito que sofre de desejo e à pele que consome. Parece tratar-se, portanto, tanto de um oximoro como de uma hipálage, que transfere características entre dois objetos relacionados. Eloquentemente se retrata como o fogo toma a pele por completo.

A cegueira é sintoma erótico num epodo de Arquíloco (191 West):

> τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθεὶς
> **πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν**,
> κλέψας ἐκ στηθέων ἁπαλὰς φρένας.
>
> Pois tal desejo de amor, enrolado embaixo do coração,
> **Derramou muita névoa sobre os olhos**
> Roubando do peito a mente delicada.

Em Homero, o sintoma regularmente descreve a morte, sua proximidade ou o intenso luto[507]:

> αὖτις δ' ἐξοπίσω πλῆτο χθονί, **τὼ δέ οἱ ὄσσε**
> **νὺξ ἐκάλυψε μέλαινα**· βέλος δ' ἔτι θυμὸν ἐδάμνα.
>
> [Heitor se recupera do golpe com que Diomedes atingiu seu elmo]
> Aproximou as costas da terra novamente, e **a negra noite**
> **Ocultou seus olhos**; e ainda o projétil domava-lhe o ânimo
> (*Il.* 14.435-6)

> Μηριόνης δ' Ἀκάμαντα κιχεὶς ποσὶ καρπαλίμοισι
> νύξ' ἵππων ἐπιβησόμενον κατὰ δεξιὸν ὦμον·
> ἤριπε δ' ἐξ ὀχέων, **κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλύς**.
>
> Meríones, alcançou Acamas com seus pés velozes
> E o golpeou no ombro direito, enquanto montava os cavalos;
> Ele caiu da carruagem e **a névoa se lhe derramou nos olhos**.
> (*Il.* 16.342-4)

> τὸν δ' ὡς οὖν ἐνόησε Κόων ἀριδείκετος ἀνδρῶν

---

[506] Também, por exemplo, em *Il.* 4.237; 5.858; 13.830 etc.; Hes.*Th.* 5; *Op.* 198, 522; *h.Hom.* 32.7.
[507] Para Corrêa (2016, pp. 53 s.), também no fragmento de Arquíloco associam-se amor, morte e guerra.

πρεσβυγενὴς Ἀντηνορίδης, **κρατερόν ῥά ἑ πένθος**
ὀφθαλμοὺς ἐκάλυψε κασιγνήτοιο πεσόντος.

[Cóon vê Ifidamas ser morto por Agamêmnon]
Quando, Cóon, excelente entre os homens, o primogênito
De Antenor o viu, **o poderoso luto**
Cobriu-lhe os olhos pelo irmão que caíra.
(*Il.* 11, 248-50)[508]

Desse modo, se o quebrar da língua pode ter ecos da vulnerabilidade de um guerreiro e o fogo que se espalha sob a pele remeter a destrutivos incêndios, a perda da visão, por seu emprego típico, parece evocar, enfim, a morte – ou ao menos sua contemplação. No entanto, em Arquíloco as névoas não figuram o perecimento do corpo, mas seu anseio avassalador por sexo. Também em Safo, a cegueira não figura o falecimento, nem o luto ao ver a morte de um afeto, mas a intensa libido e a contemplação da plenitude vital e erótica da amada. Assim como no desconcerto do coração e na interrupção da voz, também na perda da visão ligam-se os campos do erotismo, do medo e da morte. Ainda que mencione a cegueira, Safo não o faz nos mesmos termos que Homero e Arquíloco, mas por outra expressão tradicional em diversos gêneros arcaicos, a redundância (ἐν) ὀφθαλμοῖσιν (ou ὄμμασιν) ὁράω ("ver com os olhos"):

ἤτοι μὲν κεφαλῆι καὶ μείζονες ἄλλοι ἔασι,
καλὸν δ' οὕτω ἐγὼν οὔ πω **ἴδον ὀφθαλμοῖσιν**,
οὐδ' οὕτω γεραρόν· βασιλῆϊ γὰρ ἀνδρὶ ἔοικε.

[Príamo vê Agamêmnon]
Na cabeça há outros maiores,
Mas tão belo nunca **vi com os olhos**,
Nem tão majestoso – parece um varão rei.
(*Il.* 3.168-70)

ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' **ὀφθαλμοῖσιν ὁρῶμαι**
δεινόν, ὃ οὔ ποτ' ἔγωγε τελευτήσεσθαι ἔφασκον,
Τρῶας ἐφ' ἡμετέρας ἰέναι νέας, οἳ τὸ πάρος περ
φυζακινῆις ἐλάφοισιν ἐοίκεσαν [...]

[508] Também em *Il.* 20.421 (Heitor vê Polidoro ser morto por Aquiles).

[diz Poseidon aos aqueus]
Que grande portento **vejo com os olhos** –
Terrível! –, que eu dizia que jamais se cumpriria:
Os troianos vêm aos nossos navios, homens que antes
Pareciam corças fugitivas [...]
(*Il.* 13.99-102)

τῆς δ' ἄρ' **[ἐν ὀ]φθαλμοῖσιν ἰδὼν** ἠράσ[σατο]

[o touro vê Pasífae e é tomado de desejo por ela]
Vendo-a [com os o]olhos, a desej[ou]
(Hes. fr. 93.13 Merkelbach e West) [509]

Na grande maioria dos contextos a fórmula anuncia o vislumbre de maravilha, encantamento ou horror: a beleza de um rei, o avanço dos inimigos, o objeto de desejo etc. O sofrimento do "eu" sáfico também provém da avassaladora visão da amada; no entanto, de modo pungente, a expressão tradicional não descreve apenas o assombro, mas a perda do próprio sentido que o provoca.

Não há outros exemplos na poesia arcaica do zunir ou rugir dos ouvidos, nem como sintoma amoroso, nem em qualquer outro contexto. A raiz ῥομβε-, derivada de ῥόμβος (rombo), instrumento que zune ao girar no ar, só comparece aqui em todo o período. Também aqui não há como sabermos em que medida a expressão de Safo se apoia na tradição ou é independente dela. Nos períodos tardo-arcaico e clássico, em Píndaro (fr. 70b.9 Snell e Maehler) e na tragédia (E.*Hel.* 1362; Diog.Ath. fr. 1.3 *TGF*), o rombo é citado como instrumento nos ritos orgiásticos de Cibele e Dioniso. Não é possível afirmar que evocasse esse tipo de ritual na época de Safo, mas a sugestão é interessante, pois também poderia sugerir a loucura e a perda do raciocínio que os gregos associavam ao desejo erótico. De qualquer maneira, o ouvido que, ao ruir, impede a própria audição é mais um órgão que perde sua função distintiva, como a língua e os olhos acima figurados. Ademais, assim como no caso do silêncio, esse sintoma também pode significar o alijamento musical, gerando tensão entre a ficção poética e a *performance*, pois ao contrário do "eu", a cantora pode e deve muito bem

[509] Também em *Il.* 1.587; 3, 28 etc.; Hes.*Th.* 701; *h.Cer.* 57, 68, 333, 339, 350, 409; *h.Ap.* 415; *h.Merc.* 202, 219; *h.Ven.* 185, 278; Callin. fr. 1.20 West; Semon. fr. 7.32 West; Anacr. fr. 417 *PMG*.

escutar – muito embora o comprometimento da audição seja contraditoriamente representado em termos sonoros, associados a um instrumento musical.

Tomados como um todo, os elementos aparentemente tradicionais parecem evocar tanto sintomas tipicamente eróticos (o queimar do corpo se descreve em termos muito similares ao suor na *Teognideia*), como a morte, a destruição, o terror (a quebra da língua, o incêndio, a perda da visão) e, possivelmente, ritos orgiásticos (o zunir dos ouvidos). Os sintomas consistem, basicamente, na perda da função das partes do corpo: a língua já não fala, a pele se consome, os olhos não podem ver e os ouvidos escutar. Contudo, a falência de cada órgão não é creditada a elementos externos, mas retratada por figuras que enfatizam a autodestruição: a língua se parte ela mesma (talvez misturando diferentes fórmulas que, na epopeia, descrevem tanto lanças se quebrando como decepando línguas); dá-se ao fogo, por hipálage e oximoro, características que cabem à pele que destrói; representa-se a perda da visão por fórmula que normalmente apresenta os olhos em sua plena efetividade; o ouvido (equiparado, por metonímia, ao próprio sentido da audição[510]) perturba-se por produzir som como se fosse instrumento musical.

Comparada com as anteriores, esta estrofe se sobressai pela quantidade de detalhes que transmitem corporeidade e força dos afetos. Continua-se a intensidade emocional iniciada no segundo quarteto e contrastam-se ainda mais a existência incorpórea e tranquila do casal e a corpórea e perturbada da voz poética. Enquanto a jovem era descrita com qualidades de ecos musicais, o "eu" se apresenta privado das características essenciais à canção, que emolduram a estrofe: a voz e a audição – em enfática contradição com a realidade da *performance*.

Sintaticamente, as orações coordenadas acumulam-se parataticamente por polissíndeto (da partícula δέ, "e", precedida por sua correlata μέν, "por um lado", na primeira oração). Aos ouvidos da audiência original, o recurso podia, como mencionado anteriormente, evocar cenas de decadência e destruição, como a velhice, naufrágios, mortes violentas e vaticínios nefastos, reforçando os elementos deletérios contidos em cada sintoma. As três primeiras orações da estrofe conectam os sintomas com sua estrutura similar: adjunto(s) adverbial(is) (A) + nome (sujeito ou objeto) (B) + verbo (C): κὰμ (A) μὲν γλῶσσα (B) ἔαγε (C) ("de cima a baixo (A) a língua (B) se rompe

[510] A poeta usa ἄκουαι ("audições") em vez do habitual οὔατα ("ouvidos"). É fenômeno raro no dialeto ático, jamais presente em Homero (DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 145.)

(C)”) : λέπτον δ'/ αὔτικα χρῶι (A) πῦρ (B) ὑπαδεδρόμηκεν (C) (“sutil de pronto sob a pele (A) o fogo (B) corre (C)”) : ὀππάτεσσι δ' (A) οὐδ' ἓν (B) ὄρημμ(ι) (C) (“com os olhos (A) nada (B) vejo (C)”). Na primeira oração, o advérbio é o prefixo do verbo, separado por tmese (κὰμ [...] ἔαγε; “se quebra de cima a baixo”); na segunda, os adjuntos adverbiais são precedidos por um adjetivo predicativo (λέπτον; “leve”) separado de seu substantivo (πῦρ; “fogo”) por hipérbato. Essas figuras, pouco comuns em Safo e Alceu, podem reforçar, pela separação de termos que costumam se acompanhar sintaticamente, a ruptura das partes do corpo. Na segunda e na terceira orações, há substantivos no dativo com função adverbial (χρῶι, “pele”; ὀππάτεσσι, “olhos”). A quarta oração, em variação, inverte a ordem dos termos, colocando o verbo antes do nome, formando um quiasmo com a anterior, reforçado por homeoteleuto: ὀππάτ**εσσι** δ' οὐδ' ἓν (A) ὄρημμ(ι) (B) (“com os olhos (A) nada vejo” (B)) : ἐπιρρόμβ**εισι** δ' (B) ἄκουαι (A) (“zunem” (A) : “audições” (B)). A simetria e o recurso sonoro conectam essas duas orações, de extensão semelhante (ambas com oito sílabas) e semanticamente complementares. Não há clímax sintático único nessa estrofe, que conclui o primeiro tricólon crescente de sintomas (com orações de nove e 11 sílabas) e inicia o segundo (com as duas sentenças igualmente extensas). Por fim, a justaposição de χρῶι (“pele”) e πῦρ (“fogo”) na segunda sentença fortalece o efeito da hipálage, aproximando sintaticamente os objetos semanticamente associados pela figura.

A estrutura similar das orações e o polissíndeto reforçam a acumulação dos sintomas e a intensidade do sofrimento – contraste-se o passo mais vagaroso do começo do poema, com longas estruturas subordinadas. É um recurso similar ao de Sapph. fr. 1 Voigt, em que se narram a majestade e serenidade divinas com construções hipotáticas mais extensas e os sofrimentos amorosos por breves orações paratáticas. Por outro lado, ainda que, no âmbito da estrofe, não haja crescimento constante no comprimento das orações, as duas primeiras orações do quarteto concluem em clímax a primeira tríade dos sintomas: ὥς με φώνασ’/ οὐδ’ἓν ἔτ’εἴκει (“então falar torna-se impossível para mim”; 9), ἀλλὰ κὰμ μέν γλῶσσα ἔαγε (“mas de cima a baixo a língua se quebra”; 9) e λέπτον δ’/ αὔτικα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν (“e leve, de pronto, o fogo corre sob a pele”; 13). O *crescendo* também é marcado pelo crescente número de qualificativos adverbiais, pelas hipérboles e pela passagem da linguagem denotativa para a metafórica, especialmente intensa na terceira oração dessa série. As duas outras sentenças são mais curtas e constituem anticlímax, não somente pela extensão, mas também pelo retorno à linguagem denotativa. O anticlímax não é, todavia, completo, pois o tom hiperbólico

permanece, anuncia-se assombro e morte pela cegueira e encerra-se a estrofe com metonímia.

ἀ δὲ μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ	O suor me transcorre, um tremor
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας	Toda me toma, fico mais verde
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύσην	que a relva e pareço a mim mesma
φαίνομ' ἔμ' αὔτ[αι·	pouco distar da morte.

Termina a descrição do padecimento do corpo. Agora não se trata mais de reações de partes específicas, mas de sintomas que tomam o "eu" poético por inteiro[511] e completam a ideia de morte, prenunciada na perda dos sentidos da estrofe anterior: o suor corre pelo corpo, o tremor a toma toda, que está mais verde que relva e parece a si prestes a morrer.

Como vimos, o suor é um sintoma associado ao amor pela *Teognideia*. Considere-se, agora, o poema por completo:

αὐτίκα **μοι κατὰ** μὲν χροιὴν **ῥέει** ἄσπετος **ἱδρώς**,
πτοιῶμαι δ' ἐσορῶν ἄνθος ὁμηλικίης
τερπνὸν ὁμῶς καὶ καλόν· ἐπὶ πλέον ὤφελεν εἶναι·
ἀλλ' ὀλιγοχρόνιον γίνεται ὥσπερ ὄναρ
ἥβη τιμήεσσα· τὸ δ' οὐλόμενον καὶ ἄμορφον
αὐτίχ' ὑπὲρ κεφαλῆς γῆρας ὑπερκρέμαται.

De imediato incontável **suor me transcorre** a pele,
E perturbo-me ao ver a flor dos da minha idade,
Deleitosa e bela – devia durar mais! –
Mas breve como um sonho é
A juventude honrosa; a terrível e disforme
Velhice logo pende sobre a cabeça.
(Thgn. 1017-21)

Além dos temas eróticos do olhar e do sofrimento corpóreo, interessa a justaposição do padecimento amoroso à inevitável chegada da velhice. O suor precede a menção da decadência corpórea real e definitiva. Nem que seja pela mera proximidade, a sudorese apresenta tons mórbidos. Em Homero, por outro lado, ela é resultado de grande cansaço físico, por exemplo:

[511] Essa passagem de sintomas parciais ao todo do corpo também foi percebida por Robbins (1980, p. 260).

αἰεὶ δ' ἀργαλέωι ἔχετ' ἄσθματι, **κὰδ** δέ **οἱ ἱδρὼς**
πάντοθεν ἐκ μελέων πολὺς **ἔρρεεν**, οὐδέ πηι εἶχεν
ἀμπνεῦσαι· πάντηι δὲ κακὸν κακῶι ἐστήρικτο.

[Ájax contém os inúmeros dardos troianos]
Tomava-o constante respiração penosa, **sobre ele** muito **suor**
De toda parte **corria** a partir dos membros, e não conseguia
Respirar; por toda parte mal se firmava em mal.
(*Il.* 16.109-11).

αὐτὰρ ὅ γ' ἂψ ὤσασκε τιταινόμενος, **κατὰ** δ' **ἱδρὼς**
ἔρρεεν ἐκ μελέων, κονίη δ' ἐκ κρατὸς ὀρώρει

[Odisseu descreve o suplício de Sísifo]
Ele empurrava [a pedra] de braços estendidos; **o suor**
Corria dos membros e a poeira se erguia da cabeça.
(*Od.* 11.599-600)[512]

O suor é sintoma de grande vulnerabilidade: trata-se de heróis feridos (*Il.* 5.796; 11.811), exaustos e sob perigo de morte (como Ájax acima; Heitor em *Il.* 15.241 e Licaon em *Il.* 21.51), derrota (como nas lutas entre Epeu e Euríalo e Ájax e Odisseu; *Il.* 23, 688-9; 715) ou punição física (como a de Sísifo)[513]. Primariamente, o tema parece sinalizar momentos dúbios, em que a personagem e seus aliados estão próximos de ceder aos oponentes e padecer catástrofe. Não é , em si, indício de algum resultado, pois tanto o livramento como a queda são possíveis – a partir do sintoma, a audiência aparentemente só pode esperar um dramático ponto de virada. O sintoma se torna particularmente significativo quando narra situações irresolúveis, como o eterno esforço de Sísifo e o impasse da luta entre Ájax e Odisseu: a linguagem anuncia um acontecimento drástico, mas a narrativa contradiz o prognóstico. É possível que também em Safo o suor indique que o "eu" chega a um ponto crítico, ao qual só a morte ou o alívio pode se seguir. Enfim, em Homero, o suor pode ser apenas um de diversos os sinais do sofrimento corpóreo e em dois trechos, que descrevem o sofrimento de Ájax (acima) e Diomedes (*Il.* 5.796-8), vemo-nos diante de polissíndetos similares aos de Safo.

[512] Entre outros exemplos, em *Il.* 5.796; 11. 811; 13.705, 711; 15.241; 16.109-10; 21.51; 23.688-9, 715.
[513] Rissman (1983, p. 80) comenta como o suor, em Homero, é sinal de heróis em apuros.

Em Íbico, o tremor é sintoma erótico, representado como causa de extremo pavor:

Ἔρος αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ
βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος
κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἄπει-
ρα δίκτυα Κύπριδος ἐσβάλλει·
ἦ μὰν **τρομέω** νιν ἐπερχόμενον,
ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήραι
ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

Novamente o Desejo, fitando-me com os olhos
Sob as pálpebras sombrias, de modo a derreter[-me],
Com feitiços de todo tipo me lança
Às redes inescapáveis da Cípria.
De fato, **tremo** pelo seu avanço,
Como um cavalo atrelado, envelhecido campeão,
Vai, contra a vontade, à corrida em carruagem veloz.

O desejo aqui é representado como terrível divindade hostil, que avança sobre o "eu", o aprisiona e o submete a seu bel-prazer. Assim como em Safo, o tremor sinaliza a profunda entrega da voz poética à força do afeto que a ataca. Na poesia épica, as personagens tremem diante de oponentes perigosos, como Páris diante de Menelau (*Il.* 3.34):

ὡς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνορσος ἀπέστη
οὔρεος ἐν βήσσῃς, **ὑπό** τε **τρόμος ἔλλαβε** γυῖα,
ἂψ δ' ἀνεχώρησεν, ὦχρός τέ μιν εἷλε παρειάς,
ὣς αὖτις καθ' ὅμιλον ἔδυ Τρώων ἀγερώχων
δείσας Ἀτρέος υἱὸν Ἀλέξανδρος θεοειδής.

[Páris foge a Menelau]
Como quando alguém, vendo uma serpente nos vales
Da montanha se afasta – **o tremor toma** os membros,
Ele recua, e a palidez acomete as faces,
Assim Alexandre de aparência divina, temendo o filho

De Atreu , se embrenhou de novo na multidão dos troianos soberbos.][514]

Como o suor, também o tremor parece preceder momentos críticos e decisivos. Alexandre (acima) e os troianos (em *Il.* 7.215) temem inimigos superiores com que duelarão, respectivamente Menelau e Ájax. Zeus evoca seu poder para impedir que as deusas favoráveis aos aqueus os ajudem na catástrofe (*Il.* 8.452) e Agamêmnon e Menelau têm medo do crescente avanço troiano (*Il.* 10.10, 25, 95). Como notado por Kelly (2007, p. 342, que se restringe, todavia à fórmula τρόμος ἔλλαβε γυῖα – "o tremor tomou os membros"[515]), nesses contextos, a ameaça frequentemente não é tão grande quanto aparenta, sendo possível reação. Se os mesmos pressupostos se aplicarem em Safo e Íbico, o tremor figura a crítica situação do amante, sem contudo implicar seu definitivo perecimento. Infelizmente, carecemos do desfecho de ambos os poemas líricos para julgar se eles também incorporam essas sugestões. Contudo, o poema eólico deixa indícios, nos resquícios da quinta estrofe, que há espaço para algum tipo de resistência (como veremos abaixo).

O sentido denotativo de χλωρός, normalmente traduzido como "verde", "verde amarelado" ou "pálido", não é claro na poesia grega arcaica. Em Homero, por exemplo, ele pode ser aplicado a madeira e mel, que não qualificaríamos por essa cor em muitas língua modernas. Elizabeth Irwin (1974, 31 ss.) defende, com diversos exemplos, que o sentido original gravitava em torno de "úmido". Dessa maneira, se deveria ler o trecho sáfico como "mais úmida que a grama" (pp. 65 ss.). Porém, um artigo de Harold Zellner (2006, p. 295) apresenta um ponto bastante convincente em favor da leitura "verde" nesse passo. As comparações hiperbólicas de Safo[516] normalmente se referem a qualidades características e imutáveis de seus objetos, frequentemente a cor (ξανθοτέραις ἔχει ταὶς κόμαις δαίδος; "tem o cabelo mais dourado que a tocha"; Sapph. fr. 98a Voigt; χρύσω χρυσοτέρα, "mais dourada que o ouro", ὠίω πόλυ λευκότερον, "muito mais branco que o ovo"; Sapph. fr. 167 Voigt). É o verdor, mais que a umidade, a característica que alguém jamais conseguiria superar na relva, o que torna mais provável que Safo aqui se refira ao pigmento. Desse modo, do ponto de vista literal,

[514] Também , por exemplo, em *Il.* 5.862; 6.137; 7.151, 215; 8.452; 10.10, 25, 95; 11.117; 14.506; *Od.* 4.820; 16.446; 18.77; *h.Ap.* 47, 66.
[515] O autor considera que as outras expressões de tremor, empregadas por vezes em mesmo contexto métrico, podem ter outras nuances de significado (KELLY, 2007, p. 341, n.2).
[516] Também chamadas de "comparações exemplares" (IRWIN, 1974, p. 65.), ver Demetr. 127, 162.

χλωρός seria aqui uma referência exagerada à palidez (seja ela oriunda de pavor, doença ou morte).

A despeito do sentido denotativo do adjetivo, interessa ao presente estudo antes seu uso tradicional em poesia e as implicações semânticas que traz consigo. Χλωρός só se aplica a pessoas em duas passagens da *Ilíada*:

> [...] ὃ δ' ἄρ' ἔστη τάρβησέν τε
> βαμβαίνων· ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνετ' ὀδόντων·
> **χλωρὸς** ὑπαὶ δείους· […]
>
> [Dólon é atacado por Diomedes e Odisseu]
> [...] Ele estacou e temeu,
> Batendo os dentes – cujo barulho atravessava a boca –
> **Verde** de medo [...]
> (*Il.* 10.374-6)
>
> [...] πολλοὶ δὲ δάμεν Δαναῶν ὑπὸ χερσίν,
> οἳ μὲν δὴ παρ' ὄχεσφιν ἐρητύοντο μένοντες
> **χλωροὶ** ὑπαὶ δείους πεφοβημένοι
>
> [os troianos amedrontam-se perante os aqueus, auxiliados por Poseidon]
> [..] Muitos foram domados pelas mãos dos dânaos;
> Outros mantinham-se junto às carruagens,
> Assustados, **verdes** de medo
> (*Il.* 15.2-4)

Em ambas as passagens, a cor verde indica medo em reveses desesperados durante o combate: Dólon se vê sozinho diante de dois guerreiros aqueus; os troianos são postos em fuga pelos inimigos divinamente favorecidos. Como dito na introdução, ainda em Homero, χλωρός é epíteto formular de δέος ("pavor"), palavra que também se associa ao adjetivo como adjunto adnominal nas passagens acima. Por exemplo, quando Zeus relampeja, em prenúncio dos males da guerra que sobrevirão sobre aqueus e troianos, o poeta diz: παννύχιος δέ σφιν κακὰ μήδετο μητίετα Ζεὺς/ σμερδαλέα κτυπέων· τοὺς δὲ **χλωρὸν** δέος ἥιρει ("a noite inteira o astuto Zeus cogitava-lhes males,/

estrondando terrivelmente; tomava-os o medo **verde**"; *Il.* 7.478-9)[517]. Como observado por Foley (1999, pp. 216 ss.) e Kelly (2007, p. 117), o "medo verde" normalmente representa pavor perante um perigo de natureza divina, ao qual um mortal não pode resistir[518]. No exemplo acima, aqueus e troianos têm medo dos desígnios de Zeus; em outros, Odisseu teme avistar a perigosa Górgona (*Od.* 11.633), os itacenses se apavoram ao saber que o herói foi ajudado por um deus em sua vingança (*Od.* 24.450) e a esposa de Celeu espanta-se frente ao brilho que Deméter causa ao entrar (*h.Cer.* 190). Das ocorrências de χλωρὸς ὑπαὶ δείους, somente a segunda se adequa a essa descrição, pois o medo dos troianos origina-se do auxílio de Poseidon; no caso de Dólon, todavia, não há nenhuma agência divina. Entretanto, segundo Kelly (2007, p. 117), também existe um exemplo iliádico de χλωρὸν δέος que não quadra os pressupostos comuns da fórmula:

> [....] ἀμφὶ δὲ τόν γε κύνες τ' ἄνδρές τε νομῆες
> πολλὰ μάλ' ἰύζουσιν ἀπόπροθεν οὐδ' ἐθέλουσιν
> ἀντίον ἐλθέμεναι· μάλα γὰρ **χλωρὸν δέος** αἱρεῖ·
> ὣς τῶν οὔ τινι θυμὸς ἐνὶ στήθεσσιν ἐτόλμα
> ἀντίον ἐλθέμεναι Μενελάου κυδαλίμοιο.
>
> [Compara-se o temor dos troianos frente a Menelau com o de pastores e cães frente a um leão]
> [...] em torno dele, cães e varões pastores
> Gritam muito de longe e não querem
> Enfrentá-lo, pois o **medo verde** os toma por demais;
> Assim o ânimo de ninguém ousava
> Enfrentar o glorioso Menelau.
> (*Il.* 17.65-9)

Nem no símile, nem na cena de combate há elementos sobrenaturais. Como se trata de exceção, o poeta pode, por meio do desvio, enfatizar a fraqueza dos troianos, que, perante Menelau (o mais fraco dos chefes aqueus), são vulneráveis como um mortal frente a um deus[519]. Assim, se χλωρὸς ὑπαὶ δείους tiver o mesmo valor semântico que a outra fórmula, podemos ver, na cena de Dólon, ênfase na total fragilidade do troiano perante Diomedes e Odisseu. Dadas as únicas atestações arcaicas

[517] Também em *Il.* 8.77; 17.67; *Od.* 11.43, 633; 12.243; 22.42; 24.450, 533; *h.Cer.* 190.
[518] Sobre a frequência do termo para designar o medo em Homero, ver ainda IRWIN, 1974, p. 62.
[519] KELLY, 2007, p. 117.

do adjetivo aplicado a pessoas, provavelmente o verde é, em Safo, sintoma do medo extremado. A origem divina do desconcerto parece se revelar nas próprias palavras de abertura da canção: como argumentado acima, se aquele que se senta diante da moça e a ouve é igual aos deuses, insinua-se que também ela, cujo vislumbre desperta tremor e medo em Safo, tem caráter sobre-humano.

O "eu", como mencionado acima, não afirma somente o próprio verdor, mas o apresenta por uma comparação hiperbólica. As demais hipérboles comparativas de Safo, embora sejam fragmentos descontextualizados, parecem elogios da beleza de jovens. Se esse era o uso típico desse recurso, seria notável empregá-lo para representar a decadência corporal perante a beleza de alguém. Por um lado, se descreveriam a decadência e a morte com figura que normalmente qualifica o amor e a beleza, por outro, se transferiria uma descrição típica de um objeto, a jovem, para o seu observador, o "eu", numa espécie de hipálage. Além disso, o termo de comparação, ποία ("relva"), tem carga tradicional contrastante com os versos de sofrimento, medo e morte. Na epopeia, ποία liga-se frequentemente à vida, à juventude e ao amor[520]. Ela é mencionada, na *Teogonia.*, no nascimento de Afrodite (Hes.*Th.* 194-5): ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλὴ θεός, ἀμφὶ δὲ **ποίη**/ ποσσὶν ὕπο ῥαδινοῖσιν ἀέξετο [...] ("brotou uma deusa venerável e bela, e, ao redor, **relva/** sob os delicados pés brotou […]"). Na *Ilíada*, ela emoldura a união sexual de Zeus e Hera (*Il.* 14.346-9):

> ἦ ῥα καὶ ἀγκὰς ἔμαρπτε Κρόνου παῖς ἣν παράκοιτιν·
> τοῖσι δ' ὑπὸ χθὼν δῖα φύεν νεοθηλέα **ποίην**,
> λωτόν θ' ἑρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἠδ' ὑάκινθον
> πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὃς ἀπὸ χθονὸς ὑψόσ' ἔεργε.
>
> O filho de Crono tomou nos braços a esposa;
> Debaixo deles a divina terra brotou vicejante **relva**,
> Loto orvalhada, açafrão e jacinto
> Numeroso e macio, que se erguia da terra.

E no *Hino Homérico à Terra* (*h.Hom.* 30, 13-5), ela acompanha o canto e as brincadeiras de jovens e moças:

> παῖδες δ' εὐφροσύνηι νεοθηλέϊ κυδιόωσι,
> παρθενικαί τε χοροῖς φερεσανθέσιν εὔφρονι θυμῶι

[520] IRWIN, 1974, pp. 66 s. RAGUSA, 2005, pp. 210 ss. comenta as fortes associações entre Afrodite (e o erotismo, portanto) e a vegetação.

παίζουσαι σκαίρουσι κατ' ἄνθεα μαλθακὰ **ποίης**

Meninos exultam em alegria vicejante
E as virgens saltam em coros floridos, com ânimo alegre,
Brincam entre os brotos macios da **relva**

Comparar a morbidez do corpo com o verdor da grama, portanto, é ressaltar o pavor, o desespero e a morte por um objeto que tradicionalmente indica seus opostos, a juventude e o amor.

Enfim, não há correlato arcaico preciso para a expressão que fecha a estrofe: τεθνάκην δ'ὀλίγω 'πιδεύσην φαίνομ' ἔμ'αὔτ[αι] ("pareço a mim mesma pouco distar da morte"). Todavia, o tema da expectativa da própria morte é objeto de uma fórmula homérica atestada três vezes:

[...] τῶι δ' αὖτε φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη
αἰεὶ παρμέμβλωκε καὶ αὐτοῦ κῆρας ἀμύνει·
καὶ νῦν ἐξεσάωσεν **ὀϊόμενον θανέεσθαι**.

[Zeus descreve como Afrodite salva Páris da morte]
Por sua vez, Afrodite, amante de sorrisos,
Sempre se coloca ao seu lado e afasta o fado;
Também agora o salvou, **que esperava morrer**.
(*Il.* 4.10-2)

Αἴας δ' οὐκέτ' ἔμιμνε· βιάζετο γὰρ βελέεσσιν·
ἀλλ' ἀνεχάζετο τυτθόν, **ὀϊόμενος θανέεσθαι**
θρῆνυν ἐφ' ἑπταπόδην, λίπε δ' ἴκρια νηὸς ἐΐσης.

[Ájax é cercado pelos dardos troianos]
Ájax não mais permaneceu ali, pois era golpeado pelos dardos;
Recuou um pouco, **esperando morrer**
Sobre o apoio de sete pés, e abandonou o convés do navio simétrico.
(*Il.* 15.727-9)

τέτλαθι δή, κραδίη· καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης,
ἤματι τῶι, ὅτε μοι μένος ἄσχετος ἤσθιε Κύκλωψ
ἰφθίμους ἑτάρους· σὺ δ' ἐτόλμας, ὄφρα σε μῆτις
ἐξάγαγ' ἐξ ἄντροιο **ὀϊόμενον θανέεσθαι**.

[escarnecido pelos pretendentes, Odisseu tenta se conter]
Suporta coração, pois já suportaste dor maior
No dia em que o Ciclope, de alento implacável, devorou
Os fortes companheiros; mas tu suportaste, até que a astúcia te
Tirou da caverna, tu que **esperavas morrer**.
(*Od.* 20.18-21)

Nas três passagens, apesar de suas próprias expectativas, a personagem, cercada por perigo mortal, sobrevive. Isso pode acontecer pela própria ação do herói (como Odisseu, que livra a si e os companheiros da gruta do Ciclope), por intervenção divina (como Páris, salvo de Menelau por Afrodite), ou por ambos os motivos (pois não somente o recuo de Ájax o salva, mas a subsequente entrada de Pátroclo em combate, designada por Zeus). O prospecto da personagem, portanto, já anuncia implicitamente que não se cumprirá. Em Safo, a cegueira, o suor, o tremor e o verdor de sua aparência desenham a situação desesperada em que ela se julga próxima da morte; contudo, como nos exemplos homéricos, desenha-se uma saída. A próxima estrofe, em termos muito semelhantes ao de Odisseu, diz: "tudo é suportável" (ἀλλὰ πὰν τόλματον), de modo que a destruição corpórea não parece, de fato, o fim para a o "eu". Se realmente estivermos diante de uma unidade herdada, a poeta sugere por meio do sintoma mais extremo, a morte, a possibilidade de vida e salvação. Por outro lado, a diferença lexical entre o poema eólico e a expressão homérica pode servir a outra finalidade: ecoar as palavras que abrem a canção e fechar a estrutura anelar. Como observado na apresentação, o vocabulário dos dois últimos sintomas retoma o início, pois ἔμμι ("estou") e φαίνομ(αι) ("pareço") recuperam ἔμμεν(αι) ("ser") e φαίνεται ("parece") dos dois primeiros versos, em ordem quiástica (φαίνεται (A) : ἔμμεν(αι) (B) : ἔμμι (B) : φαίνομ(αι) (A)).

A estrofe é o ponto máximo do fragmento com o possuímos: nele estão os mais intensos sintomas, pois, se antes o sofrimento afetava apenas partes do corpo de Safo, agora ele a acomete por inteiro. Tradicionais na épica (e alguns também na poesia erótica atestada), relacionam-se ao pavor, à proximidade morte e à possibilidade de salvação. Dois deles, o verdor e a aparência de morte iminente são sintomas contraditórios, como muitos dos afetos descritos no quarteto anterior. Lá, o colapso da língua possivelmente se descreve em termos apropriados à lança (que normalmente a decepa nos poemas heroicos); o fogo que consome a pele se representa, por hipálage e oximoro, nos termos delicados que caberiam a ela; a cegueira se expressa por expressão

traidicional que indica a visão, e a surdez por termos musicais. Aqui, a expectativa de perecer tradicionalmente anuncia seu contrário: o livramento e a vida. O tom verde da pele, ainda que tipicamente evoque o medo perante um perigo sobrenatural e inescapável, é inserido numa comparação hiperbólica, que não somente descreve a juventude e a beleza em outros passos sáficos, mas também menciona a relva, que, no período arcaico, é constantemente relacionada à fertilidade e ao erotismo.

As orações ainda se acumulam por polissíndeto, quase todas com verbo no final – exceto a última, que lhe acrescenta dois pronomes. Nas duas primeiras, sujeito e objeto antecipam o verbo, dispostos em quiasmo: ἀ δὲ μ' (A) ἴδρως (B) κακχέεται (C) ("sobre mim (A) o suor (B) transcorre (C)") : τρόμος δὲ (B) παῖσαν (A) ἄγρει (C) ("o tremor (B) inteira [me] (A) toma (C)"), estabelecendo certo equilíbrio entre duas expressões de aporia. Ademais, atente-se à posição do pronome μ(ε) na primeira oração, envolvido pelo artigo e o substantivo que formam o sujeito, assim como o "eu" é coberto de suor – mais uma vez, um hipérbato aparentemente expressa um dos sintomas. Nas duas últimas orações, a estrutura varia: ambos os verbos se precedem por estruturas comparativas, o que também conecta os dois sintomas finais. A primeira comparação se forma por predicativo complementado por substantivo no genitivo (χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι; "fico mais verde que a relva"); na quarta, por infinitivo complementado por genitivo, que introduz outro infinitivo (τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύσην φαίνομ' ἔμ' αὔτ[αι; "pareço a mim mesma pouco distar da morte"). As orações têm, em ordem, 8, 7, 9 e 14 sílabas, havendo crescimento apenas a partir da segunda, que inicia o derradeiro *crescendo* em tricólon.

O polissíndeto e a estrutura similar das orações ainda reforçam a acumulação dos sentimentos e, consequentemente a sensação de *crescendo*. Os paralelismos e simetrias entre os dois primeiros e dois últimos sintomas dão, como no quarteto anterior, certa ordenação à aparentemente caótica sequência de sofrimento, relacionando dois sintomas de aporia (o intenso suor e o tremor) e dois que misturam os prospectos de vida e morte. Do ponto de vista da extensão, a estrofe completa a tríade de orações de oito sílabas iniciada no verso 11, mas estabelece anticlímax e começa nova progressão a partir do fim do verso 13, com uma oração de sete sílabas seguida por outras duas de tamanho ascendente (com, respectivamente, nove e 14 sílabas). Essa ascensão é acompanhada pela semântica: o tremor continua o tom opressivo do suor e se intensifica pela imagem de medo perante uma irresistível força sobrenatural; o prospecto de morte, enfim, completa o quadro de colapso, rompendo, contudo, com o

tom negativo ao aparentemente anunciar, por tema tradicional, uma possibilidade de saída. O senso de completude ainda se reforça pela retomada circular dos elementos que abriam a canção.

Estrofe 5 – Uma consolação?

ἀλλὰ πὰν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένηται†	Mas tudo é suportável, pois também um pobre (?)

Pouco se pode dizer da quinta estrofe, de que nem sequer um verso inteiro restou. Também não é possível afirmar que era a última do poema. O que se sabe é que claramente havia mudança de foco, acompanhada por extensão decrescente: a oração que abre o período tem apenas seis sílabas. O tom parece de consolação: apesar de todos os sofrimentos, pode-se suportá-los. O trecho corrupto καὶ πένηται ("também um pobre") deixa-nos entrever que talvez seguisse comparação com outras situações miseráveis.

Os dois elementos restantes, a exortação à resistência e a pobreza, têm razoável fortuna na poesia arcaica e demonstram implicações tradicionais que também podem valer para o presente poema. Vimos acima como, na *Odisseia*, num momento de grande humilhação, o herói exorta o próprio ânimo a suportar as dores (*Od.* 20.18). O mesmo tema aparece em Arquíloco e é recorrente na *Teognideia*:

[...] ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν
ὦ φίλ' ἐπὶ κρατερὴν **τλημοσύνην** ἔθεσαν
φάρμακον. ἄλλοτε ἄλλος ἔχει τόδε· νῦν μὲν ἐς ἡμέας
ἐτράπεθ', αἱματόεν δ' ἕλκος ἀναστένομεν,
ἐξαῦτις δ' ἑτέρους ἐπαμείψεται. ἀλλὰ τάχιστα
τλῆτε, γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενοι.

[num lamento por mortos num naufrágio]

[...] Pois os deuses deram a forte **resistência**,
Amigos, como remédio contra os males
Incuráveis. A cada vez isso acomete outrem; agora voltou-se
Contra nós, e gememos uma ferida sangrenta;
Noutra ocasião, afligirá outros. Porém, antes de tudo,
Suportai, afastando o luto feminino.
(Archil. fr. 13.5-10 West)

τόλμα, Κύρνε, κακοῖσιν, ἐπεὶ κἀσθλοῖσιν ἔχαιρες,
εὖτέ σε καὶ τούτων μοῖρ' ἐπέβαλλεν ἔχειν.

Suporta, Cirno, nos males, porque te alegraste nos bens
Quando o destino determinou que os tivesses.
(Thgn. 355-6) [521]

Os excertos, épicos ou elegíacos, tratam o tema com as mesmas implicações: deve-se suportar os maiores males, pois eles se alternam com os bens. Dessa maneira, Odisseu conclama a própria resistência lembrando que já esteve em uma situação pior, de que a astúcia o livrou. Arquíloco e Teógnis referem-se ao papel do destino e dos deuses na cambiante felicidade humana. A grande maioria dos trechos empregam, além do tema, palavras morfologicamente aparentadas ao sáfico τόλματον ("suportável"). A semelhança temática entre os passos é tão grande, que é provável que o início da quinta estrofe de Sapph. fr. 31 Voigt anuncie o mesmo pensamento. De fato, como a estrofe anterior acumulava expressões indicativas de crise, desespero e perigo de morte, nos vemos diante de um pano de fundo semelhante ao dos outros poemas. Ademais, como vimos, a expectativa da morte possivelmente sinaliza, em Safo, a esperança do livramento, que também se expressa em muitas das passagens arroladas acima. É ainda significativo que os dois temas, a necessidade de resistência e o prognóstico da morte, convivam na passagem da *Odisseia*. Temos, portanto, consideráveis indícios de que a nova estrofe conduzisse o poema a uma consolação, contraposta ao mórbido padecimento das estrofes anteriores.

Quanto à pobreza, a elegia a toma como situação de suma aporia e máximo sofrimento; por exemplo:

ἐχθρὸς μὲν γὰρ τοῖσι μετέσσεται οὕς κεν ἵκηται,
χρησμοσύνηι τ' εἴκων καὶ στυγερῆι **πενίηι**,
αἰσχύνει τε γένος, κατὰ δ' ἀγλαὸν εἶδος ἐλέγχει,
πᾶσα δ' ἀτιμίη καὶ κακότης ἕπεται.

[sobre o homem que foge ao combate]
Será companhia odiosa aos homens que encontrar,
Cedendo à necessidade e à odiosa **pobreza**:

[521] Também em Archil. fr. 128 West; Thgn. 320, 398, 442, 445, 555, 591, 1029, 1162b, 1162e, 1178a.

Envergonha a estirpe, desgraça a esplêndida aparência;
Segue-se toda desonra e vileza.
(Tyrt. fr. 10.7-10 West)

ἄνδρ' ἀγαθὸν **πενίη** πάντων δάμνησι μάλιστα,
καὶ γήρως πολιοῦ, Κύρνε, καὶ ἠπιάλου.
ἣν δὴ χρὴ φεύγοντα καὶ ἐς βαθυκήτεα πόντον
ῥιπτεῖν καὶ πετρέων, Κύρνε, κατ' ἠλιβάτων.
καὶ γὰρ ἀνὴρ **πενίηι** δεδμημένος οὔτε τι εἰπεῖν
οὔθ' ἕρξαι δύναται, **γλῶσσα δέ οἱ δέδεται**.

A **pobreza** domina um homem nobre mais que tudo,
Mais que a velhice, Cirno, que a febre aguda.
É necessário, ao fugir-lhe, lançar-se até mesmo ao mar
Profundo, Cirno, e das rochas escarpadas.
Pois um homem domado pela **pobreza** não pode
Nem falar nem fazer nada, e **sua língua está atada**.
(Thgn. 173-8)

[...] τοὶ δ' ἀπὸ δειλῶν
ἔργων ἴσχοντες θυμὸν ὅμως **πενίην**
μητέρ' ἀμηχανίης ἔλαβον τὰ δίκαια φιλεῦντες,
ἥτ' ἀνδρῶν παράγει θυμὸν ἐς ἀμπλακίην
βλάπτουσ' ἐν στήθεσσι φρένας κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης·
τολμᾶι δ' οὐκ ἐθέλων αἴσχεα πολλὰ φέρειν
χρημοσύνηι εἴκων, ἣ δὴ κακὰ πολλὰ διδάσκει,
ψεύδεά τ' ἐξαπάτας τ' οὐλομένας τ' ἔριδας,
ἄνδρα καὶ οὐκ ἐθέλοντα· κακὸν δέ οἱ οὐδὲν ἔοικεν·
ἡ γὰρ καὶ χαλεπὴν τίκτει ἀμηχανίην.

[…] Aqueles que abstiveram
O ânimo de atos vis receberam, contudo,
A **pobreza**, a mãe da impotência, ainda que amassem a justiça;
Ela extravia o ânimo dos varões ao erro,
Prejudicando, pela poderosa necessidade, a mente no peito;
Ousa, sem querer, muitas vergonhas,
Quem cede à penúria, que ensina muitos males

Ao homem: mentiras, enganos e terríveis disputas,
Ainda que não queira. Nada lhe parece vil,
Pois ela traz à luz a difícil impotência.
(Thgn. 383-92) [522]

Retrata-se a pobreza como um caso desesperado, que priva um homem de tudo: da beleza, da estima pública, do poder político, da sanidade e da própria virtude. Seu poder subjugador, portanto, é muito semelhante ao do desejo amoroso, tal como representado na canção de Safo. O penúltimo excerto teognídeo, com seu detalhado relato das consequências da pobreza, é relativamente próximo do presente poema. O passo anterior ainda representa o silêncio pela metáfora da língua atada, também como sinal de aporia[523]. A miséria, portanto, seria indubitavelmente um exemplo extremo adequado a uma exortação à tolerância de males aparentemente insuperáveis.

Se nesses poemas extraímos o caráter tipicamente penoso e destrutivo da pobreza, uma série de outros passos da *Teognideia* tratam de sua imprevisibilidade, como o seguinte (Thgn. 657-66):

μηδὲν ἄγαν χαλεποῖσιν ἀσῶ φρένα μηδ' ἀγαθοῖσιν
χαῖρ', ἐπεὶ ἔστ' ἀνδρὸς πάντα φέρειν ἀγαθοῦ.
οὐδ' ὀμόσαι χρὴ τοῦτο, ὅτι 'μήποτε πρᾶγμα τόδ' ἔσται'·
θεοὶ γάρ τοι νεμεσῶσ', οἷσιν ἔπεστι τέλος·
† καιπρηξαι † μέντοι τι· καὶ ἐκ κακοῦ ἐσθλὸν ἔγεντο
καὶ κακὸν ἐξ ἀγαθοῦ. καί τε πενιχρὸς ἀνήρ
αἶψα μάλ' ἐπλούτησε καὶ ὃς μάλα πολλὰ πέπαται
ἐξαπίνης πάντ' οὖνοῦν ὤλεσε νυκτὶ μιῆι.
καὶ σώφρων ἥμαρτε, καὶ ἄφρονι πολλάκι δόξα
ἕσπετο, καὶ τιμῆς καὶ κακὸς ὢν ἔλαχεν.

Não te doas demais na mente pelas dificuldades, nem te alegres
Nos bens, pois é digno de um homem nobre tudo suportar.
Não se deve jurar: "Este fato nunca ocorrerá",
Pois os deuses, a quem cabe o cumprimento, se indignam
[...] O bem surge do mal
E o mal do que é bom. Até mesmo o homem pobre
Enriquece de pronto, e aquele que muito adquiriu

[522] Ver também Mimn. fr. 2.12 West; Thgn. 155-8, 619-20.
[523] Semelhança notada por Tzamali (1996, p.180).

De repente perde tudo (?) numa só noite.
O prudente também erra; muitas vezes a boa reputação
Segue o imprudente; também o homem vil recebe honras.[524]

A passagem trata os males da pobreza em termos muito semelhantes às exortações à tolerência dos males citadas acima; isto é, ela é um dos sofrimentos com que os deuses ora trazem, ora afastam. Conclui-se: não se deve alegrar na riqueza, nem sofrer na pobreza, pois a alternância é da natureza das coisas e saber viver as duas situações seria próprio do homem nobre. Ao congregar os dois temas insinuados no início da quinta estrofe, a tolerância e a pobreza, e aparentemente consistir num modo tradicional de cantá-los, os trechos sugerem o conteúdo da porção perdida do fr. 31 Voigt[525]. O fraseado da *Teognideia* em 658 e 662-3 ecoa fortemente a linguagem de Safo: ἔστ' ἀνδρὸς πάντα φέρειν ἀγαθοῦ ("é digno de um homem nobre tudo suportar") e καί τε πενιχρὸς ἀνήρ αἶψα μάλ' ἐπλούτησε ("até mesmo o homem pobre enriquece de pronto"). Dessa maneira, com toda a probabilidade, após os terríveis sintomas do amor, a voz poética encorajava-se a aturá-los, evocando a mutabilidade da fortuna por meio do típico exemplo da pobreza, vista como sumo da aporia e da impotência na era arcaica. Todavia, no presente estado do *corpus*, não é possível saber exatamente como o tema se desenvolvia.

c) Estudo métrico

Se, como vimos, não é possível saber quanto o fragmento 31 Voigt representa do poema original, resta claro, ao menos, que as quatro estrofes originalmente preservadas pelo Pseudo-Longino formam um todo, uma estrutura anelar que contrasta a mortalidade do "eu" poético com a divindade da moça amada e do homem que resiste a seus charmes. Essa estrutura semântica (substanciada também pela disposição do léxico), não deixa de se associar à construção métrica da canção.

Em primeiro lugar, chama a atenção a frequência da ruptura da cesura após a décima primeira sílaba do terceiro período métrico. Ela acontece na metade das estrofes, o que supera em muito a tendência geral (segue-se a cesura em 79,24% dos exemplos totais). Esse desrespeito estrutura-se por intercalação: ignora-se a cesura na primeira e na terceira estrofes e segue-se na segunda e na quarta (ainda que, nesta, mediante elisão, o que só se atesta nos fragmentos 16 e, possivelmente 17 Voigt de Safo). O desrespeito

[524] Também em Thgn. 155-8, 165-6.
[525] Como notado por West (1970, pp. 312 s.).

na terceira estrofe é ainda mais intenso, uma vez que ela não segue nem mesmo a segunda cesura mais frequente, após a nona posição métrica. Essa alternância entre quebra e cumprimento das expectativas métricas parece dialogar com a tensão entre harmonia e caos de que trata o poema.

Por sua vez, as ancípites no início dos hendecassílabos sáficos se dispõem em quiasmo, uma vez que primeira e quarta estrofes a mantêm sempre longa, enquanto os dois quartetos intermediários a fazem curta no terceiro verso[526]. O mesmo quiasmo se verifica no uso de *brevis in longo* em fim de verso: primeira e quarta estrofes apresentam-na no primeiro verso, segunda e terceira no segundo. Também a ocorrência de hiatos e encontros consonantais entre versos é semelhante nos dois quartetos centrais: ambos apresentam um encontro consontal após o primeiro verso e um hiato após o quarto (e nenhum dos dois fenômenos após o segundo). Esse quiasmo é ainda fortalecido pela grande semelhança fônica entre o início do terceiro verso das estrofes 2 e 3 **ὡ**ς γ**ὰ**ρ <**ἔς**> **σ**' **ἴδω** βρόχε' ὥς με φώνασ'/ οὐδ' ἓν ἔτ' εἴκει ("pois, quando te olho brevemente, então falar/ torna-se impossível para mim") ||| **ὀ**πππ**ά**τ**εσσι** **δ**' **οὐ**δ' ἓν ὄρημμ', ἐπιρρόμ-/βεισι δ' ἄκουαι ("com os olhos nada vejo, e zu-/ nem as audições"), que também se ligam semanticamente: um descreve a perda da voz pela visão da moça, o outro, a cegueira e a surdez.

Às estruturas métricas alternadas e quiásticas, acrescenta-se uma justaposta, pois a última sílaba dos quartetos contíguos rimam entre si, amparadas pelas similaridades entre os verbos que se colocam na passagem do hendecassílabo sáfico ao adônio: ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἆδυ **φωνε**εί-/σας ὑπακού**ει** ("está sentado e, de perto, te escuta/ falando doce") ||| ὡς γὰρ <ἔς> σ' ἴδω βρόχε' ὥς με **φών**ασ' οὐδ' ἓν ἔτ' εἴκ**ει** ("pois, quando te olho brevemente, então falar/ torna-se impossível para mim") e ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἓν ὄρημμ', **ἐπι**ρρόμ-/βεισι δ' ἄκου**αι** ("com os olhos nada vejo, e zu-/ nem as audições") ||| ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω '**πι**δεύσην/ φαίνομ' ἔμ' αὔτ**αι** ("estou, e pareço a mim mesma pouco/ distar da morte")[527]. Desse modo, diversos recursos métricos sublinham a simetria e a interdependência semântica das quatro primeiras estrofes do poema.

---

[526] Semelhante recurso é empregado em Alc. fr. 42 Liberman, que compara as bodas de Helena e Páris às de Tétis e Peleu em estrutura anelar: na primeira e na quarta estrofe, a ancípite só é breve no primeiro hendecassílabo e, na segunda e na terceira, no segundo.

[527] O expediente também aparece emAlc. fr. 42.4, 8, 12, 16 Liberman: Ἴλι**ον** ἴ**ραν** ("Ílion sagrada") ||| πάρθεν**ον** ἄβ**ραν** ("virgem delicada") e ἐς δ' ἐν**ίαυτον** ("passado um ano") ||| καὶ πόλ**ι**ς **αὔτων** ("e a cidade deles").

No que diz respeito à separação de relações sintáticas entre versos e estrofes, o poema mantém e exacerba características comuns na estrofe sáfica em geral. Enquanto, entre estrofes, só há coordenações, relações dependentes grassam no interior dos quartetos (sobretudo na forma de adjunções adverbiais, que consistem em 50% das conexões divididas entre versos no poema). Ademais, nas divisões intraestróficas, predominantemente se antepõem os modificadores (predicados, complementos e adjuntos) aos modificados (em 62,5%, praticamente o dobro da média geral: 31,63%). Essas características ressaltam a independência e a unidade das estrofes: num quarteto, não se deixa nenhuma suspensão sintática que precise se resolver no seguinte. Em contrapartida, dentro da estrofe, muitos versos só se resolvem sintática e semanticamente unidos ao seguinte.

A autonomia das estrofes condiz com certa independência semântica entre elas. Pode-se identificar claramente o foco temático de cada uma: (1) descrição do par, (2) narração do efeito da visão da moça sobre o "eu", (3) detalhamento dos sintomas (4) cume do padecimento e aproximação da morte. Todavia, num procedimento semelhante ao identificado no "Hino a Afrodite", a poeta costura as estrofes ao iniciá-las por curtas orações que, embora independentes sintaticamente do que as antecede, lhe são semanticamente ligadas. Assim, καὶ γελαίσας ἰμέροεν ("rindo desejavelmente"), embora apenas coordenada a ἆδυ φωνείσας ("falando docemente"), continua e encerra a descrição da moça; da mesma maneira, ἀλλὰ κὰμ μὲν γλῶσσα ἔαγε ("mas, de cima a baixo, a língua se quebra") está meramente coordenada com με φώνασ' οὐδὲν ἔτ'εἴκει ("falar se torna impossível para mim"), mas continua a constatar a perda da fala. A quarta estrofe e a quinta não se costuram às anteriores assim, de modo que seu isolamento se destaca – o que talvez sublinhe seus papéis de clímax e transição.

Também há alguns efeitos métricos interessantes nas estrofes observadas individualmente. Na primeira estrofe, se há certa semelhança entre as orações, ela é ainda mais acentuada nos períodos métricos. Os três se compõem de partes semelhantes, em ordem parecida: iniciam por verbo (φαίνεται || ἔμμεν(αι) || ἰσδάνει; "parece" || "ser" || "está sentado") e terminam em um qualificativo que indica proximidade (adjetivo ou advérbio: ἴσος || ἐνάντιος || πλάσιον*;* "igual" || "diante" || "de perto") e um nome que o complementa (θέοισιν || τοι || φωνείσας*;* "aos deuses" || "de ti" || "falando"). A semelhança é ainda mais estrita entre os dois primeiros versos: verbo (A) (φαίνεται || ἔμμεν(αι); "parece" || "ser"), dois nomes (B) (μοι κῆνος || ὤνηρ, ὅττις; "a mim ele" || "o homem que") e o conjunto de adjetivo (ἴσος || ἐνάντιος; "igual" || "diante") e nome no

dativo que expressam proximidade (C) (θέοισιν || τοι; "aos deuses" || "de ti"). O terceiro período varia a estrutura ao adicionar elementos e expressar a relação de proximidade não por adjetivo e nome no dativo, mas por outro verbo (ὑπακούει; "escuta"), que rege um particípio modificado por advérbio indicando cercania (πλάσιον). Ademais, esse período é emoldurado por dois verbos: ἰσδάνει e ὑπακούει, fenômeno que já se identificou em Sapph. frr. 1.7-8; 16.3-4 Voigt.

As palavras que abrem os dois primeiros períodos ocupam as mesmas quatro sílabas métricas (— ∪ — —): φαίνεταί μοι || ἔμμεν' ὤνηρ ("parece-me" || "ser, o homem"). Os conjuntos "adjetivo + nome no dativo" também ocupam a mesma posição (∪ — ∪ — —) e apresentam sons parecidos nas posições métricas correspondentes: ἴσος **θέοισιν** || ἐνάν**τιός** τοι ("igual aos deuses" || "diante de ti"). Ἐ**ν**άν**τ**ιός τ**οι** também não deixa de reiterar, no fim do segundo período, o começo do primeiro, estrutural e foneticamente: φαί**ν**ε**τ**αί μ**οι** ("parece-me"). Os paralelismos léxicos, métricos e sonoros entre os versos parecem justapor pela forma a analogia semântica entre a aparente divindade do homem e sua inabalável proximidade da moça, bem como a oposição entre ela (τοι; "de ti") e o "eu" poético (μοι; "a mim"). Os paralelos também demarcam as etapas do *crescendo* na descrição do casal, que vai de um genérico símile à viva cena da conversa.

No segundo quarteto, verifica-se somente o segundo verso posto em destaque por efeitos sonoros, com reiterações de τ, θ e sibilantes: καρδίαν ἐν **στ**ή**θ**ε**σ**ιν ἐπ**τ**όαι**σ**εν ("o coração no peito perturbou") e paronomásia entre **ἐ**ν σ**τ**ή**θ**ε**σι**ν e **ἐ**π**τ**όαι**σ**ε**ν** (no peito" e "perturbou"). Ademais, todas as palavras desse verso terminam em ν[528]. Com esses recursos, enfatiza-se a importância do abalo que a moça provoca sobre o "eu". Todavia, assim como as palavras da fórmula eólica, a aliteração enfática é herdada, não um recurso *ad hoc*.

Na terceira estrofe, como mencionado anteriormente, porquanto nunca há a partícula δέ ("e") em início de período métrico, pressupõe-se sinafia (ausência de pausa) entre primeiro e segundo versos, o que permite a elisão entre δέ e αὔτικα ("de pronto") – fenômeno bastante raro. Além disso, se a tradição dos manuscritos estiver correta, há, no verso 9, raro hiato no interior de verso, entre γλῶσσα e ἔαγε ("língua" e "se quebra"). O verso 10, que descreve o cume do primeiro tricólon de sintomas, tem

[528] DEGANI e BURZACCHINI, 1977, p. 143.

muitos encontros de oclusivas e vibrantes, com a estrutura simétrica κ : χρω : πυ : ρ : υπ: δ : δρο (αὔτι**κα** **χρῶι** **πῦρ** **ὑπα**δε**δρό**μηκεν;"de pronto, sob a pele o fogo corre"); os 11 e 12, consoantes duplas (ὀ**ππ**άτε**σσ**ι δ' οὐδ' ἓν ὄρη**μμ**', ἐπι**ρρ**όμ-/βεισι δ' ἄκουαι; "e com os olhos nada vejo, e zunem as audições"), com o acima observado homeoteleuto no conjunto ὀππάτ**εσσι** : ὄρ**η**μμ(**ι**) : ἐπιρρόμβ**εισι** ("com os olhos" : "vejo" : "zunem"). Enquanto as reiterações sonoras podem destacar os versos em que aparecem, as anomalias métricas que marcam o verso 9 dão relevo ao centro da estrutura anelar e o início da descrição pormenorizada dos sintomas destrutivos. Assim como, no "Hino a Afrodite", o abalo positivo provocado pela epifania da deusa parece afetar as expectativas métricas, aqui também a perturbação emocional encontra correspondente rítmico. Além disso, o hiato entre γλῶσσα ἔαγε ("a língua se quebra") poderia mimetizar a dificuldade de fala do "eu"[529].

Na quarta estrofe, enfim, o verso 13 é marcado por sequências de oclusivas e encontros consonantais, no sistema: δ : δρω : κ : κχ : τ : τρο (ἀ **δ**έ μ' ἴ**δρω**ς **κα**κ**χ**έε**τ**αι, **τρό**μος δὲ; "e o suor me transcorre, e o tremor"). O encontro consonantal das extremidades é do mesmo tipo (oclusiva dental e vibrante) e torna a sequência quiástica. A simetria do verso enfatiza-se pela igual extensão de ἴδρως e τρόμος e pela sonoridade circular do conjunto **δέ μ'** ἴ**δρως** : **τρόμ**ο**ς δὲ** ("e a mim o suor" : "e o tremor" – δε : μ : δρο : σ : τρο : μ : σ : δε). A intensa aliteração simétrica mais uma vez aparece no clímax de um tricólon de sintomas. No verso 14, são abundantes oclusivas na vizinhança de líquidas: παῖσαν ἄ**γρ**ει, **χλ**ω**ρ**ο**τ**έ**ρ**α δὲ ποίας ("toda me toma, e mais verde que a relva"). Além disso, há paronomásia entre as palavras na extremidade do verso: **παῖσα**ν : **π**ο**ίας** ("toda" : "relva"). Também se ecoam as pontas do terceiro período métrico: **ἔμμ**ι, **τ**εθνάκην e **ἔμ'** αὔ**τ**αι ("estou, morrer" e "a mim mesma"; ε : μ : τ : ε : μ : τ). Por fim, o grupo φ**αί**νο**μ'** ἔ**μ'** αὔτ**αι** ("pareço a mim mesma") é foneticamente simétrico, formando a sequência: αι : μ : μ : αι.

Conclusão

Sapph. fr. 31 Voigt, portanto, apesar de não encontrar equivalente preciso no *corpus* arcaico parece lançar mão de vários temas e expressões tradicionais, uns com maior certeza, outros ao menos como possibilidade. Em primeiro lugar, a canção parece, como em Pi. fr. 123 Snell e Maehler, basear-se em reações opostas a um objeto de

[529] Sobre o possível emprego significativo do hiato: GENTILI e CATENACCI, 2007, p. 132; TZAMALI, 1996, p. 179.

desejo: a primeira estrofe figura um homem de aparência divina, que acompanha e ouve a amada tranquilamente; as três estrofes seguintes retratam a decomposição corporal e a quase morte que o "eu" experiencia ao meramente vê-la. Para construir a oposição, Safo lança mão de material tradicional adequado. Descreve-se o homem em termos que implicam superioridade de honra, beleza, coragem e resistência e a jovem com palavras que evocam familiaridade, prazer, erotismo, música e triunfo (num tipo de hipotaxe que, ao menos no "Hino a Afrodite", descrevia ações divinas). Já a voz poética é retratada com sintomas que não somente evocam o padecimento amoroso em Alceu, Íbico, Anacreonte e na *Teognideia*, mas também o pavor e a morte na poesia hexamétrica. Além disso, enquanto a moça apresenta traços musicais, o "eu" se destaca pela destruição das capacidades que baseiam a *performance* do canto: a fala e a audição. Os sintomas se apresentam em parataxe e polissíndeto, em sintaxe semelhante à que, em outros poetas, retrata a chegada da velhice ou outras situações ruinosas, como naufrágios e morticínios. Enquanto a perturbação primeira advém da cena contemplada, ressalta-se como a maior parte dos afetos surgem do próprio corpo, cantados em termos autodestrutivos: a língua quebra a si mesma; o fogo que consome a pele está sob, não sobre ela; os olhos deixam de ver; os ouvidos produzem o próprio zunido que os ensurdecem. A autodestruição é enfatizada pelo uso de várias figuras: a hipálage entre fogo e a pele, a figuração da cegueira por uma expressão que tradicionalmente descreve a visão e, para representar a falência da língua, a possível mistura de duas frases típicas que envolvem a lança: uma descrevendo seu poder destrutivo, outra sua quebra. Enquanto o material herdado da terceira estrofe anuncia perturbação, luto e morte, o da quarta evoca pontos de virada: o corpo que ameaça sucumbir (o suor), a iminência da aniquilação por um poder superior (o tremor e o verdor da pele) e a expectativa da morte. Os dois últimos parecem se referir, no ponto máximo de aniquilação, ao erotismo e a vida. A palidez por se expressar em termos com que se elogiam jovens em outros poemas e se comparar à relva, de associações vitais e eróticas. A iminência da morte por talvez fazer parte de um tema que, nos exemplos épicos restantes, sempre precede o livramento dos que sofrem. Parece uma transição adequada à quinta estrofe, cujos resquícios, em comparação com outros poemas arcaicos, sugerem que a canção passava a uma consolação (com a voz poética exortando a si mesma à resistência e à tolerância) e, possivelmente, a um prognóstico de futura felicidade. O estado do poema (e da obra de Safo) não permite saber no que poderia consistir essa promessa de ventura; as possibilidades variam, a depender do contexto de *performance* e o pano de fundo

pressupostos. Se a canção é nupcial, dificilmente a voz sáfica poderia expressamente esperar a retribuição de seu desejo. Antes poderia desejar que fosse liberta dele. Se o homem fosse entendido como amante da jovem e rival, o "eu", enciumado, poderia esperar que as posições se revertessem. Se não houver rivalidade pressuposta, talvez esperasse meramente partilhar do favor da moça. Nesse ponto, nosso profundo desconhecimento da obra sáfica e da sociedade lésbia não nos permite tirar maiores conclusões.

Também se destaca a disposição e a progressão do canto. Por um lado, a estrutura temática, em que a primeira estrofe se reserva ao casal contemplado, as três centrais ao padecimento corpóreo da falante e, pelo menos a quinta, à possível consolação. Igualmente, chama a atenção a organização circular das quatro primeiras estrofes, que sublinha a oposição entre o casal e o "eu". Dentro de cada estrofe, a poeta parece primar pelo paralelismo entre orações, sublinhando o copertencimento das partes da cena que pinta. A compositora também trabalha com efeitos de *crescendo* e *diminuendo*: a canção se constrói pelo número cada vez maior de detalhes corpóreos e intensos, ausentes na suave cena de abertura. Os sintomas se dispõem em três tríades crescentes sintática e semanticamente – a terceira forma o ponto alto da canção, contendo os sintomas mais extremos. Momentos de anticlímax parecem marcar fronteiras semânticas, passando do casal ao corpo da falante, estabelecendo as fronteiras entre as tríades de sintomas e transicionando para a consolação em que o fragmento se fecha. Enfim, interessa como Safo emprega a progressão temporal do poema para ressignificar elementos inicialmente ambíguos: a divindade do homem, polissêmica na primeira estrofe (podendo indicar honra, força ou, de maneira mais pronunciada, sua beleza – e talvez a equivalência de sua companheira nessas qualidades), vai ganhando sentido nas outras estrofes (na medida em que o "eu" mostra como a visão da amada a aproxima da morte em variados sinais) e torna-se clara ao fim, quando, ao retomarem-se os termos da abertura, se fecha a composição anelar e se estabelece o direto contraste entre a proximidade da morte e a semelhança aos deuses de quem pode suportar estar diante da moça e ouvi-la.

Do ponto de vista métrico, assim como nos dois fragmentos anteriores, som e versificação ajudam a enfatizar a estrutura anelar, atando-lhe as pontas e destacando-lhe o centro. Esses expedientes também marcam contrastes e proximidades entre estrofes e versos, sublinhando semelhanças semânticas. A observância da autonomia sintática das estrofes marca sua independência semântica, o que não impede que

algumas conexões de sentido se estabeleçam nalgumas transições interestróficas. As anomalias métricas, por sua vez, chamam a atenção para algumas passagens, seja meramente para destacá-las, seja para associá-las a outros passos irregulares. Enfim, os recursos fônicos destacam os versos em que culminam as tríades de sintomas, ritmando o *crescendo* do colapso corporal, já marcado por extensão e sentido das orações, também pela sonoridade.

2.4 Sapph., “Poema dos Irmãos"

a) Texto

[π- (?)	[...]
[1 ou 5 versos faltando	
[3-4]λα[	
[2-3]σέμα[	
ἀλλ’ ἄϊ θρύλησθα Χάραξον ἔλθην	Mas sempre tagarelas para que Caraxo venha[532]
νᾶϊ σὺν πλέαι· τὰ μέ̣ν, οἴο̣μ̣αι, Ζεῦς	Com o navio cheio. Eu penso que Zeus o sabe –
οἶδε σύμπαντές τε θέοι· σὲ δ̣’ οὐ χρῆ	e todos os deuses –; mas tu não deves
ταῦτα νόησθαι,	pensar nisso,
ἀλλὰ καὶ πέμπην ἔμε καὶ κέλεσθαι	Porém enviar-me e ordenar-me
πόλλα λίσσεσθαι βασίληαν Ἤραν	Suplicar muito à rainha Hera
ἐξίκεσθαι τυίδε σάαν ἄγοντα	Para que Caraxo chegue aqui trazendo
νᾶα Χάραξον,	o navio a salvo
κἄμμ’ ἐπεύρην ἀρ̣τ̣έμεας· τὰ δ’ ἄλλα	E nos encontre incólumes. Todo o resto
πάντα δαιμόνεσσιν ἐπ̣ι̣τρόπωμεν·	Entreguemos aos numes,
εὐδίαι̣ι γὰρ ἐκ μεγάλαν ἀήτα̣ν	Pois as calmarias de pronto surgem
αἶψα πέ̣λ̣ονται·	de grandes ventanias;
τῶν κε βόλληται βασίλευς Ὀλύμπω	A quem o rei do Olimpo quiser
δαίμον’ ἐκ πόνων ἐπάρωγον[530] ἤδη	Que um nume auxiliador os desvie
περτρόπην, κῆνοι μάκαρες πέλονται	De seus labores, estes tornam-se venturosos
καὶ πολύολβοι.	e muito afortunados.

[530] Esse é o ponto textual mais debatido do poema. A lição do papiro, δαίμον(α) ἐπάρωγον ou ἐπαρήγον(α) (“nume auxiliador”), gera notáveis dificuldades sintáticas, frente às quais West (2014, p. 9) sugeriu a emenda ἐπ’ ἄρηον (“em direção a algo melhor”), dando a δαίμον(α) o sentido de “sorte”, “destino” e à sentença como um todo: “Aqueles cuja sorte o rei do Olimpo quiser afastar dos labores em direção a algo melhor [...]”. Seguiram-no Ferrari (2014, p. 3) e Liberman (2014, pp. 8 s. – na forma ἐπ’ ἀρήον(α), aqualificando um elidido δαίμονα: “para uma sorte melhor”). A maior parte dos estudiosos, contudo, atém-se ao papiro, propondo diversas explicações sintáticas; ver OBBINK, 2014, p. 44; 2016c, pp. 213 s., 214, n. 26 (sugerindo também outra possível separação de letras: ἐπ’ ἄρωγον – “ao auxílio”), MUELLER, 2016, p. 38, n. 27; LIDOV, 2016, p. 82, n. 42; p. 103, n. 75; LARDINOIS, 2016, p. 177; KURKE, 2016, pp. 254 s., 257, 259, n. 55; STEHLE, 2016, p. 287, n. 72; BIERL, 2016, p. 313.

ϟἄμμες, αἴ κε ϝὰν[531] κεφάλ̣αν ἀέρρη	E nós, se Lárico levantar
Λάρ̣ιχος καὶ δήποτ’ ἄν̣ηρ γένηται,	A cabeça e enfim se tornar um homem,
καὶ μάλ’ ἐκ πόλλαν βαρυθῡμιάν̣ κεν	Certamente de pronto seríamos libertos
αἶψα λύθειμεν.	de muitos pesares.

b) Análise da matéria

Apresentação

O fragmento, as cinco estrofes finais de uma canção, trata de uma figura masculina ausente no além-mar, Caraxo, e de outra, Lárico, que aparentemente se encontra na mesma cidade que o “eu” mélico. Não se revelam detalhes sobre a voz poética, que apenas acusa o interlocutor, não identificado, de falar sem parar do retorno de Caraxo. O “eu” propõe pedir a Hera a salvação dele e a preservação de um “nós” não especificado. Todos os outros assuntos se deveriam deixar na mão dos deuses, pois a ventura humana dependeria da vontade de Zeus. Enfim, diz-se que o “nós” também poderia se libertar dos problemas se Lárico, em algum sentido, se tornar um homem. O gênero do “eu” é relativamente certo. Numa sociedade em que também o culto religioso era muitas vezes separado para homens e mulheres, propor-se a uma oração direcionada exclusivamente a Hera e mencionar Zeus apenas de modo distanciado sugere que a voz é feminina[533], conforme a tendência da maior parte dos fragmentos de Safo.

Isso é tudo que se pode depreender diretamente do poema. Felizmente, restaram alguns testemunhos antigos sobre as figuras nomeadas na canção. Embora mais ou menos tardios, certamente se baseavam direta ou indiretamente nos próprios poemas (como grande parte dos comentários da vida de poetas antigos). De acordo com o

---

[532] A oração reduzida Χάραξον ἔλθην se traduzirá assim se interpretarmos ἔλθην como infinitivo dinâmico, com WEST, 2014, p. 8; LIDOV, 2016, p. 106, n. 80; LARDINOIS, 2016, pp. 174 s.; KURKE, 2016, p. 239, n. 5; STEHLE, 2016, p. 273. No entanto, alguns consideram o infinitivo declarativo: FERRARI, 2014, p. 3; MARTIN, 2016, p. 120. Obbink (2014, pp. 42) arrola argumentos em prol de ambas as possibilidades, mas prefere a primeira. Sobre a distinção entre os dois tipos de infinitivo, ver RIJKSBARON, 2006, pp. 96 ss.

[531] O papiro traz a leitura τὰν. No entanto, como não há outras atestações, no dialeto eólico, do artigo empregado sozinho no sentido possessivo, Lardinois (2016, p. 178) propõe essa correção.

[533] Ver BOEDEKER, 2016, pp. 194 s.; OBBINK, 2016 [2], pp. 215 s.; KURKE, 2016, pp. 242 ss.; BIERL, 2016, p. 331. Essa interpretação depende ainda do pressuposto majoritário de que ἔμε (“eu”) no verso 5 é objeto, não sujeito de πέμπην (“enviar”), isto é que o “eu” é quem será enviado, não quem enviará a procissão a Hera. Comenta-se o passo com mais detalhe abaixo.

Suda[534] e uma curta biografia encontrada no bastante fragmentário *P. Oxy.* 1800[535], Safo teria três irmãos: Caraxo, o mais velho, Eurígio e Lárico. O primeiro, segundo Heródoto, foi a comércio à cidade grega de Náucratis, no Egito, onde se envolveu com uma cortesã chamada Ródopis, cuja alforria financiara por altíssimo preço – o que lhe rendeu censuras da parte da poeta quando voltou a Mitilene[536]. Estrabão adiciona que Caraxo comercializava vinho na cidade e que a poeta chama a cortesã de Dórica em seus poemas[537]. Ateneu também atenta ao nome empregado por Safo e diz que Heródoto teria confundido duas figuras distintas. Além disso, também menciona a grande perda financeira de Caraxo e cita um epigrama de Posidipo que confirma que a poeta cantara os amores dos dois[538]. A "Epístola de Safo a Fáon", atribuída a Ovídio (*H.* 15), retoma

---

[534] Σ, 107, 5 (Sapph. test. 253 Voigt). : ἦσαν δὲ αὐτῆι καὶ ἀδελφοὶ τρεῖς, Λάριχος, Χάραξος, Εὐρύγιος ("ela tinha três irmãos: Lárico, Caraxo e Eurígio").

[535] *P. Oxy.* 1800 fr. 1.1-35 (Sapph. test. 252 Voigt): [Σαπφὼ τὸ μὲν γένος] ἦν Λε[σβία, πόλεως δὲ Μιτ]υλήνης, [πατρὸς δὲ Σκαμ]άνδρου, κα[τὰ δέ τινας Σκα]μανδρωνύ[μου· ἀδελφοὺς δ'] ἔσχε τρεῖς, [Ἐρ]ι[́ γυιον καὶ Λά]ριχον, πρεσβύ[τατον δὲ Χάρ]αξον, ὃς πλεύσας ε[ἰς Αἴγυπτον] Δωρίχαι τινι προσε[νεχθε]ὶς κατεδαπάνησεν εἰς ταύτην πλεῖστα· τὸν δὲ Λάριχον ⟨νέον⟩ ὄντα μᾶλλον ἠγάπησεν ("[Safo] era lé[sbia de estirpe, da cidade de Mit]ilene [filha de Escam]andro (se[gundo alguns, Esca]mandrôni[mo]). Tinha três [irmãos: Er]í[gio e Lá]rico, e o [mais] velho, [Car]axo, que navegando a[o Egito] [s]e a[proximou] de certa Dórica e gastou muito [dinheiro] com ela. Amou , acima de todos , Lárico, que era <jovem>").

[536]Hdt. 2.135 (Sapph. test. 254a Voigt): Ῥοδῶπις δὲ ἐς Αἴγυπτον ἀπίκετο Ξάνθεω τοῦ Σαμίου κομίσαντός [μιν], ἀπικομένη δὲ κατ' ἐργασίην ἐλύθη χρημάτων μεγάλων ὑπὸ ἀνδρὸς Μυτιληναίου Χαράξου τοῦ Σκαμανδρωνύμου παιδός, ἀδελφεοῦ δὲ Σαπφοῦς τῆς μουσοποιοῦ. [...] Χάραξος δὲ ὡς λυσάμενος Ῥοδῶπιν ἀπενόστησε ἐς Μυτιλήνην, ἐν μέλεϊ Σαπφὼ πολλὰ κατεκερτόμησέ μιν ("Ródopis chegou ao Egito trazida por Xanto de Samos. Ela veio para trabalhar e foi liberta ao preço de muito dinheiro por um homem de Mitilene, Caraxo, filho de Escamandrônimo, irmão da poeta Safo. [...] Quando Caraxo, depois de libertar Ródopis, voltou a Mitilene, Safo fez muitos escárnios contra ele em canção"). Debate-se sobre o μιν final, que de gênero incerto, poderia se referir tanto a Caraxo como a Ródopis (FERRARI, 2014, p.10; BOWIE, 2016); Lardinois (2016, p. 170), analisando a ordem habitual das palavras em Heródoto, defende que ele se refere ao irmão de Safo.

[537] Str.17.1.33 (Sapph. test. 254b Voigt): λέγεται δὲ τῆς ἑταίρας τάφος γεγονὼς ὑπὸ τῶν ἐραστῶν, ἣν Σαπφὼ μὲν ἡ τῶν μελῶν ποιήτρια καλεῖ Δωρίχαν, ἐρωμένην τοῦ ἀδελφοῦ αὐτῆς Χαράξου γεγονυῖαν, οἶνον κατάγοντος εἰς Ναύκρατιν Λέσβιον κατ' ἐμπορίαν, ἄλλοι δ' ὀνομάζουσι Ῥοδῶπιν ("conta-se que [a pirâmide] é o túmulo de uma cortesã, construído por seus amantes, aquela que Safo, a poeta de canções, chama de Dórica e se tornou amante de seu irmão, Caraxo, quando ele veio a Náucratis para vender vinho; outros a nomeiam Ródopis").

[538] Ath. 13.596 c (Sapph. test. 254c Voigt): ἐνδόξους δὲ ἑταίρας καὶ ἐπὶ κάλλει διαφερούσας ἤνεγκεν καὶ ἡ Ναύκρατις· Δωρίχαν τε, ἣν ἡ καλὴ Σαπφὼ ἐρωμένην γενομένην Χαράξου τοῦ ἀδελφοῦ αὐτῆς κατ' ἐμπορίαν εἰς τὴν Ναύκρατιν ἀπαίροντος διὰ τῆς ποιήσεως διαβάλλει ὡς πολλὰ τοῦ Χαράξου νοσφισαμένην. Ἡρόδοτος δ' αὐτὴν Ῥοδῶπιν καλεῖ, ἀγνοῶν ὅτι ἑτέρα τῆς Δωρίχης ἐστὶν αὕτη, ἡ καὶ τοὺς περιβοήτους ὀβελίσκους ἀναθεῖσα ἐν Δελφοῖς, ὧν μέμνηται Κρατῖνος διὰ τούτων ... εἰς δὲ τὴν Δωρίχαν τόδ' ἐποίησε τοὐπίγραμμα Ποσείδιππος, [καίτοι] καὶ ἐν τῆι Αἰθιοπίαι πολλάκις αὐτῆς μνημονεύσας. ἐστὶ <δὲ> τόδε (Posidipp. fr. 122 Austin e Bastianini)· Δωρίχα, ὀστέα μὲν σὰ πάλαι κόνις ἦν ὅ τε δεσμὸς/ χαίτης ἥ τε μύρων ἔκπνοος ἀμπεχόνη,/ ἧι ποτε τὸν χαρίεντα περιστέλλουσα Χάραξον/ σύγχρους ὀρθρινῶν ἥψαο κισσυβίων./ Σαπφῶιαι δὲ μένουσι φίλης ἔτι καὶ μενέουσιν/ ὠιδῆς αἱ λευκαὶ φθεγγόμεναι σελίδες./ οὔνομα σὸν μακαριστόν, ὃ Ναύκρατις ὧδε φυλάξει,/ ἔστ' ἂν ἴηι Νείλου ναῦς ἐφ' ἁλὸς πελάγη ("Náucratis também produziu cortesãs famosas e distintas pela beleza; entre elas, Dórica, que a bela Safo censura em poemas por ter tirado muito [dinheiro] de seu irmão, Caraxo, de quem se tornara amante quando ele foi a Náucratis a comércio. Heródoto a chama de Ródopis, sem saber que esta é outra pessoa, que ofertou os famosos espetos em Delfos, os que também Cratino menciona com estas palavras [...]

os elementos acima e apresenta o comércio como tarefa vergonhosa, o que também pode remontar aos poemas de Safo[539]. Já Lárico, o irmão mais amado pela poeta de acordo com a biografia do *P. Oxy.* 1800, apareceria como escanção no pritaneu de Mitilene em muitos poemas de Safo, segundo Ateneu[540]. Um escólio à *Ilíada* nos diz que, de acordo com a poeta, era costume que os jovens nobres e belos ocupassem essa função[541], e assim se deduz que, ao menos em alguns poemas, Lárico era representado como um jovem rapaz[542]. Quanto a Eurígio, nada se sabe[543].

O presente fragmento é o único poema sobrevivente de Safo que contém os nomes dos irmãos mencionados pelos testemunhos. Porém, há outra canção que trata de um irmão ausente e parece se conformar ao que os testemunhos nos dizem de Caraxo, Sapph. fr. 5 Voigt:

πότνιαι Νηρήιδες ἀβλάβη[ν μοι
τὸν κασίγνητον δ[ό]τε τυίδ' ἴκεσθα[ι
κῶττι ϝῶι θύμωι κε θέληι γένεσθαι
κῆνο τελέσθην,

ὄσσα δὲ πρόσθ' ἄμβροτε πάντα λῦσα[ι

Também Posidipo compôs este epigrama para Dórica, fazendo menção a ela muitas vezes na *Etiópia*. Ei-lo: 'Dórica, há muito são pó teus ossos, a trança/ do cabelo e o xale fragrante de perfumes/ com o qual outrora envolvias o gracioso Caraxo/ e, corpo a corpo, tocavas as taças da madrugada./ Contudo, inda permanecerão as páginas brancas do querido canto de Safo, que entoam/ teu nome venturoso, que Náucratis assim guardará enquanto navios percorrerem o Nilo para chegar às águas do mar'"). Sobre a figura de Dórica, ver LIBERMAN, 2014, p. 12; MARTIN, 2016, p 119; BIERL, 2016, p. 318; NAGY, 2016, p. 452, p. 485, n. 63.

539 Ov.*H.* 15.63-8 (Sapph. test. 263 Voigt): *arsit iners frater meretricis captus amore/ mixtaque cum turpi damna pudore tulit;/ factus inops agili peragit freta caerula remo,/ quasque male amisit, nunc male quaerit opes./ me quoque, quod monui bene multa fideliter, odit;/ hoc mihi libertas, hoc pia lingua dedit* ("meu irmão arde inerte, tomado de amor por uma meretriz/ e misturou às perdas o mau pudor;/ empobrecido, percorre as ondas azuis com o ágil remo,/ e as riquezas que perdeu de forma má, as busca de forma má./ Ele também me odeia porque lhe dei muitos alertas fiéis./ Foi isto que me deu a liberdade, isto a língua piedosa"). Sobre o valor desta epístola como testemunho, ver LIBERMAN, 2014, p. 12, n. 29 e MORGAN, 2016, pp. 294 s., 299 s.

540 Ath. 10.425 a: Σαπφώ τε ἡ καλὴ πολλαχοῦ Λάριχον τὸν ἀδελφὸν ἐπαινεῖ ὡς οἰνοχοοῦντα ἐν τῶι πρυτανείωι τοῖς Μυτιληναίοις ("Safo, a bela, em muitos poemas elogia o irmão Lárico por ser escanção no pritaneu de Mitilene").

541 Escólio à *Il.* 20.234: ἔθος γὰρ ἦν, ὡς καὶ Σάπφω φησι, νέους εὐγενεῖς εὐπρεπεῖς οἰνοχοεῖν ("era costume, como diz Safo, que os jovens aristocratas e belos fossem escanções")

542 É com base nessa informação que Hunt restaura, no *P. Oxy.* 1800, o predicativo de ὄντα como νέον ("jovem"; *apud* VOIGT, 1971, p. 172).

543 Sobre os testemunhos sobre os familiares de Safo, ver OBBINK, 2014, pp. 42, 45; 2016c, pp. 218 ss.; FERRARI, 2014, p. 1; LIBERMAN, 2014, pp. 1 ss.; MUELLER, 2016, pp. 30 s.; LIDOV, 2016, p. 69, n. 18; MARTIN, 2016, pp. 118 ss.; RAAFLAUB, 2016, pp. 127 ss.; LARDINOIS, 2016, pp. 169 ss.; BIERL, 2016, p. 310, 319, n. 36, 321.

καὶ φίλοισι ϝοῖσι χάραν γένεσθαι
κὠνίαν ἔχθροισι, γένοιτο δ' ἄμμι
μηδάμα μηδ' εἷς·

τὰν κασιγνήταν δὲ θέλοι πόησθαι
[μέ]σδονος τίμας, [ὀν]ίαν δὲ λύγραν
[. . . .] . [. . . .]οτοισι π[ά]ροιθαχεύων
[— ∪ ∪ —].να

[— ∪ — X].εισαΐω[ν] τὸ κέγχρω
[— ∪ —]λ' ἐπαγ[ορί]αι πολίταν
ὥς ποτ'οὐ[κ ἄ]λλως, [ἐσύ]νηκε δ' αὖτ' οὐ-
δὲν διὰ [μά]κρω.

καὶ τιμα[. .]ον αἰ κ[1-2]εο[. . . . . .].ι
γνωσθ[.]. .[.]ν· σὺ [δ]ὲ Κύπ[ρ]ι σ[έμ]να
ουκον .[. . . . . .]θεμ[έν]α κάκαν [X
[.] .[.] . .[. . . . . .]ι.

Soberanas Nereidas, p[e]rmiti que
[Meu] irmão chegu[e] incólume aqui
E que aconteça o que, em seu
ânimo, quiser;

Que ele desfaç[a] tudo quanto errou antes;
Seja alegria a seus amigos,
Dor para os inimigos – nunca
tenhamos nenhum!

Que ele queira conceder à irmã
[Ma]iores honras, e a [d]or terrível
[...]ando
[...]

[...] ouvindo [...] do milhete
[...] acusações dos cidadãos
Como sempre é, e o [ent]endeu

Depois de não [mu]ito tempo.

E honra (?) [...]
Saber (?) [... e] tu. Cíp[r]is v[en]eranda
Não [...]a[nd]o má [...]
[...]

Dos elementos mencionados pelos testemunhos, encontramos as aventuras náuticas e o caráter réprobo do irmão. O fragmento não mostra, todavia, se ele se identificaria com Caraxo e o "eu" da canção com a irmã mencionada (quem dirá com a voz do novo poema). Não se pode nem mesmo descartar a hipótese de que o fragmento se referisse a uma história semelhante ao "Poema dos Irmãos", mas diversa, com falantes e personagens diferentes, e que os leitores posteriores possam ter homogeneizado material que, inicialmente, não era interconectado[544]. Há ainda um número de poemas que podem se referir a Caraxo: Sapph. frr. 7 e 15 Voigt, que têm traços do nome Dórica[545], e Sapph. frr. 17, 20 Voigt, referentes a viagens marinhas. No entanto, a associação depende de consideráveis emendas e pressuposições, de forma que não nos servem de exemplos confiáveis de se ou como Safo tratava dessas figuras em seus cantos[546]. Assim, os outros fragmentos acrescentam pouquíssimas informações seguras com que possamos elucidar o "Poema dos Irmãos", e ainda dependemos dos testemunhos para interpretá-lo. Por outro lado, parece injustificado desconfiar demais dos relatos posteriores, por mais que não possamos crer-lhes completamente, pois Heródoto, Estrabão e Ateneu dispunham de material muito mais vasto que nós, com que formarem suas hipóteses. Seu testemunho é valioso, por mais que, vivendo em tempos posteriores, pudessem manusear o conteúdo da fonte atendendo a outras expectativas genéricas e literárias. Para a análise seguinte, baseio-me, como a maior parte dos estudiosos, nos elementos da história transmitidos pelos testemunhos. Caraxo e Lárico seriam irmãos da voz poética (o primeiro engajado com comércio no além-mar, o

[544] Como sugerido em LIDOV, 2016, p. 107.
[545] Bastante dúbios: [Δωρί]χας no primeiro (Lobel), com χ incerto, e [Δ]ωρίχα no segundo (Wilamowitz *apud* Hunt; VOIGT, 1971, p. 42), com ω incerto (ver crítica às emendas em LIDOV, 2016, pp. 78 ss.). O verso 5 do fr. 15 Voigt era possivelmente idêntico ao 5 do fr. 5, mas a hipótese depende também de grandes emendas (de Hunt e Fränkel, apud VOIGT, 1971, p. 42): [ὅσσα δὲ πρ]όσθ' [ἄμβρο]τε κῆ[νο λῦσαι] ("que desfaç[a] tudo quanto errou a]ntes").
[546] Sobre a relação dos outros fragmentos com o "Poema dos Irmãos" e a possível existência de um ciclo de canções relativas a eles, ver LIBERMAN, 2014, pp. 1 s.; MUELLER, 2016, pp. 28, 40 ss.; LIDOV, 2016, pp. 66 s.; RAAFLAUB, 2016, pp. 130 ss.; LARDINOIS, 2016, pp. 171 ss.; BOEDEKER, 2016, p. 194; PEPONI, 2016, pp. 234 s.; STEHLE, 2016, pp. 266; BIERL, 2016, p. 306, 310, 323 s.; CACIAGLI, 2016, pp. 429, 441 ss.

segundo, um jovem rapaz). A relação entre Caraxo e Dórica (e o desperdício de riquezas dela decorrente) poderia ser pano de fundo para o poema; contudo, não é certo, pois não se fala da cortesã em nenhum momento. Ademais, se pressuporá que o "eu" da canção é idêntico à voz poética e à irmã de Sapph. fr. 5 Voigt e que Caraxo é o irmão mencionado nesse fragmento[547]. Não busco definir exatamente a identidade do interlocutor, sobre o que não nos informam nem os testemunhos, nem os demais fragmentos. Tudo o que se sabe é que ele dispõe de certa autoridade sobre a voz poética (que precisa de sua permissão para ir ao templo[548]) e que parece pertencer à comunidade referida como "nós"[549]. Identifica-se essa comunidade (também mencionada na "Prece às Nereidas") como a família do "eu"[550], dependente de Caraxo para a própria sobrevivência, seja porque não há outros parentes homens que possam protegê-la, seja porque os irmãos restantes ainda são jovens demais para fazê-lo[551].

---

[547] Não pretendo entrar no mérito da realidade biográfica das personagens do poema. Não possuímos informações suficientes que nos permitam afirmar com o mínimo de certeza se elas correspondiam aos parentes reais da poeta ou eram ficções ou figuras-tipo religiosas. Como nas análises anteriores, interessa-me somente como as situações e figuras se apresentam de acordo com as convenções poéticas que verificamos no *corpus* poético restante, sem buscar definir a relação dos fragmentos com uma sociedade e uma realidade sobre a qual conhecemos quase nada. Defende-se a plena ficcionalidade de fundo social-ritual em LIDOV, 2016, p. 80, n. 38, 107 ss.; LARDINOIS, 2016, pp. 181 ss., 185 ss.; OBBINK, 2016c, pp. 213, 216 s.; STEHLE, 2016, pp. 266 s., 269; BIERL, 2016, pp. 305 s., 307 s., 316, 320, n. 39, 325. Argumenta-se pela interação entre a realidade biográfica e a ficção em PEPONI, 2016, pp. 228 s., 235 s.; CACIAGLI, 2016, pp. 445 ss.; NAGY, 2016, p. 489 ss. Colocam o problema, mas não se posicionam Liberman (2014, pp. 3 ss., 9 ss.) e Raaflaub (2016, pp. 130 s.).

[548] Do mesmo modo, enquanto figuras de autoridade, Heitor pode enviar Hécuba e as mulheres troianas ao templo de Atena em *Il.* 6.264-85 e, num exemplo mais tardio, nas *Coéforas*, Clitemnestra manda Electra fazer os ritos para propiciar Agamêmnon.

[549] São diversas as propostas dos estudiosos. Alguns consideram que o interlocutor é a mãe da voz poética: OBBINK, 2014, p. 41 s.; 2016c, pp. 217 s.; WEST, 2014, p. 8; FERRARI, 2014, p. 4; LIBERMAN, 2014, pp. 3 ss.; MUELLER, 2016, pp. 26 s. (embora não afirme com toda a certeza); KURKE, 2016, pp. 239 s., 244 ss., 251, n. 38 (aventa também a possibilidade de se tratar de outra figura feminina – talvez a esposa de Caraxo –, a quem o tom desrespeitoso de θρύλησθα caberia melhor); *contra* NÜNLIST, 2014, p. 13 (não se trataria da mãe, por causa do interesse econômico da persona). Outros propõem que se trata de um parente masculino: LARDINOIS, 2016, pp. 181 ss.; CACIAGLI, 2016, pp. 335 ss. (provavelmente Eurígio); STEHLE, 2016, 268 ss. (Lárico); BIERL, 2016, 327 ss. (importante homem da família, talvez um tio maternal). Para Bettenworth (2014), o interlocutor é uma nutriz.

[550] Trata-se da opinião majoritária, ver, por exemplo., WEST, 2014, p. 8; MUELLER, 2016, p. 35, BOWIE, 2016, p. 161; KURKE, 2016, p. 249. Para Bierl (2016, pp. 327 ss.) o "nós" pode incluir o interlocutor (o tio materno, segundo o estudioso), o clã ou o grupo presente no templo; Stehle (2016, p. 272) também inclui a possível audiência de Safo; Caciagli (2016, p. 440) leva em consideração que o pronome a se refira à audiência habitual das performances de Safo. Lardinois (2016, p. 176) propõe que o primeiro "nós" se refira somente ao falante e ao interlocutor.

[551] Segundo Ov.*H.* 15.61-2, o pai da poeta morrera quando ela tinha seis anos : *sex mihi natales ierant, cum lecta parentis/ ante diem lacrimas ossa bibere meas* ("três aniversários meus haviam passado, quando, antes do dia,/ os ossos do meu pai, reunidos, beberam minhas lágrimas"). Essa informação, que pode derivar do que se dizia em algum poema de Safo, explicaria a importância do retorno de Caraxo e da reação de Lárico para a proteção do lar. Contudo, não dependemos completamente dela para entender a

Que a fragilidade de uma família grega arcaica desprovida de homens adultos jovens era encarada como material poético verifica-se em dois exemplos homéricos. No primeiro, Andrômaca antevê, perante a morte iminente de Heitor (*Il.* 22.477-514), o filho privado das terras do pai e à mercê da boa vontade alheia. O segundo é o próprio enredo da *Odisseia*, em que a ausência do herói expõe a casa e a família à hostilidade de outros aristocratas. Além de serem exemplos do tema poético-social da família ameaçada pela violência externa, a *Odisseia* e o subgênero épico do retorno (νόστος) têm significativas ligações com o provável enredo do "Poema dos Irmãos"[552]. Na tradição grega, o poema homérico menor é o único exemplo completo da espécie, mas contamos com fragmentos e testemunhos dos *Retornos* [Νόστοι], título tanto de um poema épico como de uma canção de Estesícoro, que narrariam a volta de diversos heróis aqueus. Mesmo no corpo da *Odisseia*, apresentam-se os destinos de Agamêmnon, Menelau, Nestor e Ájax Oileu como histórias de retorno comparáveis com a do protagonista. Elas poderiam, na voz de outros aedos, consistir em poemas independentes. É a volta de Agamêmnon a que guarda mais semelhanças com a de Odisseu, à qual se opõe explícita e frontalmente: em ambos os casos, o lar está sob o poder de outro(s) homem(ns), também desejosos de se apossar da esposa e do trono do herói[553]. No caso de Agamêmnon, Egisto consegue triunfar temporariamente, seduzindo Clitemnestra e assassinando o rei de Micenas, até ser morto pelo jovem Orestes. Odisseu consegue eludir os pretendentes e massacrá-los; Penélope permanece fiel e Telêmaco tem apenas um papel secundário na vingança. Embora, na canção sáfica, não se trate da ausência de um marido e da vulnerabilidade de uma esposa à sedução ou pressão de outros homens, temos em Caraxo um correspondente do papel de Odisseu/Agamêmnon (um homem maduro e capaz, mas ausente no além-mar) e, em Lárico, um análogo de Telêmaco/Orestes (um jovem que vê a devastação de sua casa e tem de reagir). O condenável caráter de Caraxo, mencionado nos testemunhos e nos versos restantes, encontra correspondente nos retornos de alguns heróis como Ájax Oileu, que comete um sacrilégio contra Atena, e Menelau, cujo retorno atribulado se

---

vulnerabilidade da família do "eu", uma vez que, por exemplo, o pai, mesmo vivo, poderia ser de pouca ajuda se tivesse idade avançada, como o Laertes da *Odisseia*.

[552] A relação foi mencionada por variados estudiosos: WEST, 2014, p. 9; MUELLER, 2016, pp. 27 ss., 42 s.; LIDOV, 2016, pp. 74 s.; MARTIN, 2016, p. 121; : OBBINK, 2016c, p. 212; PEPONI, 2016, pp. 233 s.; KURKE, 2016, pp. 249 ss.; STEHLE, 2016, pp. 276 s.; BIERL, 2016, pp. 310, 316, 326.

[553] Sobre a relação entre as histórias de Odisseu e Agamêmnon, ver FOLEY, 1999, pp. 135 ss.

deve à não observância do sacrifício adequado antes da viagem[554]. Mesmo a tardança do virtuoso Odisseu remonta à ofensa a um deus, Poseidon. Além disso, um dos obstáculos ao retorno do herói é representado na forma de sedutoras figuras femininas, mais ou menos perigosas: Calipso, Circe, as Sereias e mesmo Nausica. Dórica poderia, neste e em outros fragmentos, ser representada como uma Calipso que evita o retorno de Caraxo ao lar. A figura do "eu", por sua vez, é mais complexa, podendo tanto ser comparada com a frágil Penélope como representar versão feminina de Orestes e Telêmaco, que buscam ativamente fazer o que está em seu alcance para salvaguardar o lar. A melhor correspondência com a voz poética sáfica seria a figura de Electra, como a encontramos na tragédia do séc. V a.C.: incapaz de salvar a família, mas pronta a fazer o que está em seu alcance, seja por meio das preces (como no párodo das *Coéforas* de Ésquilo) seja exortando o irmão mais jovem à ação[555]. Aparentemente, a figura de Electra já estaria presente na *Oresteia* de Estesícoro, o que torna provável sua presença já no imaginário arcaico[556].

A presença de elementos essenciais da canção de retorno provavelmente engajava as expectativas da audiência. No entanto, restam questões. Se a história de Caraxo e Lárico era típica e completamente ficcional, nada impede que o público ouvisse os lamentos do "eu" com conhecimento privilegiado do desfecho – de modo não muito diferente da ironia dramática da tragédia clássica. Por outro lado, se os poemas eram elaborações ficcionais de fatos e personagens reais, compostos antes do desenrolar, as variantes das histórias de retorno (morte no mar ou emboscada após o retorno, empobrecimento ou triunfo) tornariam-se horizontes de possibilidade concorrentes, mas indeterminados, a que o poeta poderia aludir empregando outros expedientes tradicionais (como cenas, falas e fraseado típicos).

Para além da conexão dos enredos e personagens de Sapph. fr. 5 Voigt e do "Poema dos Irmãos" e sua relação com a canção de retorno, é também evidente a semelhança genérica entre eles: direta ou indiretamente, são preces pelo retorno seguro de um viajante marítimo, de quem depende o bem-estar de uma família. É possível que fossem parte de um ciclo de canções sobre o assunto, com variações do mesmo tema.

---

[554] Lidov (2016, pp. 69 s.) supõe que o erro de Caraxo mencionado no fr. 5 Voigt não deveria consistir na sua perdulariedade em relação a Dórica, mas ser de natureza religiosa, o que tradicionalmente é um empecilho ao retorno dos heróis.
[555] Ver OBBINK, 2014, p. 42; WEST, 2014, p. 8; PEPONI, 2016, pp. 232 ss.; KURKE, 2016, p. 245, n. 26; BIERL, 2016, p. 307.
[556] PEPONI, 2016, p. 233.

Fora da obra de Safo, encontramos, em Arquíloco, um poema bastante semelhante (Archil. fr. 24 West):

]νῃὶ σὺν ϛ[μ]ικρῆι μέγαν
πόντον περήσ]ας ἦλθες ἐκ Γορτυνίης
]σ.ουτιητ.γεπεστάθη⟦ν⟧
]καὶ τόδ' ἁρπαλ[ί]ζομ[αι
κρ]ηγύης ἀφίκ[
]ἡμοισιν εξ[. . . . . .] .ϛ
]χειρα καὶ π[. .]εστ[ά]θης
]ουσας· φ[ο]ρτίων δέ μοι μέ[λ]ει
].ος εἰτ' ἀπώλετο
]ν ἐστι μηχανή
δ' ἂν ἄλ]λον οὔτιν' εὑροίμην ἐγώ
εἰ σ]ὲ κῦμ' ἁλὸς κατέκλυσεν
ἢ].ν χερσὶν αἰχμητέων ὕπο
ἥ]βην ἀγλ[α]ὴν ἀπ[ώ]λεσ[α]ϛ.
νῦν δ']θεῖ καί σε θε[ὸς ἐρ]ρύσατο
] .[.] . κἀμὲ μουνωθέντ' ἰδ..
]ν, ἐν ζόφωι δὲ κείμενο<ϛ>[
αὖτις]ἐ[ϛ] φά[ος κ]ατεστάθην.

[...] com um navio p[e]queno [atravess]ando
O grande [mar] vieste de Górtin
[...]
[...] e ans[i]os[o] eu recebo isso
[...] grito [...]
[...]
[...]ando; [não] me im[p]orta a carga
[...] se pereceu
[...] há um jeito
[...] eu não encontraria [ou]tro [...]
[... se] a onda do mar [t]e tivesse engolfado
[Ou ...] sob a mão de lanceiros
[...] tivesses p[e]rd[i]do a [j]uventude espl[ê]ndida.
[Mas agora...] e um de[us] te [sa]lvou
[...] me ver (?) sozinho
[...] e jazend[o] nas trevas [...]

[... novamente] fui [p]osto n[a] lu[z].

A composição trata da ausência de um ente querido (seja familiar ou amigo) no além-mar com a mesma incerteza sobre a carga e, sobretudo, a vida dos passageiros que vemos expressa na "Prece às Nereidas" e no "Poema dos Irmãos". Como lá, também aqui o bem-estar da própria voz poética é submetido à salvação do companheiro ausente (igualmente creditada aos deuses). A única diferença entre as canções sáficas e o poema de Arquíloco é o tempo: aquelas contemplam o retorno no futuro, este trata do momento da chegada. Que Safo também teria composto canções que pressupunham a volta de Caraxo, testemunha-o o trecho supracitado de Heródoto (2.135; Sapph. test. 254a Voigt). Portanto, os poemas sobre Caraxo parecem pertencer a uma tradição acerca de viagens marítimas, que tomam seus perigos como elementos potencialmente disruptores dos laços coletivos, sejam familiares, sejam de amizade.

Há também certo parentesco entre essas canções de Safo e a elegia de Arquíloco com os cantos de exílio de Alceu, em que o poeta ora por retorno e restituição divina (Alc. frr. 69, 70, 129, 130B Liberman). Segundo Lidov (2016, pp. 59 ss., 63 ss.), essas canções alcaicas, Sapph. frr. 5; 17 Voigt e o "Poema dos Irmãos" pertenceriam ao subgênero de "orações pelo retorno seguro". Esses poemas se assemelhariam por serem preces mais voltadas ao perigo presente e às expectativas de livramento e felicidade futuros que aos louvores do deus invocado (em contraste com os hinos a Afrodite de Safo, fr. 1 Voigt, e aos Dioscuros de Alceu, fr. 34a Liberman). Também teriam por característica a referência a preces e rituais passados e vindouros e a preocupações coletivas e civis.

De todo modo, o "Poema dos Irmãos" e a "Prece às Nereidas" têm pontos de contato com as canções políticas (as chamadas στασιωτικά) de Alceu em geral[557], em que o "eu" se retrata preocupado com o bem-estar de sua heteria, exortando e censurando os companheiros – e mesmo vituperando traidores da companhia. Não parece inapropriada a analogia entre o sentido da família para a mulher aristocrata e dos círculos políticos para o homem: para cada um dos gêneros, os respectivos grupos garantem sua segurança e *status* social. Não se trata, além disso, apenas de instituições paralelas, mas interconectadas, pois o casamento era, sem dúvida, um instrumento de

[557] Por exemplo, além dos poemas supracitados, Alc. frr. 5, 6, 72, 75, 76, 112, 140, 208, 298 Liberman, entre outros.

alianças, e muitos laços políticos se confundiam com os de parentesco[558]. Assim, não surpreende a semelhança de alguns poemas alcaicos com as canções de Safo sobre Caraxo, por mais que as vozes poéticas sejam diferentes. Exemplos são a "Ode a Melanipo" (Alc. fr. 38 Liberman), citada no capítulo sobre a "Ode a Anactória", e a "Ode a Bíquis" (Alc. fr. 335 Liberman):

οὐ χρῆ κάκοισι θῦμον ἐπιτρέπην,
προκόψομεν γὰρ οὐδὲν ἀσάμενοι,
ὦ Βύκχι, φαρμάκων δ' ἄριστον
οἶνον ἐνεικαμένοις μεθύσθην

Não se deve entregar o ânimo aos males,
Pois não ganharemos nada sofrendo,
Bíquis; o melhor dos fármacos
É trazer o vinho e nos embriagarmos.

Além das exortações e censuras, outra semelhança entre os poemas familiares de Safo e políticos de Alceu são as imagens e os temas náuticos[559]. Em Alceu, a canção mais famosa a empregar esse expediente é o fr. 208 Liberman, uma alegoria política, que, como se comentou na introdução, era procedimento comum do poeta:

ἀσυννέτημμι τὼν ἀνέμων στάσιν,
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν, ἄμμες δ' ὂν τὸ μέσσον
νᾶϊ φορήμμεθα σὺν μελαίναι

χείμωνι μόχθεντες μεγάλωι μάλα·
πὲρ μὲν γὰρ ἄντλος ἰστοπέδαν ἔχει,
λαῖφος δὲ πὰν ζάδηλον ἤδη,
καὶ λάκιδες μέγαλαι κὰτ αὖτο,]
χάλαισι δ' ἄγκυλαι]
]
.[. . .] .[

[558] Como deixa entrever, por exemplo, Alc. fr. 70.6-9 Liberman, que comenta o poder do rival Pítaco, associado à família dos Pentilidas, alegados descendentes do mítico Atreu: κῆνος δὲ παώθεις Ἀτρεΐδα[.].[/ δαπτέτω πόλιν ὡς καὶ πεδὰ Μυρσί[λ]ω[/ θᾶς κ' ἄμμε βόλλητ' Ἄρευς ἐπὶ τεύχε' . .[/ τρόπην· ἐκ δὲ χόλω τῶδε λαθοίμεθ' ..[("que ele, parente dos Atridas (?) por casamento [...],/ devore a cidade como o fazia com Mírsi[l]o,/ até que Ares queira nos voltar às armas [...]/ e que nos esqueça[mos] desta ira [...]").
[559] Sobre essa semelhança, ver MUELLER, 2016, pp. 39 s.; LARDINOIS, 2016, p. 177; KURKE, 2016, p. 254; BIERL, 2016, pp. 316 s.

τοι πόδες ἀμφότεροι μενο[

ἐν βιμβλίδεσσι· τοῦτο με καὶ σ[
μόνον· τὰ δ’ἄχματ’ἐκπεπ[α]τάχμενα
[τὰ] μὲν φ[ό]ρηντ’ἔπερθα· τὼν[. . .] .

Não entendo a posição dos ventos,
Pois esta onda gira de cá,
Aquela de lá, e nós somos levados
no meio, com o negro navio,

Padecendo muito na grande tempestade;
As águas do porão cercam o mastro,
Já se vê através de toda a vela
e há grandes buracos nela;

As adriças se soltam [...]
[...]
[...]
ambos os pés permanecem (?) [...]

Nas cordas, e apenas isso me [...]
A carga, golpe[a]da,
[Em] parte é l[e]vada para cima; da outra parte [...]

Assim como, em Safo, as tempestades representam as inseguranças e instabilidades que cercam a família, em Alceu elas figuram o caos civil. Também se viu que o imaginário náutico como meio de expressar conflitos políticos não se restringe à tradição lésbia: encontra-se o procedimento também em Arquíloco (fr. 105 West) e na *Teognideia* (667-82). Safo parece, portanto, em suas canções familiares, usar subgêneros e imagens poéticos tradicionalmente associados à insegurança de grupos e às turbações coletivas.

No que diz respeito à estrutura, enfim, “O Poema dos Irmãos” parece se organizar claramente em duas partes: as estrofes 2 e 3 tratam de Caraxo, enquanto as restantes enfocam o bem-estar da família e culminam com a indireta exortação a Lárico.

Pode-se, assim, dizer que cada metade do poema se foca num dos dois irmãos da voz poética[560]. Por outro lado, enquanto a primeira parte propõe, em seu fim, um curso de ação para o "eu" (o eixo feminino da família restante em Lesbos), a segunda se encerra comentando os deveres masculinos de Lárico. Apesar das ênfases diferentes, as partes não divergem no tema: ambas exortam ao correto enfrentamento das adversidades e à confiança nos deuses. Em cada uma delas, fala-se da intervenção de um dos componentes do par reinante no Olimpo: na primeira parte, Hera, na segunda, de Zeus, mencionados pelo mesmo epíteto, βασίληα/βασίλευς ("rei"/"rainha").

Não sabemos quantas estrofes precediam a primeira integralmente preservada, mas, se estiver correta a hipótese de Obbink (2016b, pp. 53 s.) de que falta apenas a estrofe inicial, ambas as seções do poema teriam a mesma extensão: três estrofes[561]. Ademais, as partes são estruturalmente unas, mesmo se só levarmos em conta o texto sobrevivente. Primeira e segunda estrofe restantes se compõem em anel[562] (é incerto como a possível primeira estrofe perdida poderia interagir com essa estrutura):

(A) menção do interlocutor (ἀλλ' ἄϊ θρύληθα; "mas sempre tagarelas")

(B) Caraxo (Χάραξον)

(C) chegada com o navio salvo (ἔλθην νᾶϊ σὺν πλέαι; "para que venha com o navio cheio")

(D) poder divino: Zeus (Ζεῦς οἶδε σύμπαντές τε θέοι; Zeus sabe – e todos os deuses")

(E) o que não se deve fazer (σὲ δ' οὐ χρῆ ταῦτα νόησθαι; "mas tu não deves pensar nisso")

(E) o que se deve fazer (ἀλλὰ καὶ πέμπην ἔμε καὶ κέλεσθαι, "mas enviar-me e ordenar-me")

(D) poder divino: Hera (πόλλα ḷίσσεσθαḷ βασίḷḷαν Ἤραν; "muito suplicar à rainha Hera")

(C) chegada com o navio salvo (ἐξίκεσθαι τυίδε σάαν ἄγοντα νᾶα, "para que chegue aqui, trazendo o navio a salvo")

(B) Caraxo (Χάραξον)

---

[560] A bipartição é sugerida por Kurke (2016, p. 241); o "nós" serviria de ponte entre as duas seções. Mueller (2016, pp. 26 s., 38) propõe que Caraxo e Lárico emolduram a canção.

[561] Kurke (2016, p. 241) também favorece essa hipótese.

[562] Ver KURKE, 2016, p. 241 e, em especial, BIERL, 2016, p. 312, que esquematiza a estrutura diversamente. Seguindo um comentário oral de Mario Telò, Kurke também cita a possibilidade de que a estrutura circular represente pela forma o retorno desejado de Caraxo.

(A) menção do "nós" (κἄμμ' ἐπεύρην ἀρτέμεας; "e nos encontre incólumes")

As três últimas estrofes se unem por outro recurso, o refraseamento do mesmo conceito: atitudes (humanas ou divinas) podem melhorar a situação[563]. Primeio, metaforicamente: os homens devem entregar tudo à vontade dos deuses, pois, se estes quiserem (implica-se), a calmaria pode surgir do meio da tempestade. Em segundo lugar, uma máxima: se Zeus desejar, a salvação e o triunfo serão certos. Enfim, aplica-se a ideia ao caso presente: se Lárico se tornar um homem (restando incerto o quanto disso depende da vontade divina), a família seguramente se libertaria de seus problemas. Dessa maneira, o paralelismo das três estrofes se pode representar do seguinte modo:

(A) atitude humana: confiança nos deuses

(B) resultado possível: calmaria vem da tempestade

(A) atitude divina: vontade de Zeus

(B) resultado certo: salvação das dificuldades

(A) atitude humana: Lárico se tornar um homem

(B) resultado certo: a família livrar-se dos males[564].

Essa conexão é ainda reforçada por repetições de raízes e palavras[565]:

(A) κἄμμ(ε) ("e nos")

(B) δαιμόνεσσιν ("aos numes)

(C) ἐπι**τρόπ**ωμεν ("entreguemos")

(D) αἶψα ("de pronto")

(E) ἐκ μεγάλαν ἀήταν ("de grandes ventanias")

(F) πέλονται ("surgem")

(B) δαίμον(α) ("nume")

(E) ἐκ πόνων ("dos labores")

(C) περ**τρόπ**ην ("voltar")

(F) πέλονται ("tornam-se)

(A) κἄμμες ("e nós")

(E) ἐκ πόλλαν βαρυθυμίαν ("de grandes pesares")

---

[563] Ver MUELLER, 2016, pp. 38 s.; LIDOV, 2016, p. 105, n. 79; LARDINOIS, 2016, p. 177; KURKE, 2016, p. 255; STEHLE, 2016, pp. 286 ss.; BIERL, 2016, pp. 313 ss.

[564] Mueller (2016, pp. 38 s.) propõe que a progressão triádica das estrofes vai da situação do clima à do lar, passando pela da humanidade em geral, e Lidov (2016, p. 105, n. 79) que o trecho abrange uma tríade tradicional na Grécia antiga: bens naturais, bens materiais e bens culturais.

[565] MUELLER, 2016, pp. 38 s.; MARTIN, 2016, p. 121; STEHLE, 2016, p. 288; BIERL, 2016, pp. 315, 316.

(D) αἶψα ("de pronto")[566].

Estrofes 2-3 – A volta de Caraxo

ἀλλ' ἄϊ θρύλησθα Χάραξον ἔλθην	Mas sempre tagarelas para que Caraxo venha
νᾶϊ σὺν πλέαι· τὰ μέν, οἴομαι, Ζεῦς	Com o navio cheio. Eu penso que Zeus o sabe –
οἶδε σύμπαντές τε θέοι· σὲ δ' οὐ χρῆ	e todos os deuses –; mas tu não deves
ταῦτα νόησθαι,	pensar nisso

A primeira estrofe legível opõe o interlocutor, que não cessa de anunciar o retorno de Caraxo, e a voz poética, que acusa a inutilidade dessa atitude, pois só os deuses conheceriam o desfecho da questão. Na passagem da primeira à segunda estrofe, o "eu" exorta o interlocutor com a expressão σὲ δ' οὐ χρῆ ("mas tu não deves"), à qual se assemelha uma fórmula homérica: οὐδέ τί σε χρή, com o mesmo sentido. Assim como a frase de Safo, a fórmula homérica aparece em contextos de censura. São 15 exemplos em Homero (oito na *Ilíada* e sete na *Odisseia*) e três nos *Hinos Homéricos*. Na grande maioria dos casos, uma figura de maior autoridade se dirige a um familiar, amigo ou aliado e censura-lhe uma atitude. Exemplo típico aparece na *Odisseia*, quando o protagonista ameaça de morte a ama Euricleia, que o identificou pela cicatriz (*Od.* 19.500-2). Ela se oferece a apontar quais eram as escravas que conspiram com os pretendentes de Penélope, ao que Odisseu responde:

> μαῖα, τίη δὲ σὺ τὰς μυθήσεαι; **οὐδέ τί σε χρή**·
> εὖ νυ καὶ αὐτὸς ἐγὼ φράσομαι καὶ εἴσομ' ἑκάστην.
> ἀλλ' ἔχε σιγῆι μῦθον, ἐπίτρεψον δὲ θεοῖσιν.
>
> Ama, por que as nomearás? **Tu não deves**:
> Eu mesmo bem apreenderei e reconhecerei cada uma.
> Mas contém a palavra em silêncio e confia nos deuses.

Odisseu expõe a ineficácia da proposta da interlocutora e a exorta a outro ato: a confiança nos deuses e nele próprio. Nos demais exemplos, em *Il.* 7.109, Agamêmnon censura a temeridade de Menelau em querer enfrentar Heitor; em *Il.* 10.479, Odisseu, que lidera a espionagem no acampamento troiano, exorta Diomedes a tomar uma atitude; em *Il.* 16.721, Apolo disfarçado critica Heitor por fugir ao combate e o impele à luta contra Pátroclo; em *Il.* 19.420, Aquiles reprova seu cavalo, Xanto, por lhe alertar sobre a fadada morte que o aguarda; e, em *Il.* 20.133, Poseidon censura a pressa de Hera

[566] Para outras análises da estrutura geral do poema, ver STEHLE, 2016, p. 272 e BIERL, 2016, pp. 308 ss.

em intervir no combate entre aqueus e troianos. Em *Od.* 1.296, Atena conclama Telêmaco ao amadurecimento e à defesa da casa paterna; em *Od.* 4.492, Proteu alerta Menelau contra sua curiosidade sobre o destino dos companheiros; em *Od.* 10.380, Circe critica a excessiva desconfiança de Odisseu. Enfim, no *Hino Homérico a Deméter* (*h.Cer.* 82), o Sol, que tudo vê e conhece os desígnios de Zeus, censura Deméter por sua ira excessiva pelo rapto da filha Perséfone. Em todos esses casos, a personagem que pronuncia a fórmula é benevolente com o interlocutor e, por natureza ou circunstância, dispõe de autoridade sobre ele. Na sequência narrativa, na maioria das vezes, o interlocutor obedece ao falante – ou ao menos o alerta se cumpre, a despeito da desobediência do ouvinte. A fórmula, portanto, parece um jeito poeticamente econômico de estabelecer a hierarquia entre duas personagens e anunciar o cumprimento do desejo da figura de maior autoridade (ou ao menos seu maior conhecimento).

No entanto, essa expressão tradicional não é empregada de maneira estanque. Como ocorre com outras fórmulas e temas, o poeta é capaz de jogar com suas implicações semânticas e, ao usá-la de forma inesperada, caracterizar uma cena ou personagem. Algumas vezes, por exemplo, a figura que emprega a fórmula simplesmente não dispõe de autoridade e, consequentemente, seu apelo ao interlocutor falha de algum modo. O exemplo mais marcante nesse sentido é a fala de Ájax Oileu a Idomeneu em *Il.* 23. Durante os jogos fúnebres em honra a Pátroclo, Idomeneu, herói mais velho e de maior prestígio, diz ver ao longe que, ao contrário do esperado, Diomedes vence a corrida de carruagens, ao que Ájax responde (*Il.* 23.474-9):

Ἰδομενεῦ τί πάρος λαβρεύεαι; αἳ δέ τ' ἄνευθεν
ἵπποι ἀερσίποδες πολέος πεδίοιο δίενται.
οὔτε νεώτατός ἐσσι μετ' Ἀργείοισι τοσοῦτον,
οὔτέ τοι ὀξύτατον κεφαλῆς ἐκδέρκεται ὄσσε·
ἀλλ' αἰεὶ μύθοις λαβρεύεαι· οὐδέ τί σε χρὴ
λαβραγόρην ἔμεναι· πάρα γὰρ καὶ ἀμείνονες ἄλλοι.

Idomeneu, por que palras antes do tempo? As éguas
De alto trote ainda percorrem a planície da cidade ao longe.
Não és tão jovem entre os argivos,
E, na cabeça, teus olhos não veem muito agudamente;
Mas sempre palras com palavras; não deves
Ser palrador, pois há outros melhores que tu.

Como a narrativa comprova, entretanto, Idomeneu está certo e o questionamento do herói mais jovem e menos prestigioso se prova infrutífero e desrespeitoso. O uso "inapropriado" da expressão sublinha a autoridade do interlocutor, em detrimento do falante. Por outro lado, se expõe o caráter reprovável de Ájax Oileu, que a julgar pela punição divina narrada na *Odisseia* e em Alc. fr.298 Liberman, era tido como um herói ímpio.

Na *Odisseia*, há outros exemplos relevantes. No canto 15 o porqueiro Eumeu recebe como hóspede Odisseu, que está vestido como mendigo. Quando o herói lhe pede que conte sua história, Eumeu usa a fórmula para reafirmar o pedido do hóspede, não para exortá-lo à ação oposta, como era esperado (*Od*. 15.390-4):

> ξεῖν', ἐπεὶ ἂρ δὴ ταῦτά μ' ἀνείρεαι ἠδὲ μεταλλᾶις,
> σιγῆι νῦν ξυνίει καὶ τέρπεο πῖνέ τε οἶνον,
> ἥμενος. αἵδε δὲ νύκτες ἀθέσφατοι· ἔστι μὲν εὕδειν,
> ἔστι δὲ τερπομένοισιν ἀκουέμεν· **οὐδέ τί σε χρή,**
> **πρὶν ὥρη, καταλέχθαι· ἀνίη καὶ πολὺς ὕπνος.**

> Estrangeiro, já que me perguntas e questionas essas coisas,
> Ouve-as em silêncio, deleita-te e bebe o vinho
> Sentado. Essas noites são portentosas: pode-se dormir,
> Pode-se ouvir enquanto nos deleitamos. **Tu não deves**
> **Deitar antes da hora; pois o sono excessivo também é uma dor**.

Odisseu não havia pedido para dormir; ele deseja justamente ouvir a história de Eumeu. O emprego inesperado da fórmula pode sublinhar o inusitado da situação: aparentemente, como anfitrião de um mendigo errante, o porqueiro é a figura de autoridade na cena; no entanto, como é de conhecimento do ouvinte, ele é, na realidade, escravo de Odisseu. É particularmente significativo que, ao pronunciar uma fórmula que deveria estabelecer sua autoridade sobre o interlocutor, Eumeu acabe somente indo de encontro à vontade de seu senhor – o que condiz com sua postura habitual ao longo da *Odisseia*.

Em sentido semelhante, se dá a interação entre Odisseu e o mendigo Iro em *Od.* 18.15-24. Antes de lutarem instigados pelos pretendentes de Penélope, Odisseu exorta o oponente a desistir da contenda, pois, sendo mendigo como ele, ele deveria compreender o destino comum de ambos e aceitar que peçam esmola no mesmo espaço. Iro também é alertado sobre a derrota que o aguarda. Embora se trate de um exemplo

típico, porque a fórmula está na boca da personagem de maior autoridade, cujo alerta se cumpre, o discurso não se dirige a um amigo ou aliado. A ironia está no fato de que, ainda que sejam oponentes, Odisseu e Iro são em aparência, companheiros de "profissão" – e é nesses termos que o herói censura o adversário.

O último trecho da *Odisseia* que nos interessa aqui é a fala de Euricleia a Telêmaco, quando a ama o vê partido em viagem (*Od.* 2.363-70):

> τίπτε δέ τοι, φίλε τέκνον, ἐνὶ φρεσὶ τοῦτο νόημα
> ἔπλετο; πῆι δ' ἐθέλεις ἰέναι πολλὴν ἐπὶ γαῖαν
> μοῦνος ἐὼν ἀγαπητός; ὁ δ' ὤλετο τηλόθι πάτρης
> διογενὴς Ὀδυσεὺς ἀλλογνώτωι ἐνὶ δήμωι.
> οἱ δέ τοι αὐτίκ' ἰόντι κακὰ φράσσονται ὀπίσσω,
> ὥς κε δόλωι φθίηις, τάδε δ' αὐτοὶ πάντα δάσωνται.
> ἀλλὰ μέν' αὖθ' ἐπὶ σοῖσι καθήμενος· **οὐδέ τί σε χρὴ**
> **πόντον ἐπ' ἀτρύγετον κακὰ πάσχειν οὐδ' ἀλάλησθαι**."
>
> Querido filho, que pensamento é este que te surgiu na mente?
> Como queres percorrer a vasta terra,
> Sendo o único ente querido? Pois longe da pátria pereceu
> Odisseu de estirpe divina, num povoado desconhecido.
> [Os pretendentes] planejarão males contra ti aqui, quando partires,
> Para que pereças por engano e eles devorem isto tudo.
> Mas fica assentado entre os teus; **tu não deves**
> **Sofrer males e vagar no mar incultivável**

A passagem é particularmente significativa, pois a relação de autoridade entre Euricleia e Telêmaco é indeterminada. Como sabido, no começo da *Odisseia*, Telêmaco está num momento de passagem entre a infância e a idade adulta. Como criança, o jovem estaria sob a autoridade da ama; como adulto, Telêmaco é o chefe da casa, a que ela deve obedecer. Assim, se a fórmula era adequada para a personagem Euricleia no tempo pregresso, ela se tornou obsoleta no momento da ação: embora a ama não tenha consciência disso, Telêmaco já não é criança e, ademais, é guiado pelos próprios deuses. Consequentemente, a fórmula não tem o resultado esperado: Euricleia não faz valer sua autoridade e seus avisos não se cumprem totalmente[567].

[567] Em *Od.* 4.707, Penélope usa a fórmula na terceira pessoa, em contexto muito semelhante; temendo pelo destino do filho, que parte em navios, ela diz: κῆρυξ, τίπτε δέ μοι πάϊς οἴχεται; **οὐδέ τί μιν χρεὼ**/ νηῶν ὠκυπόρων ἐπιβαινέμεν [...] ("arauto, por que meu filho parte? **Ele não deve**/ embarcar em navios

Se a inadequação no emprego da fórmula οὐδέ τί σε χρή pode servir para sublinhar o desequilíbrio verdadeiro ou aparente nas relações de autoridade entre duas personagens, dois exemplos mostram que ela pode ser parte de uma disputa de voz. O primeiro deles é o episódio da embaixada a Aquiles no canto 9 da *Ilíada*. Fênix, um dos enviados, tenta fazer valer sua idade e prestígio como tutor para convencer Aquiles a retornar ao campo de batalha (*Il.* 9.496-8):

> ἀλλ' Ἀχιλεῦ δάμασον θυμὸν μέγαν· **οὐδέ τί σε χρὴ**
> νηλεὲς ἦτορ ἔχειν· στρεπτοὶ δέ τε καὶ θεοὶ αὐτοί,
> τῶν περ καὶ μείζων ἀρετὴ τιμή τε βίη τε.
>
> Aquiles, doma teu grande ânimo; **tu não deves**
> Ter um coração cruel. Também os próprios deuses
> São flexíveis, ainda que tenham maior valentia, honra e força.

No entanto, o pupilo lhe responde (*Il.* 9.612-14):

> μή μοι σύγχει θυμὸν ὀδυρόμενος καὶ ἀχεύων
> Ἀτρεΐδηι ἥρωϊ φέρων χάριν· **οὐδέ τί σε χρὴ**
> τὸν φιλέειν, ἵνα μή μοι ἀπέχθηαι φιλέοντι.
>
> Não revolvas meu ânimo lamentando-te e doendo-te,
> Agradando ao herói filho de Atreu; **tu não deves** querê-lo bem
> Para que não sejas odiado por mim, que te quero bem.

Como era o caso entre Telêmaco e Euricleia, a relação de autoridade entre Fênix e Aquiles é ambígua. Por um lado, Aquiles deve respeito a Fênix, mais velho e mais sábio; por outro lado, Aquiles é o herdeiro e representante de Peleu, que recebeu Fênix como exilado em sua casa. O poeta enfatiza a tensão ao conferir a ambas as personagens a expressão tradicional e ao fazer seguir um resultado ambíguo: por um lado, Aquiles faz sua autoridade valer imediatamente e Fênix o obedece e deixa de defender a causa dos aqueus no episódio; por outro lado, o conselho do tutor se prova sábio ao longo do narrativa, pois a teimosia de Aquiles custará a vida de Pátroclo.

Um caso semelhante acontece no *Hino Homérico a Hermes*. O poema narra o nascimento do deus e como raptou o gado de Apolo e, portanto, trata de uma disputa de

---

de caminho veloz [...]"). Também ela desconhece os desígnios divinos e o novo papel assumido por Telêmaco. A fórmula na terceira pessoa também é usada por Escamandro em *Il.* 21.322, quando afirma seu poder sobre Aquiles, que, segundo ele, não precisará de tumba, pois será ali mesmo enterrado na lama do rio.

poder entre os dois deuses. Quando finalmente reavém o gado, que Hermes lhe devolveu compelido por sua força e pelo mando de Zeus, Apolo vê as peles dos bois que o irmão matara e diz (*h.Merc.* 405-8):

πῶς ἐδύνω δολομῆτα δύω βόε δειροτομῆσαι,
ὧδε νεογνὸς ἐὼν καὶ νήπιος; αὐτὸς ἐγώ γε
θαυμαίνω κατόπισθε τὸ σὸν κράτος· **οὐδὲ τί σε χρὴ**
μακρὸν ἀέξεσθαι Κυλλήνιε Μαιάδος υἱέ.

Como conseguiste, ardiloso, degolar dois bois,
Sendo recém-nascido e criança? Eu mesmo
Admiro tua força futura. **Tu não deves**
Crescer, Cilênio, filho de Maia.

Mais tarde, Hermes faz uma proposta ao irmão: ele lhe oferecerá a lira em troca do gado (*h.Merc.* 491-5):

ἡμεῖς δ' αὖτ' ὄρεός τε καὶ ἱπποβότου πεδίοιο
βουσὶ νομοὺς Ἑκάεργε νομεύσομεν ἀγραύλοισιν.
ἔνθεν ἅλις τέξουσι βόες ταύροισι μιγεῖσαι
μίγδην θηλείας τε καὶ ἄρσενας· **οὐδέ τί σε χρὴ**
κερδαλέον περ ἐόντα περιζαμενῶς κεχολῶσθαι.

Eu, Longifrecheiro, na montanha e na planície
nutriz de cavalos, pastorearei os bois agrestes nas pastagens.
Ali, as vacas, unidas aos touros, darão à luz
A fêmeas e machos, mistos, em profusão. **Tu não deves**,
Ainda que sejas cobiçoso, enfurecer-te demais.

Assim, primeiramente, Apolo, no momento em que faz valer sua força e recupera seus bois, se mostra desafiado pelo poder de Hermes e faz a impossível exortação a que o irmão não cresça, para que, adulto, não venha a ameaçá-lo. Ou seja, Apolo não quer aceitar Hermes como um igual entre os deuses e deseja, de algum modo, sua subordinação – por um tempo, sua vontade se cumpre, pois Hermes bebê está sob sua compulsão. No episódio posterior, Hermes emprega a fórmula justamente para reafirmar a sua autoridade perante Apolo, propondo uma troca que os coloque no mesmo patamar. O resultado é que, na sequência, os deuses se aceitam como iguais e amigos, conforme a vontade de Zeus.

A fórmula οὐδέ τι σε χρή, portanto, parece ter, na poesia hexamétrica, uma função clara: estabelecer a relação de autoridade entre duas figuras familiares ou aliadas, seja reafirmando ou questionando uma hierarquia pregressa – ou, então, representando uma disputa de poder. A expressão semelhante σὲ δ'οὐ χρή no poema de Safo aparece num contexto afim. Como dito na abertura, uma vez que a falante pede ao interlocutor que a envie ao templo de Hera para orar pelo irmão e pela família, é de esperar que o "tu", por um lado, seja próximo e amigável ao "eu", por outro, que tenha algum tipo de autoridade sobre ele. No entanto, o "eu" sáfico questiona como essa figura, quem quer que seja, exerce seu poder: em vez de tomar alguma decisão efetiva, o "tu" se põe meramente a tagarelar sobre o retorno de Caraxo. Assim como Ájax Oileu no canto 23 da *Ilíada*, o "eu" sáfico usa a expressão proibitiva não para reafirmar sua autoridade, mas para questionar a do interlocutor. O discurso que abre o poema de Safo é, aliás, muito semelhante ao de Ájax, pois ambos os trechos fortalecem o questionamento da autoridade ao empregar verbos pejorativos e raros em poesia para descrever a fala de seus interlocutores (respectivamente, λαβρεύομαι, "falar precepitadamente", e θρυλέω, "tagarelar"). Como muitos estudiosos notaram[568], é estranho e soa desrespeitoso que o "eu" sáfico empregue esse verbo frente a um interlocutor de maior autoridade. No entanto, ao contrário do herói homérico, o "eu" sáfico se caracteriza por sua piedade e preocupação com o grupo; seu questionamento parece legítimo como, em parte, o de Aquiles a Fênix no episódio da embaixada. Por um lado, o uso dessa expressão tradicional contra uma figura de autoridade (de quem normalmente esperaríamos ouvi-la) demonstra o estado de desordem e perigo em que casa se encontra. Por outro, esse desafio parece necessário para sua preservação e recuperação: a voz do "eu" precisa se erguer e se afirmar para corrigir a situação e proteger os seus. Não parece um caso muito diferente do de Telêmaco, que tem que assumir um novo lugar para garantir que sua casa e propriedade não sejam destruídas pelos pretendentes[569].

---

[568] OBBINK, 2014, pp. 41; BETTENWORTH, 2014, p. 15; MARTIN, 2016, p. 121; KURKE, 2016, pp. 239, 245; STEHLE, 2016, pp. 270 ss., 272 s.; BIERL, 2016, p. 310, 330. Sobre o verbo em geral, ver FERRARI, 2014, p. 3; OBBINK, 2016c, p. 213.

[569] A mera expressão οὐ χρή aparece tanto em Homero como na elegia e na mélica em contextos muito semelhantes. Além do supracitado Alc. fr. 335 Liberman, a encontramos em *Il.* 2.24 = 61, quando o sonho enviado por Zeus exorta Agamêmnon a agir e, em Thgn. 303-4; 689-90, quando o poeta dá conselhos: οὐ χρὴ κιγκλίζειν ἀγαθὸν βίον, ἀλλ' ἀτρεμίζειν,/ τὸν δὲ κακὸν κινεῖν, ἔστ' ἂν ἐς ὀρθὰ λάβῃς ("não se deve mudar constantemente a boa vida, mas restar imóvel,/ quanto à má, deve-se movê-la até que a coloques de pé"); οὐ χρὴ πημαίνειν ὅ τε μὴ πημαντέον εἴη, οὐδ' ἔρδειν ὅ τι μὴ λώιον ἦι τελέσαι ("não se deve

Encontra-se, na estrofe, ainda outra expressão semelhante a uma fórmula homérica e hesiódica: Ζεῦς [...] σύμπαντές τε θέοι ("Zeus e todos os deuses"). Na forma Ζεὺς [...] καὶ <ἀθάνατοι> θεοὶ ἄλλοι ("Zeus e os outros deuses <imortais>"), ela é bastante comum na poesia hexamétrica, descrevendo, por merismo, a totalidade da vontade dos deuses. Pode ser invocada em preces e imprecações, para assegurar-lhes a eficácia[570] e indicar a irresistível ação dos deuses, que determinam o passado ou o futuro de alguém[571] . O pleno sentido dessa fórmula se deixa entrever nas passagens homéricas que mencionam a discordância entre os deuses e o impasse de Zeus perante uma decisão. Nesses momentos, Homero emprega parte da expressão tradicional (θεοὶ ἄλλοι, "os outros deuses") para compor outra fórmula (ἕρδ'· ἀτὰρ οὔ τοι πάντες ἐπαινέομεν θεοὶ ἄλλοι, "faz, mas nós, os demais deuses, não o aprovaremos todos") e aludir ao necessário consenso olímpico que cumprirá ou impedirá um acontecimento fatídico. Com ela, Hera protesta contra Zeus, que parece permitir que a guerra chegue ao fim por um acordo de paz (*Il.* 4.29), e, mais tarde, quer salvar o filho Sarpédon (*Il.*16.443) e Atena se pronuncia contra a inclinação do pai a salvar Heitor (*Il.* 22.181) [572] . A fórmula Ζεὺς καὶ <ἀθάνατοι> θεοὶ ἄλλοι ocorre duas vezes com o verbo οἶδα ("saber"), assim como no fragmento de Safo[573]:

κέκλυτέ μευ Τρῶες καὶ ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί·
ἤτοι ἐγὼν εἶμι προτὶ Ἴλιον ἠνεμόεσσαν
ἄψ, ἐπεὶ οὔ πω τλήσομ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὁρᾶσθαι
μαρνάμενον φίλον υἱὸν ἀρηϊφίλωι Μενελάωι·
Ζεὺς μέν που τό γε οἶδε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι
ὁππότέρωι θανάτοιο τέλος πεπρωμένον ἐστίν.

---

desfazer o que é preciso não desfazer,/ nem realizar o seria melhor não cumprir"). A expressão acompanha as mesmas condições de proximidade e autoridade que a fórmula homérica mais longa. Na *Ilíada*, a autoridade divina assume a forma de um respeitável aliado, Nestor. Na elegia e na lírica, tanto o poema de Alceu como as passagens da *Teognideia* se apresentam como conselho de autoridade aos companheiros de simpósio.

[570] *Il.* 3.298; *Od.* 3.346; 14.53; 18.112 (em sentido irônico, numa prece dos pretendentes por Odisseu disfarçado).

[571] *Il.* 14.120; 18.116; 20.194; 22.366; *Od.* 9.479; 23.352; Hes.*Th.* 624.

[572] Θεοὶ ἄλλοι comparece também noutro contexto relevante, quando Zeus, num acordo com Hera, assente a que as hostilidades entre troianos e aqueus continue (*Il.* 4.62-4): ἀλλ' ἤτοι μὲν ταῦθ' ὑποείξομεν ἀλλήλοισι,/ σοὶ μὲν ἐγώ, σὺ δ' ἐμοί· ἐπὶ δ' ἕψονται **θεοὶ ἄλλοι**/ ἀθάνατοι [...] ("então cedamos isto um ao outro,/ eu a ti, tu a mim; seguirão **os demais deuses**/ imortais [...]"). Algumas vezes, a expressão justapõe-se a outros deuses em lugar de Zeus: em *Il.* 20.149, ela descreve a posição de Poseidon em meio aos deuses mais poderosos, que vencerão o conflito com as demais divindades; em *Od.* 12.349, prevê a vingança do Sol contra o sacrilégio da tripulação de Odisseu e, em *Od.* 21.364-5, Apolo é citado numa imprecação de um pretendente contra Eumeu – prevendo ironicamente o iminente massacre dos jovens.

[573] Conforme observado em OBBINK, 2014, p. 43; WEST, 2014, p. 8; FERRARI, 2014, p. 3, n. 5; BOEDEKER, 2016, p. 204, n. 62.

[diz Príamo, antes do duelo de Páris e Menelau]
Ouvi-me, troianos e aqueus de finas grevas:
Irei a Ílion repleta de ventos novamente,
Pois não suportarei ver com meus olhos
Meu querido filho combatendo com Menelau, amado por Ares.
Zeus e os demais deuses imortais sabem
A qual dos dois está destinado o fim da morte.
(*Il.* 3.304-9)

ὦ φίλε, τίς γάρ σε πρίατο κτεάτεσσιν ἑοῖσιν,
ὧδε μάλ' ἀφνειὸς καὶ καρτερός, ὡς ἀγορεύεις;
φὴις δ' αὐτὸν φθίσθαι Ἀγαμέμνονος εἵνεκα τιμῆς.
εἰπέ μοι, αἴ κέ ποθι γνώω τοιοῦτον ἐόντα.
Ζεὺς γάρ που τό γε οἶδε καὶ ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι,
εἴ κέ μιν ἀγγείλαιμι ἰδών· ἐπὶ πολλὰ δ' ἀλήθην.

[diz Odisseu disfarçado a Eumeu]
Meu caro, quem te comprou com suas posses,
Que – dizes – é tão rico e poderoso?
Falas que ele pereceu em honra a Agamêmnon.
Diz-me, para que talvez eu o reconheça, já que ele é assim.
Pois Zeus e os demais deuses imortais sabem
Se eu poderia relatar tê-lo visto. Vaguei por muitos lugares.
(*Od.* 14.115-20)[574]

Essa variação nos mostra os deuses não como cumpridores, mas conhecedores dos fatos; todavia, indiretamente menciona-se também sua execução. Na cena de Príamo, o rei diz entregar aos deuses o resultado do combate, mas o seu medo de assisti-lo já indica à audiência, conhecedora do mito, que Páris está destinado à derrota e, mais tarde, à própria morte. A passagem da *Odisseia*, por sua vez, é marcadamente irônico, pois Odisseu entrega ao saber dos deuses fatos que ele próprio (e o público) conhece,

[574] Mencionando apenas Zeus, Telêmaco fala sobre o destino dos pretendentes (*Od.* 15.523-4): **ἀλλὰ τά γε Ζεὺς οἶδεν Ὀλύμπιος, αἰθέρι ναίων**,/ εἴ κέ σφιν πρὸ γάμοιο τελευτήσει κακὸν ἦμαρ ("**mas Zeus Olímpio, que habita o éter, sabe**/ se a eles o dia perverso terminará antes do casamento"). Não se pode afirmar, contudo, que se trate da mesma unidade tradicional, pois essa expressão ocupa o mesmo espaço métrico que a fórmula das outras duas passagens, da qual o poeta poderia, muito bem, lançar mão se desejasse.

mas seus interlocutores não: o herói é a própria pessoa que diz ter visto. Isto é, nesses pouquíssimos exemplos, a fórmula parece confirmar um evento cujo conhecimento a personagem aparentemente abdica aos deuses. Se também em Safo a expressão for irônica, isto é, se afeta dúvida onde o falante ou pelo menos a audiência tem certeza, não é possível sabê-lo ao certo, dado o estado fragmentário das canções sobre Caraxo e o desconhecimento das condições de composição e *performance*. Se o irmão era uma personagem ficcional e típica, cuja trajetória o público poderia conhecer bem a partir de outros poemas, ele saberia de antemão se e em que condições Caraxo retornaria ou não. De qualquer modo, mesmo que o poema partisse de ocasião real cujo desenrolar fosse desconhecido do público, a poeta poderia jogar com as expectativas geradas pela linguagem tradicional. Como veremos, o foco, na estrofe seguinte, na salvação da tripulação em detrimento das mercadorias, dá a entender que o "eu" prevê o fracasso comercial da expedição do irmão. O teor irônico da fórmula poderia fortalecer esse prognóstico negativo – especialmente se Caraxo já tivesse sido retratado em outras canções como perdulário.

Resta apenas interpretar o sentido da expressão νᾶϊ σὺν πλέαι ("com o navio cheio"). De um lado, a fórmula σὺν νηΐ ("com o navio"), de modo nada surpreendente, sempre se refere a uma jornada marinha, normalmente explicitando a execução de um plano:

> ὡς ἔμ' ἀφαιρεῖται Χρυσηΐδα Φοῖβος Ἀπόλλων,
> τὴν μὲν ἐγὼ **σὺν νηΐ** τ' ἐμῆι καὶ ἐμοῖς ἑτάροισι
> πέμψω, ἐγὼ δέ κ' ἄγω Βρισηΐδα καλλιπάρηιον
>
> [diz Agamêmnon]
> Assim como Febo Apolo me tira Criseida,
> Que eu enviarei **com o** meu **navio** e meus companheiros,
> Eu levarei Briseida de bela face
> (*Il.* 1.182-4)[575]

Algumas vezes, usa-se a expressão ironicamente, para sublinhar o não cumprimento dos objetivos da viagem, como quando Odisseu encarece o sofrimento da expedição aqueia frente ao prospecto de não atingir seus objetivos:

[575] Também em *Il.* 1.389; *Od.* 3.61; 3.323; 9.173; 10.332; 13.425; 23.340; 24.152; Hes. fr. 155.59 Most; Archil. fr. 24.1-2 West; Sol. fr. 19.3 West.

ἦ μὴν καὶ πόνος ἐστὶν ἀνιηθέντα νέεσθαι·
καὶ γάρ τίς θ' ἕνα μῆνα μένων ἀπὸ ἧς ἀλόχοιο
ἀσχαλάαι **σὺν νηῒ** πολυζύγωι, ὅν περ ἄελλαι
χειμέριαι εἰλέωσιν ὀρινομένη τε θάλασσα·

[Odisseu censura a proposta de retornar sem vencer a guerra de Troia]
Também é um sofrimento retornar depois de padecer:
Pois, afastado da esposa por um só mês,
Um homem também se aflige **com o navio** de muitos bancos,
Que as tempestades invernais e o mar revolto afastam.
(*Il.* 2.291-4)

Noutros exemplos, contrasta-se o bom-sucesso da expedição de Odisseu à triste morte de Elpenor (*Od.* 11.58), Circe alerta sobre o perigo de Cila (*Od.* 12.99) e Atena mostra que a finalidade da emboscada dos pretendentes será infrutífera, pois eles próprios perecerão (*Od.* 13.425). Dessa maneira, a expressão tradicional parece relacionada tanto ao cumprimento quanto à falha dos objetivos de quem viaja.

O adjetivo aplicado ao navio, πλέα ("cheio"), por sua vez, aparece frequentemente em Homero para indicar a abundância e riqueza de tendas, taças de vinho, lares[576] e, num exemplo, navios (*Od.* 15.446-8):

ἀλλ' ὅτε κεν δὴ **νηῦς πλείη** βιότοιο γένηται,
ἀγγελίη μοι ἔπειτα θοῶς πρὸς δώμαθ' ἱκέσθω·
οἴσω γὰρ καὶ χρυσόν, ὅτις χ' ὑποχείριος ἔλθηι.

[a nutriz de Eumeu planeja escapar com marinheiros fenícios]
Mas, quando o **navio** ficar **cheio** de riqueza,
Mande-se uma mensagem para mim, no palácio,
Pois trarei ouro e o que me estiver à mão.

A expressão empregada pelo interlocutor, portanto, aparentemente sublinha não somente o atingimento dos objetivos de Caraxo, mas a riqueza e a abundância relacionadas ao retorno da viagem. Isso não é de estranhar, conforme se depreende dos testemunhos, dada a natureza mercantil de suas expedições. Também aqui se poderia pressupor um traço de ironia quanto ao sucesso da viagem. O interlocutor estaria ansioso pela chegada de Caraxo e suas riquezas, em termos que expressam fartura e

[576] Por exemplo, *Il.* 2.226; 4.262; 8. 162; 9.71; 10.579; *Od.* 11.359; 21.78.

sucesso. Contudo, a depender do conhecimento da audiência sobre Caraxo, a voz poética talvez aludisse a sua perdulariedade.

Do ponto de vista da sintaxe, a estrofe se constrói em anticlímax, com orações coordenadas de extensão decrescente, que preparam a transição da censura à exortação ao ato correto, na próxima estrofe. As duas primeiras orações são construídas paralelamente, na estrutura verbo (A), sujeito de outra oração (B), verbo (C), expressão que indica companhia (D): θρύλησθα (A) Χάραξον (B) ἔλθην (C) νᾶϊ σὺν πλέαι (D) ("tagarelas para que (A) Caraxo (B) venha (C) com o navio cheio (D)") : οἴομαι (A) Ζεῦς (B) οἶδε (C) σύμπαντές τε θέοι (D) ("penso (A) que Zeus (B) sabe (C) e todos os deuses (D)"). O paralelismo, que acentua o contraste entre a voz poética e o interlocutor, é ainda fortalecido pela paronomásia **σὺν** **π**λέαι : **σύμπ**αντές ("com" e "cheio" : "todos").

Portanto, toda a segunda estrofe restante estabelece a relação entre a voz poética e o interlocutor. Por um lado, a linguagem exortativa típica determina a cumplicidade e o copertencimento das partes à mesma comunidade – o οἶκος, provavelmente. Por outro, opõem-se os dois lados e questiona-se a autoridade do interlocutor, conferindo ao "eu" termos que, na epopeia, tipicamente demonstram juízo, conhecimento e honra superiores. Como se sabe, pelo resto do poema, que o interlocutor detém poder sobre a voz poética, a quebra de expectativas representa certa desordem na hierarquia e ordenação domésticas, adequada ao enredo de retorno aparentemente pressuposto no poema. Ao interlocutor, por sua vez, que espera que Caraxo retorne carregado de riquezas, atribui-se indiretamente expressão ambígua, que pode indicar tanto sucesso ou fracasso de uma expedição marinha. Pelo tom da prece na estrofe seguinte e pela ironia dramática que acompanha os dois exemplos homéricos da fórmula Ζεῦς οἶδε σύμπαντές τε θέοι, o "eu" pode aqui minar a esperança de que o irmão retorne como um mercador próspero: ainda que chegasse à pátria, seria improvável que seu navio estivesse pleno de riquezas. Essa ironia poderia, talvez, brincar com o conhecimento prévio da audiência sobre Caraxo, fosse ele real ou ficcional. A oposição entre falante e interlocutor é ainda fortalecida pelo paralelismo sintático das duas primeiras orações, terminadas em paronomásia. Ademais, a extensão decrescente das orações prepara a transição para a próxima estrofe.

ἀλλὰ καὶ πέμπην ἔμε καὶ κέλεσθαι	Porém enviar-me e ordenar-me
πόλλα λίσσεσθαι βασίληαν Ἤραν	Suplicar muito à rainha Hera

ἐξίκεσθαι τυίδε σάαν ἄγοντα	Para que Caraxo chegue aqui trazendo
νᾶα Χάραξον	o navio a salvo

A estrofe seguinte se volta à proposta do "eu": que o interlocutor a envie para orar a Hera pelo retorno são e salvo do irmão[577]. O pedido inclui prévia da oração, em discurso indireto. Duas vezes em Homero envia-se procissão para granjear a boa vontade divina. No canto 1 da *Ilíada* (*Il.* 1.140-7; 308-317; 430-74), Agamêmnon remete uma hecatombe a Apolo para aplacar-lhe a ira contra o exército grego. No canto 6, Heitor, sob conselho de Heleno, ordena às troianas que ofereçam um peplo a Atena e lhe prometam um sacrifício, a fim de que contenha Diomedes (*Il.* 6.86-118; 237-41; 264-311)[578]. Como é de esperar de súplicas, ambas as cenas sinalizam momentos de calamidade: a peste que assola o exército grego após a recusa de Agamêmnon a Crises e os feitos bélicos de Diomedes, que não somente massacra os troianos, mas fere até mesmo dois de seus deuses protetores (Afrodite e Ares). O resultado dos dois atos é oposto, pois, enquanto o sacrifício aqueu é aceito, o troiano é rejeitado. De certo modo, isso prevê o fim da guerra. Por outro lado, seguem-se acontecimentos opostos à resposta do deus. O aplacamento de Apolo precede a saída de combate de Aquiles, catástrofe ainda maior aos dânaos. A rejeição de Atena antecede a interrupção do combate e o início da ofensiva troiana, que só cessará com a volta de Pátroclo. Atesta-se muito pouco esse tipo de cena (são dois exemplos) para que julguemos suas implicações narrativas com maior certeza. De qualquer forma, ambos parecem marcar pontos de virada narrativos, sempre na direção contrária à apontada pelo deus (ainda que de modo temporário). O poema de Safo somente exorta à procissão, sem retratar a execução, do que poderia tratar canção futura. Prefigura-se, contudo, a oração de modo resumido e indireto, como a petição de Heleno a Heitor (*Il.* 6.86-98), que antecede a oração de Hécuba no templo de Atena (*Il.* 6.305-10).

---

[577] Pressupõe-se, com a maioria dos estudiosos, que ἔμε é objeto de πέμπην e κέλεσθαι. Lidov (2016, pp. 57 ss.) propõe que ἔμε é sujeito do verbo, sugerindo que o "eu" é quem enviará uma procissão a Hera – em oposição à pura reclamação do interlocutor. A leitura não é impossível, mas, como notado por Lardinois (2016, pp. 175 s.), tem a desvantagem de deixar πέμπην sem objeto; ademais, como há muitas preces entre os poemas sáficos, seria de esperar que fosse o próprio "eu" a entoar no templo a oração aqui prefigurada (à qual o fr. 17 Voigt, o "Hino a Hera", oferece um paralelo – se é que o "Poema dos Irmãos" não é um prelúdio àquela canção, segundo a sugestão oral de Neri mencionada por Caciagli; 2016, p. 435, n. 52).

[578] LIDOV, 2016, p. 104. Bowie (2016, pp. 159 s.) questiona a aproximação das cenas, pois Safo pede o próprio envio e não há referência à oferenda e ao voto; todavia, é comum que, nas estrofes sáficas, cenas típicas sejam mais breves que seus equivalentes épicos (como a viagem divina de Afrodite em Sapph. fr. 1 Voigt) e contem com variações (como os pardais que lá substituem os típicos cavalos), de forma que o argumento não se justifica.

Há ainda outros momentos menores que se assemelham a essas cenas, embora também divirjam. Neles, uma personagem encomenda um sacrifício ou uma prece a um deus – sem que se trate de procissão propriamente dita. Assim, Aquiles pede a Tétis que implore a Zeus o favorecimento dos troianos (*Il.* 1.407-12). Ájax exorta os gregos a orar pelo sucesso no duelo contra Heitor (*Il.* 7.193-6). Nestor ordena uma oração pelo sucesso da embaixada a Aquiles (*Il.* 9.171-2) e Antino um sacrifício para que, no dia seguinte, os pretendentes possam, mais uma vez, tentar curvar o arco de Odisseu e granjear a mão de Penélope (*Od.* 21.263-8):

ἀλλ' ἄγετ', οἰνοχόος μὲν ἐπαρξάσθω δεπάεσσιν,
ὄφρα σπείσαντες καταθείομεν ἀγκύλα τόξα·
ἠῶθεν δὲ κέλεσθε Μελάνθιον, αἰπόλον αἰγῶν,
αἶγας ἄγειν, αἳ πᾶσι μέγ' ἔξοχοι αἰπολίοισιν,
ὄφρ' ἐπὶ μηρία θέντες Ἀπόλλωνι κλυτοτόξωι
τόξου πειρώμεσθα καὶ ἐκτελέωμεν ἄεθλον.

Mas vamos! Que um escanção comece a encher as taças,
Para que libemos antes de depor o curvos arco.
Pela manhã ordenem a Melântio, o pastor de cabras,
Trazer cabras, as que sejam as mais excelentes nos rebanhos,
Para que, oferecendo coxas a Apolo, famoso no arco,
Tomemos prova do arco e cumpramos a tarefa.

Também as cenas menores atestam momentos decisivos de crise: a vingança de Aquiles contra os aqueus, a esperança de Ájax de vencer o duelo contra Heitor e por fim à guerra, a vontade dos dânaos de que Aquiles retorne ao combate e a esperança dos pretendentes de conseguir cumprir o desafio proposto por Penélope. Todos os trechos premeditam a solução de um grande problema, mas estão ligados ao adiamento ou à frustração das vontades; em geral, a prece se cumpre, mas associada a problemas e reveses: a oração de Tétis resultará na morte de Pátroclo; Ájax praticamente vence, mas o combate é interrompido; os aqueus conseguem que Aquiles não volte à Ftia, mas não que retorne à luta; e os pretendentes não sabem que a proeza de arco que se seguirá é seu próprio massacre. Como nas cenas homéricas, o poema de Safo coloca a prece como solução para uma situação grave. Fica apenas em aberto se ele pressupõe um fracasso ou sucesso final precedido pela aparência de sorte contrária. Também aqui estaria em jogo a ciência ou a expectativa do público sobre o destino de Caraxo: o "eu" pode aludir a ou prever o retorno do irmão. Se a cena de fato pressupunha reveses, talvez, por meio

dela, houvesse alusão ao empobrecimento de Caraxo e aos poréns inclusos em sua volta. De todo modo, a exortação poderia, como em Homero, anunciar um ponto de inflexão narrativa, gerando expectativa de má ou boa fortuna.

A primeira expressão formular que encontramos na estrofe é πόλλα λίσσεσθαι ("suplicar muito"), que aparece três vezes em Homero, exatamente em princípio de verso. Ferida, Afrodite implora a Ares que lhe empreste a carruagem para que possa escapar do campo de batalha (*Il.* 5.358), Escamandro, incendiado por Hefesto, suplica piedade a Hera (*Il.* 21.368) e Hécuba e Príamo pedem a Heitor que não enfrente Aquiles (*Il.* 22.90-2):

> ὣς τώ γε κλαίοντε προσαυδήτην φίλον υἱὸν
> **πολλὰ λισσομένω**· οὐδ' Ἕκτορι θυμὸν ἔπειθον,
> ἀλλ' ὅ γε μίμν' Ἀχιλῆα πελώριον ἆσσον ἰόντα.
>
> Assim, em lágrimas, os dois se dirigiram ao querido filho,
> **Suplicando muito**, mas não convenceram o ânimo de Heitor,
> Porém ele esperou o portentoso Aquiles, que se aproximava.

Nos dois primeiros exemplos, dois deuses derrotados em combate contra mortais auxiliados por divindades oponentes (Diomedes, no caso de Afrodite, Aquiles no de Escamandro) suplicam por alívio imediato das feridas que sofreram – o que lhes é concedido. Afrodite implora a um aliado, o irmão Ares; Escamandro a uma deusa inimiga, Hera. Enfim, o sofrimento desses deuses está por seu erro de juízo: Afrodite se envolve na guerra, um território que, segundo o Zeus iliádico (*Il.* 5.428-30), não lhe competiria, enquanto Escamandro se volta contra os deuses mais poderosos. O terceiro exemplo diverge muito, pois não se dá entre deuses, mas mortais: Hécuba e Príamo imploram a Heitor. Ele também reverte o padrão que vemos nos restantes: lá, os derrotados imploram por um alívio que se lhes concede, aqui os pais pedem ao filho por uma concessão que evitaria a derrota e a morte terrível (para cidade, a família e o próprio herói), mas ele (por erro de juízo) não a faz, o que precipita a ruína. Em Safo, o contexto destoa ainda mais: assim como em Sapph. fr. 1 Voigt, o verbo não designa uma súplica entre seres cosmicamente equivalentes, mas uma oração de uma mortal a uma deusa. Ao contrário do "Hino a Afrodite", não se explicita tão grande intimidade entre o "eu" e a divindade que pareça justificar o uso. Entretanto, como, em oposição ao interlocutor, a voz poética o tempo todo se alinha aos deuses, o verbo pode enfatizar sua proximidade a eles. Por outro lado, não se trata aqui de combate e ferimento literais. No

entanto, o poema de Safo ainda apresenta uma situação de opressão e desespero, que só parece poder se resolver por intervenção divina. Assim como, em Sapph. fr. 1 Voigt, Afrodite é a responsável tanto pelo sucesso como pelo sofrimento amorosos, somente da vontade de Hera parece depender a segurança do retorno[579] e a decorrente boa sorte doméstica. Como as personagens da *Ilíada*, o "eu" suplica piedade à deusa como quem está à sua mercê. Por último, se considerarmos que a perdulariedade e tolice de Caraxo era pano de fundo para canção, o atormentado presente poético também resulta de uma falha de escolha, ainda que não do falante. Também aqui os exemplos são poucos para que se detectem as implicações recorrentes com maior certeza.

Durante a prece prefigurada, Hera é nomeada pelo epíteto βασίληαν, que, aplicado somente a ela, aparece uma vez na tradição jônica (*h.Hom.* 12):

Ἥρην ἀείδω χρυσόθρονον ἣν τέκε Ῥείη,
ἀθανάτην **βασίλειαν** ὑπείροχον εἶδος ἔχουσαν
Ζηνὸς ἐριγδούποιο κασιγνήτην ἄλοχόν τε
κυδρήν, ἣν πάντες μάκαρες κατὰ μακρὸν Ὄλυμπον
ἁζόμενοι τίουσιν ὁμῶς Διὶ τερπικεραύνωι.

Eu canto Hera, de vestes douradas, gerada por Reia,
Imortal, **rainha**, detentora de beleza extraordinária,
Irmã e esposa de Zeus tonitruante,
Veneranda, que todos os venturosos no grande Olimpo
Respeitam e honram como Zeus que se compraz no relâmpago.

No entanto, um epíteto de sentido similar é frequentemente atribuído a Hera em fim de hexâmetro, πότνια ("soberana"; que não lhe é exclusivo, atribuído também a outras deusas de nome dissílabo como Hebe e as ninfas)[580]. Na poesia eólica, encontramos a deusa nomeada πότνια uma vez, em Sapph. fr. 17, 1-4 Voigt:

πλάσιον δη μ[. . . . .] . . .οισα [. . . .]ω
πότνι' Ἥρα, σὰ χ[. . . . .]σ . ἐόρτ[ ].
τὰν ἀράταν Ἀτρ[εϊδα]ι ποήσαντ'
οἱ βασίληες

[579] Aqui e em Sapph. fr. 17 Voigt, Hera se apresenta como protetora dos navegantes. Sobre esse aspecto da deusa na Antiguidade, ver FERRARI, 2014, p. 3; MUELLER, 2016, p. 31, n. 19; BOEDEKER, 2016, pp. 195 ss., BIERL, 2016, p. 323, NAGY, 2016, p. 472 s. Boedeker (2016, p. 207) comenta ainda como a deusa se adequa ao assunto do poema, tendo sob seu domínio tanto o mar como o οἶκος.
[580] Por exmeplo, em *Il.* 1.551; 8.198; 8.218.

Perto [...]
Soberana Hera, teu [...] festival,
Que, prometido, fizeram os Atr[ida]s,
os reis

Os epítetos βασίληα e πότνια parecem claras referências ao lugar hierárquico da deusa no Olimpo, na condição de esposa do senhor dos deuses. Ao menos na epopeia, também aqui os epítetos tradicionais parecem traçar o caráter e o papel tradicionais de uma personagem. Sejam os epítetos equivalentes ou não, βασίλεια parece, no *Hino Homérico* e no "Poema dos Irmãos", evocar essa primazia de Hera – e consequentemente e sua capacidade de intervir em favor de um mortal. No poema de Safo, essa implicação se torna especialmente provável se atentamos à importância e à simetria que se dá ao casal divino Zeus-Hera.

Por sua vez, a combinação ἱκνέομαι ("chegar") + nome do país natal (ou termo que o represente) tipicamente descreve o retorno heroico na poesia homérica (*Il.* 1.17-9):

Ἀτρεΐδαι τε καὶ ἄλλοι ἐϋκνήμιδες Ἀχαιοί,
ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
ἐκπέρσαι Πριάμοιο πόλιν, εὖ δ' **οἴκαδ' ἱκέσθαι**·

[diz Crises]
Filhos de Atreu e demais aqueus de belas grevas,
Que os deuses que têm morada no Olimpo vos concedam
Expugnar a cidade de Príamo e **chegar em casa**.[581]

Na poesia eólica, encontramos o verbo, também acompanhado do advérbio τυίδε ("para cá") em Sapph. fr. 5.1-2 Voigt: πότνιαι Νηρήιδες ἀβλάβη[ν μοι/ τὸν κασίγνητον δ[ό]τε **τυίδ' ἵκεσθα[ι** ("soberanas Nereidas, p[e]rmiti que/ [meu] irmão **chegu[e]** incólume **aqui**"). Como dito acima, o "Poema dos Irmãos" incorpora no discurso indireto elementos da prece propriamente dita, e, talvez, a combinação τυίδ' <ἐξ>ἵκεσθαι seja tradicional em preces de retorno. Enfim, três outras passagens hexamétricas lembram a estrutura participial que acompanha o verbo ἐξικνέομαι, σάαν ἄγοντα νᾶα ("trazendo o navio a salvo"):

[581] Também em *Il.* 2.115; 4.171; 6.225; 9.22; 9.141; 9.283; 9.363; 9.393; 9.414; *Od.* 1.21; 3.117; 4.474, entre outros.

φῆ δέ μιν ἐν Κρήτεσσι παρ' Ἰδομενῆϊ ἰδέσθαι
νῆας ἀκειόμενον, τάς οἱ ξυνέαξαν ἄελλαι·
καὶ φάτ' **ἐλεύσεσθαι** ἢ ἐς θέρος ἢ ἐς ὀπώρην,
πολλὰ χρήματ' ἄγοντα, σὺν ἀντιθέοισ' ἑτάροισι.

[Penélope conta de um etólio que a tentou enganar sobre o retorno de Odisseu]
Disse que o viu em Creta, junto a Idomeneu
Consertando os navios que as tempestades avariaram,
E disse que **viria** ou no verão ou no outono,
Trazendo muitas riquezas, com os companheiros divinos.
(*Od.*14.382-5)

ἦ τοι ὁ τὸν κτείνας δαίνυ τάφον Ἀργείοισι
μητρός τε στυγερῆς καὶ ἀνάλκιδος Αἰγίσθοιο·
αὐτῆμαρ δέ οἱ **ἦλθε** βοὴν ἀγαθὸς Μενέλαος,
πολλὰ κτήματ' ἄγων, ὅσα οἱ νέες ἄχθος ἄειραν.

[diz Nestor a Telêmaco]
Ele [i. e. Orestes], depois de matá-lo [i. e. Egisto] deu um banquete funerário aos argivos,]
Em nome da mãe odiosa e do fraco Egisto;
No mesmo dia, **veio**-lhe Menelau, de nobre brado,
Trazendo muitas posses, quantas os seus navios podiam aguentar.
(*Od.* 3.309-12)

] **Φθίην ἐξίκετο** μητέρα μήλων,
πολλὰ] κτήματ' ἄγων ἐξ εὐρυχόρου Ἰαωλκοῦ,
Πηλεὺ]ς Αἰακίδης, φίλος ἀθανάτοισι θεοῖσιν.

[sobre o retorno de Peleu à Ftia, após saquear Iolco]
[…] [Peleu], filho de Éaco, querido aos deuses imortais
Chegou à Ftia, mãe de ovelhas,
Trazendo [muitas] posses da Iolco de amplas terras.
(Hes. fr. 152.8-10 Most)

A menção das posses com que alguém voltou de uma expedição também parece ser elemento típico das narrativas de retorno. Ao contrário dos poetas jônicos, contudo,

a voz poética do poema de Safo não menciona riquezas e posses, referindo-se apenas ao estado do navio. Como notado por Nünlist (2014, p. 13, n.2), tradicionalmente, σάος ("salvo") é adjetivo que se aplica a pessoas, não propriedades. É possível que o "eu", assim, enfatize a salvação do próprio Caraxo, em termos muitos semelhantes à abertura de Sapph. fr. 5.1-2 Voigt, em que junto ao sintagma τυίδ' ἵκεσθαι ("chegue aqui"), temos o predicativo do sujeito ἀβλάβην ("incólume")[582]. No entanto, em vez de apenas mencionar a salvação do tripulante, a poeta parece empregar a terminologia tradicionalmente referente às riquezas e, assim, talvez reverta ironicamente o anseio do interlocutor por elas (numa expressão, que, como vimos, lhe é quiasticamente oposta)[583]. Também aqui se pode aludir a um retorno miserável do irmão.

A estrofe inteira consiste numa enorme construção hipotática, cujos dois primeiros níveis de subordinação têm exatamente o mesmo número de sílabas (onze), expandido pelo terceiro (dezesseis). Essas três orações subordinadas, por sua vez, apresentam nomes cada vez mais qualificados e complexos: ἔμε || βασίληαν Ἤραν || σάαν ἄγοντα νᾶα Χάραξον ("me" || "rainha Hera" || "Caraxo trazendo o navio a salvo"). Frente ao movimento decrescente das orações coordenadas no quarteto interior, a presente estrofe constitui um enfático clímax. Também interessa que o último sintagma se componha de um paralelismo de adjetivos e dos substantivos que qualificam, entrelaçando literalmente o destino de Caraxo e seu navio[584]: σάαν (A) ἄγοντα (B) νᾶα (A) Χάραξον (B) ("a salvo" (A) "conduzindo" (B) "navio" (A) "Caraxo" (B)). O paralelismo ainda se reforça pelo número de sílabas das palavras (2 : 3 : 2 : 3) e a assonância entre σ**<u>άα</u>**ν e ν**<u>ᾶα</u>**.

Em suma, a estrofe parece congregar expressões típicas de prece por sucesso, libertação dos males e bom retorno. Contudo, as frases tradicionais empregadas podem projetar nuances negativas sobre a figura de Caraxo: a expedição ao templo pressupõe adiamento e reveses, as expressões de súplica, ofensas e erro de julgamento, e a volta do navio, um retorno pobre, cuja consolação é a sobrevivência. Com a estrutura quiástica e o movimento de clímax, a voz poética parece opor-se à vã confiança do interlocutor,

---

[582] OBBINK, 2014, p. 43.
[583] FERRARI, 2014, p. 3; NÜNLIST, 2014, p. 13; MUELLER, 2016, pp. 31 ss., 37; LARDINOIS, 2016, p. 175; KURKE, 2016, pp. 239 s.; STEHLE, 2016, p. 273; MORGAN, 2016, p. 299; BIERL, 2016, p. 311, n. 20; 312 s., 333. Obbink (2014, p. 42) levanta a hipótese de que πλέαι poderia se referir também à tripulação; Liberman (2014, p. 7) de que, apesar de se opor à mera preservação da carga, o "eu" também a incluiria em seus desejos.
[584] OBBINK, 2014, p. 43; NÜNLIST, 2014, p. 13; BIERL, 2016, p. 311, n. 20.

amplificando tanto a necessidade de confiar nos deuses como os aspectos negativos preludiados pelas expressões da estrofe anterior.

Estrofes 4-6 – A inércia de Lárico

κἄμμ’ ἐπεύρην ἀρ̣τ̣έμεας· τὰ δ’ ἄλλα	E nos encontre incólumes. Todo o resto
πάντα δαιμόνεσσιν ἐπιτρόπωμεν·	Entreguemos aos numes,
εὐδίαι γὰρ ἐκ μεγάλαν ἀήταν	Pois as calmarias de pronto surgem
αἶψα πέλονται·	de grandes ventanias.

A terceira estrofe conclui a fala sobre Caraxo e volta-se a uma exortação geral: é preciso confiar os demais problemas aos deuses, pois, diz-se em alegoria, a calmaria surge do meio da tempestade. As orientações a respeito do irmão mais velho se concluem com a possível referência à família, nomeada ἄμμ(ε) (“nós”). Pretende-se pedir a Hera que, tendo chegado, Caraxo encontre os seus “incólumes” (ἀρτέμεας). A palavra é rara, aparecendo somente três vezes em Homero (e na poesia arcaica como um todo). A maior parte dos estudiosos considera que ela se refere ao bem estar físico de alguém[585]. Eva Stehle (2016, p. 274 ss.), baseada em escólios homéricos, propõe outra tradução: “firme” [*unshaken*], que diria respeito tanto ao corpo como à mente – à lealdade e à disposição à luta. Nas passagens épicas, ambas as leituras são possíveis[586]. Na *Ilíada*, a palavra associa-se a heróis importantes (dois dos maiores troianos, Enéas e Heitor), que inesperadamente sobrevivem a uma situação de perigo em combate e encontram seus companheiros:

> Αἰνείας δ' ἑτάροισι μεθίστατο· τοὶ δὲ χάρησαν,
> ὡς εἶδον ζωόν τε καὶ **ἀρτεμέα** προσιόντα
> καὶ μένος ἐσθλὸν ἔχοντα· μετάλλησάν γε μὲν οὔ τι.
>
> [os troianos veem que Enéas sobreviveu ao combate]
> Enéas voltou aos companheiros, e eles se alegraram
> Quando o viram se aproximando vivo, **incólume**
> E com nobre alento. Nada quiestionaram.
> (*Il.* 5.514-6)
>
> τὼ δὲ διακρινθέντε ὃ μὲν μετὰ λαὸν Ἀχαιῶν

[585] FERRARI, 2014, p. 3; NÜNLIST, 2014, p. 13; LIBERMAN, 2014, p. 8; MUELLER, 2016, p. 37; LIDOV, 2016, p. 80; LARDINOIS, 2016, p. 176; BOEDEKER, 2016, p. 190; KURKE, 2016, pp. 249 ss.
[586] Bierl (2016, p. 320) sugere quese trata do bem-estar emocional das moças do grupo de Safo (com quem identifica o “nós”). Elas se alegrariam com o retorno do noivo potencial, Caraxo.

ἤϊ', ὃ δ' ἐς Τρώων ὅμαδον κίε· τοὶ δὲ χάρησαν,
ὡς εἶδον ζωόν τε καὶ **ἀρτεμέα** προσιόντα,
Αἴαντος προφυγόντα μένος καὶ χεῖρας ἀάπτους·
καί ῥ' ἦγον προτὶ ἄστυ ἀελπτέοντες σόον εἶναι.

Separando-se eles [i. e. Ájax e Heitor], um foi ao exército aqueu,
Outro ao conjunto dos troianos; e estes se alegraram,
Quando viram [Heitor] se aproximando vivo e **incólume**,
Fugindo ao alento e às mãos invencíveis de Ájax,
E o conduziram à cidadela, porque não esperavam que estaria a salvo.
(*Il.* 7.306-10)

Na *Odisseia*, a palavra descreve não quem retornou de um perigo, mas sua comunidade[587], em contexto e fraseado muito similares aos de Safo (*Od.* 13.40-3)[588]:

ἤδη γὰρ τετέλεσται ἅ μοι φίλος ἤθελε θυμός,
πομπὴ καὶ φίλα δῶρα, τά μοι θεοὶ Οὐρανίωνες
ὄλβια ποιήσειαν· **ἀμύμονα** δ' οἴκοι **ἄκοιτιν**
νοστήσας **εὕροιμι σὺν ἀρτεμέεσσι φίλοισιν**.

[Odisseu diz aos feácios]
Já se cumpriu o que queria meu caro ânimo:
Escolta e caros presentes, os quais possam os deuses
Celestes tornar prósperos; e que eu possa retornar
E **encontrar a impecável esposa** em casa e **os amigos incólumes**.

Além do contexto náutico e da menção às riquezas trazidas da viagem, descreve-se o encontro com a família também pelo verbo εὑρίσκω ("encontrar"). Tanto a *Odisseia* como Safo parecem empregar a mesma terminologia para designar a grande incerteza que aguarda o herói do retorno: passados os perigos do mar, ainda restam às ameaças ao bem-estar (ou, se adotarmos a proposta de Stehle, também à lealdade) de seus entes queridos. Na poeta eólica, interessa, contudo, que o desejo não é expresso pelo navegante, mas por alguém que o espera e conhece a condição da casa, o que enfatiza ainda mais sua precariedade. Enfim, nos três trechos homéricos, a sobrevivência deve-se a divindades (Apolo, na *Ilíada*; os "deuses celestes", a quem o

[587] BOEDEKER, 2016, p. 190.
[588] Sobre a semelhança dos trechos, ver FERRARI, 2014, p. 3; NÜNLIST, 2014, p. 13; BOEDEKER, 2016, p. 190; KURKE, 2016, pp. 249 ss.; STEHLE, 2016, p. 274 ss.

herói ora na *Odisseia*), o que também se aplica ao poema de Safo, que exalta o auxílio divino.

O verbo ἐπιτρέπω ("entregar") acompanhado de dativo de teor divino também recorre na *Odisseia*, sempre em contexto de provocação ou censura, apontando os limites mortais que o interlocutor não contempla. Além do supracitado diálogo entre Odisseu e Euricleia, encontramos ainda as seguintes passagens:

> νῦν μὲν παῦσαι τόξον, **ἐπιτρέψαι δὲ θεοῖσιν**·
> ἠῶθεν δὲ θεὸς δώσει κράτος, ᾧι κ' ἐθέληισιν.
>
> [diz Odisseu disfarçado aos líderes dos pretendentes, depois que não conseguiram amar seu arco]
> Agora deixa o arco de lado **e confia nos deuses**;
> Pela manhã, um deus dará a conquista, a quem quiser.
> (*Od.* 21.279-80)

> ὦ Πολυθερσεΐδη φιλοκέρτομε, μή ποτε πάμπαν
> εἴκων ἀφραδίηις μέγα εἰπεῖν, ἀλλὰ **θεοῖσι**
> μῦθον **ἐπιτρέψαι**, ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτεροί εἰσι.
> τοῦτό τοι ἀντὶ ποδὸς ξεινήϊον, ὅν ποτ᾽ ἔδωκας
> ἀντιθέωι Ὀδυσῆϊ δόμον κάτ᾽ ἀλητεύοντι.
>
> [diz Filécio depois de matar Ctesipo, que antes havia ofendido o disfarçado Odisseu, arremessando-lhe um pé de boi]
> Ó filho de Politerses, amante de zombarias, jamais
> Cedas à tolice e te vanglories, mas **confia**
> A palavra **aos deuses**, porque são muito superiores.
> Este é teu presente de hóspede, em troca do pé que deste
> Ao divino Odisseu, que mendigava no palácio.
> (*Od.* 22.287-91)

Em primeiro lugar, chama a atenção que a estrutura aparece nos momentos finais da *Odisseia*, em que o herói se aproxima da vingança e do retorno definitivo. Na conversa com Euricleia, a palavra se aplica aos planos de Odisseu, na resposta a Antino, ironicamente prenuncia a vingança. A fala de Filécio, enfim, proclama a punição dos deuses contra os que desprezam a hospitalidade. Embora a expressão sugira adiamento e paciência, ela parece implicar o iminente sucesso. Também é notável que a fala de Odisseu aos pretendentes se dê poucos versos depois das orientações às libações e

sacrifícios feitas por Antino, de que se tratou anteriormente. Em Safo, se as orientações à prece realmente indicavam reveses ao sucesso esperado, a expressão da terceira estrofe parece indicar que as outras questões, entregues aos deuses, em breve se resolverão. As implicações poéticas também aqui dependem do conhecimento da audiência dos fatos ou dos enredos fictícios empregados por Safo.

A alegoria que encerra a estrofe, por sua vez, incopora os motivos náuticos, que até então se vinham usando denotativamente: o bem-estar da famíla é representado como um navio em alto-mar à mercê das tempestades e calmarias[589]. Encontra-se semelhante numa elegia de Sólon (fr. 13.17-28 West), que trata, contudo, de tempestades em mar e terra[590]:

ἀλλὰ Ζεὺς πάντων ἐφορᾶι τέλος, ἐξαπίνης δὲ
ὥστ' ἄνεμος νεφέλας αἶψα διεσκέδασεν
ἠρινός, ὃς πόντου πολυκύμονος ἀτρυγέτοιο
πυθμένα κινήσας, γῆν κάτα πυροφόρον
δηιώσας καλὰ ἔργα θεῶν ἕδος αἰπὺν ἱκάνει
οὐρανόν, αἰθρίην δ' αὖτις ἔθηκεν ἰδεῖν,
λάμπει δ' ἠελίοιο μένος κατὰ πίονα γαῖαν
καλόν, ἀτὰρ νεφέων οὐδ' ἓν ἔτ' ἐστὶν ἰδεῖν.
τοιαύτη Ζηνὸς πέλεται τίσις· οὐδ' ἐφ' ἑκάστωι
ὥσπερ θνητὸς ἀνὴρ γίγνεται ὀξύχολος,
αἰεὶ δ' οὔ ἑ λέληθε διαμπερές, ὅστις ἀλιτρὸν
θυμὸν ἔχει, πάντως δ' ἐς τέλος ἐξεφάνη

[o "eu" trata da vingança de Zeus]
Mas Zeus vigia o fim de tudo,
E, como, de repente, rápido dispersa as nuvens
O vento primaveril, que, depois de mover o fundo
Do mar incultivável e devastar, na terra frugífera,
As belas plantações, chega à escarpada sede dos deuses,
O céu, e permite que se veja de novo o ar limpo –
O belo alento do sol brilha pela terra fértil
E não é possível ver nenhuma nuvem –

[589] Ver NÜNLIST, 2014, p. 14; LIBERMAN, 2014, p. 8; MUELLER, 2016, pp. 38 s.; BIERL, 2016, pp. 316, 335.
[590] OBBINK, 2014, p. 43; WEST, 2014, p. 8.

Assim é a vingança de Zeus; ele não é irritável
Contra tudo como um varão mortal,
Mas nunca lhe passa despercebido quem tem
O ânimo perverso, mas isso se lhe revela no fim das contas

Assim como no poema de Safo, a rápida mudança do clima é comparada à mutabilidade da fortuna humana, atribuída à vontade de Zeus, como se vê na estrofe seguinte. No período tardo-arcaico, Píndaro se refere à felicidade humana com termos muito similares aos da poeta[591]:

ὁ νικῶν δὲ λοιπὸν ἀμφὶ βίοτον
ἔχει μελιτόεσσαν **εὐδίαν**

ἀέθλων γ' ἕνεκεν [...]

Quem vence tem, no restante da vida
A **calmaria** sabor-de-mel,

Por causa dos jogos [...]
(Pi.*O.* 1.97-9)

ὦ θεόμορ' Ἀρκεσίλα,
σύ τοί νιν κλυτᾶς
αἰῶνος ἀκρᾶν βαθμίδων ἄπο
σὺν εὐδοξίαι μετανίσεαι
ἕκατι χρυσαρμάτου Κάστορος·
εὐδίαν ὃς **μετὰ χειμέριον ὄμβρον** τεάν
καταιθύσσει μάκαιραν ἑστίαν.

Ó divino Arcesilau,
Tu, dos sumos
Degraus da vida famosa
Retornarás com glória,
Por causa de Cástor, carro-de-ouro,
Que, **depois da chuva tempestuosa**, derrama
A calmaria sobre tua lareira venturosa.

[591] OBBINK, 2014, p. 43; WEST, 2014, p. 8; STEHLE, 2016, pp. 279 ss.

(Pi.*P.* 5.5-11)

ἔτλαν δὲ πένθος οὐ φατόν· ἀλλὰ νῦν μοι
Γαιάοχος **εὐδίαν** ὄπασσεν
ἐκ χειμῶνος.

Sofri dor indizível, mas agora
O Sustenta-Terra me concedeu **calmaria**
Do meio da tempestade.
(Pi.*I.* 7.37-9)

A repetição sugere que, pelo menos à época de Píndaro, a expressão e o tema já haviam assumido caráter tradicional. Em dois dos três exemplos, o tebano também associa a mudança repentina à influência direta dos deuses, ainda que não Zeus, como nos dois poetas arcaicos. Por mais que a antiguidade do fraseado seja duvidosa, ele se encontra, em Homero, em descrições de fim repentino de tempestade literal: καὶ τότ' ἔπειτ' ἄνεμος μὲν ἐπαύσατο ἠδὲ **γαλήνη**/ **ἔπλετο** νηνεμίη [...] ("então o vento parou e **houve**/ **calmaria** sem vento [...]"; *Od.* 5.391-2) [592]. Embora sejam diferentes a expressão que indica o aplacamento dos ventos (ἄνεμος μὲν ἐπαύσατο; "o vento parou") e a palavra para "calmaria" (γαλήνη, não εὐδίη), Homero também usa o arcaico verbo πέλομαι ("haver"). A evidência é frágil, mas talvez se trate de expressão tradicional para descrever o fim de tempestade. Em Sapph. fr. 20.9 Voigt, temos a exata expressão μεγάλαις ἀήται[ς ("grandes ventanias"), ocupando a mesma posição métrica (∪ ∪ — ∪ — —)[593]. Ainda que muito fragmentário, o poema, de teor náutico, mostra que havia linguagem tradicional lésbia para se referir ao tema. Não se tem ideia precisa do conteúdo da canção, nem de se o contexto era literal ou alegórico. No entanto, como visto acima, é possível que também se aplicasse à história de Caraxo.

O quarteto consiste no fim da construção hipotática iniciada na estrofe anterior e em duas novas orações principais coordenadas mais breves, mas com crescente número de sílabas. A estrofe conclui o discurso sobre Caraxo em clímax sintático, iniciando o novo tema em *diminuendo*, mas logo recuperando o ritmo crescente. As duas novas orações são paralelas, compondo-se de substantivo (A) e verbo (C) complementado por outro nome (B) (em relação de aproximação ou afastamento): τὰ δ' ἄλλα πάντα (A)

[592] Também em *Od.* 12.168-9.
[593] OBBINK, 2014, p. 43.

δαιμόνεσσιν (B) ἐπ̣ι̣τρόπωμεν (C) ("todo o resto (A) aos numes (B) entreguemos (C) ") : εὐδίᾳ̣ι γὰρ (A) ἐκ μεγάλαν ἀήταν (B) αἶψα πέλονται (C) ("pois as calmarias (A) de grandes ventanias (B) de pronto surgem" (C)).

Portanto, além de transitar do destino de Caraxo ao da família como um todo, nessa estrofe, a poeta passa dos temas náuticos literais à alegoria para a mutabilidade da condição humana. Marca-se a passagem também pelos clímax e anticlímax sintáticos. As expressões tradicionais aparentemente indicam tanto a iminência da mudança, como sua dependência da vontade divina. A ligação entre a alegoria e os desígnios dos deuses não é explicitada, mas assegurada pelo teor tradicional da imagem da tempestade, atestada em Sólon e Píndaro. A presença de frase eólica comprovadamente formular e excertos homéricos semelhantes dão outros indícios de material herdado na passagem. A estrutura paralela das duas orações novas, enfim, explicitam a reciprocidade entre as esferas humana e divina, num recurso que já se viu na segunda estrofe do "Hino a Afrodite": à confiança nos deuses (expressa pelo verbo ἐπιτροπόω; "voltar-se em direção a alguém") corresponde a vinda da calmaria (formulada pela locução ἐκ μεγάλαν ἀήταν πέλονται; "surgem a partir de grandes ventanias").

τῶν κε βόλληται βασίλευς Ὀλύμπω	A quem o rei do Olimpo quiser
δαίμον' ἐκ πόνων ἐπάρηγον' ἤδη	Que um nume auxiliador os desvie
περτρόπην, κῆνοι μάκαρες πέλονται	De seus labores, estes tornam-se venturosos
καὶ πολύολβοι.	e muito afortunados.

Na estrofe seguinte, a voz poética apresenta ideia semelhante à anterior, não por alegoria, mas como máxima: se Zeus assim desejar, a má sorte pode se tornar grande ventura. No entanto, enquanto Hera é alvo de súplica direta, Zeus é mencionado de modo indireto, como na primeira estrofe preservada. Alguns veem nisso a separação de gênero na vida cultual arcaica: enquanto Hera seria uma divindade diretamente cultuada pelas mulheres, Zeus estaria mais próximo dos homens[594]. Ainda que o argumento se sustente (de fato, Zeus nunca é invocado diretamente em Safo[595]), talvez se manipulem as expectativas sociais e genéricas para gerar determinados efeitos poéticos. Com a passagem de Hera a Zeus, desparecem as interpelações e marcas de diálogo entre o "eu" e o interlocutor: o poema ganha um tom distanciado de constatação. Não se pede mais nada diretamente, só se diz como as coisas são.

[594] Ver nota 533 acima.
[595] BOEDEKER, 2016, p. 203;

Assim como Hera na primeira estrofe, Zeus aqui é nomeado por epíteto tradicional, βασίλευς Ὀλύμπω ("rei do Olimpo"). Formas semanticamente aparentadas se atestam em poemas pós-homéricos, incluindo alguns fragmentos de Alceu[596]. Assim como no caso de Hera, a fórmula parece delinear uma personagem, Zeus enquanto rei de deuses e homens, o ser mais poderoso do cosmo, ancestral dos mais famosos heróis e capaz de determinar o destino humano. Pode-se dizer que isso se dá num grau ainda maior, pois aqui o epíteto não se justapõe ao nome da divindade, mas o substitui. Zeus não é apenas qualificado, mas, perifrasticamente reduzido a seu caráter tradicional.

Os desígnios de Zeus também são tema poético[597]; basta lembrar da invocação da *Ilíada* (1.1-7):

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, **Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή**,
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἀτρεΐδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

Deusa, canta a ira de Aquiles, filho de Peleu,
Funesta, que causou milhares de dores aos aqueus,
Lançou ao Hades muitas vidas poderosas
De heróis e os tornou espólio de cães
E de todas as aves de rapina**; cumpriu-se o desígnio de Zeus**,
Desde que primeiro divergiram em disputa,
O filho de Atreu rei de varões e o divino Aquiles.

Zeus aparece aqui como planjeador último do catastrófico evento que é o centro da matéria da epopeia. Em numerosos outros trechos, a vontade do deus aparece como determinante de acontecimentos críticos. De sucumbimento de deuses[598] a naufrágios[599], estabelecimento de estirpes poderosas[600], mortes[601] e rixas mortais[602], toda mudança

[596] Em Hes.*Th*. 886, *h.Cer.* 358; Sólon, fr. 31.1 West; Thgn. 743; Alc. frr. 308b.3-4; 387 Voigt.
[597] Ver BOEDEKER, 2016, p. 204; BIERL, 2016, p. 334.
[598] *Il.* 1. 580-1 (Hefesto diz que Zeus poderia derrubar todos os outros deuses, caso desafiado).
[599] *Od.* 6. 188-9 (Nausica atribui a Zeus o naufrágio e o sofrimento de Odisseu); 9.262 (Odisseu relata seus infortúnios a Polifemo); Hes.*Op.* 667-8 (fala-se que, sob as condições mais favoráveis, um naufrágio pode surgir da vontade de Zeus ou Poseidon).
[600] *Il.* 14.120 (Diomedes fala sobre a grandeza do pai e da família);
[601] *Il.* 18.116; 22.366 (Aquiles se refere à própria morte).

drástica parece resultado da vontade de Zeus. Grande parte dessas alterações radicais são assunto poético potencial. De modo ainda mais significativo, o tema é mencionado em pontos importantes de inflexão narrativa, mesmo que não se trate exatamente da mudança expressa nos discursos das personagens: Aquiles o emprega antes de seu retorno ao combate e a morte de Heitor, o grande ponto de virada da *Ilíada* (*Il.* 18.116; 22.366). Diomedes o invoca quando está prestes a ser favorecido por Poseidon, que lhe permitirá resistir à incursão troiana (*Il.* 14.120); Nausica menciona a vontade de Zeus justamente no momento em que Odisseu encontra o povo que finalmente o enviará para casa (*Od.* 6.188-9). Odisseu, por sua vez, fala sobre o papel do desígnio divino no retorno dos aqueus na ocasião mais perigosa de sua jornada, o encontro com o Ciclope (*Od*. 9.262). Em Hes.*Op.* 667-8, de modo mais direto, o tema inicia a seção final sobre navegação, que comenta os grandes sucessos e ruínas que aguardam os marinheiros. No poema de Safo, portanto, a menção da vontade de Zeus, assim como a exortação à confiança nos deuses na estrofe prévia, parece aludir à imimente mudança de fortuna. O tema ainda é reforçado pela paronomásia **β**ό**λλη**ται : **β**ασί**λε**υς ("quiser" : "rei").

O sintagma ἐκ πόνου e seus derivados ("para fora do sofrimento") é raro na poesia arcaica (apenas cinco exemplos), mas aparece sempre em contexto semelhante:

[...] εὐρύσαο δ' **ἐκ πόνων**,
κτένναις ἄνδρα μαχαίταν βασιληίων
παλάσταν ἀπυλείποντα μόναν ἴαν
παχέων ἀπὺ πέμπων

[diz Alceu sobre os feitos de guerra do irmão entre os babilônios]
[...] os retiraste **dos labores**,
Tendo matado um homem guerreiro, de apenas
Um palmo a menos que cinco
cúbitos reais.
(Alc. 350.4-7 Liberman)

[...] τὸν δ' ἄρ' ἑταῖροι
χερσὶν ἀείραντες φέρον **ἐκ πόνου**, ὄφρ' ἵκεθ' ἵππους
ὠκέας, οἵ οἱ ὄπισθε μάχης ἠδὲ πτολέμοιο

[602] *Il.* 19.273-4. (Aquiles diz que Zeus causou sua rixa com Agamêmnon).

ἕστασαν ἡνίοχόν τε καὶ ἅρματα ποικίλ' ἔχοντες·
οἳ τόν γε προτὶ ἄστυ φέρον βαρέα στενάχοντα

[os troianos retiram Heitor ferido do combate]
[...] Os companheiros levantando-o
Com as mãos, o afastaram **do labor**, para que chegasse
A seus velozes cavalos, que tinham ficado atrás da batalha
E da guerra, com o condutor e a carruagem ornada;
Estes o levaram até a cidadela, enquanto gemia gravemente.
(*Il.* 14.428-32)

πάντα κατ' αἶσαν ἔειπες ἀγακλεὲς ὦ Μενέλαε·
ἀλλὰ σὺ μὲν καὶ Μηριόνης ὑποδύντε μάλ' ὦκα
νεκρὸν ἀείραντες φέρετ' **ἐκ πόνου**· [...]

[diz Ájax sobre resgatar o cadáver de Pátroclo]
Disseste tudo corretamente, famoso Menelau,
Mas tu e Meriones mergulhem no combate e rapidamente
Levantando o cadáver afastai-o **do labor** [...]
(*Il.* 7.715-8)

Μηδείς σ' ἀνθρώπων πείσηι κακὸν ἄνδρα φιλῆσαι,
Κύρνε· τί δ' ἔστ' ὄφελος δειλὸς ἀνὴρ φίλος ὤν;
οὔτ' ἄν σ' **ἐκ** χαλεποῖο **πόνου** ῥύσαιτο καὶ ἄτης,
οὔτε κεν ἐσθλὸν ἔχων τοῦ μεταδοῦν ἐθέλοι.

Ninguém dentre os homens te convença a gostar de um homem vil,
Cirno; de quer serve ter um varão canalha como amigo?
Ele não te salvaria **do** duro **labor** ou da insensatez,
Nem gostaria de repartir os bens que tem.
(*Thgn.* 101-4)

ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ'· οὐ γὰρ ἂν ἄλλη
λύσις **ἐκ πόνων** γένοιτ' οὐδάμα τῶνδε

Que eu morra! Pois jamais haveria

Outra libertação **desses labores**.

(Anacr. fr. 411(a) *PMG*)

Todos os excertos acima dizem respeito a resgatar alguém (geralmente um amigo ou companheiro) de uma dificuldade – em Alceu e na *Ilíada*, do combate. É possível que, assim como usou a alegoria da tempestade marinha, Safo agora empregue uma imagem bélica para retratar o sofrimento humano: se Zeus quiser, ele pode, como um aliado de guerra, resgatar alguém de seus problemas. A interpretação se fortalece se, de acordo com o papiro, a lição δαίμον(α) ἐπάρωγον ("deus auxiliador") estiver correta, que retrata o auxílio divino como incursão militar. Em E.*Hec.* 159-64, o sintagma surge em contexto de sofrimento e fragilidade familiares, o que talvez se deva a uma tradição que partilhe com a canção sáfica[603]. A heroína se queixa sobre sua condição de total vulnerabilidade:

τίς ἀμύνει μοι; ποία γενεά,
ποία δὲ πόλις; φροῦδος πρέσβυς,
φροῦδοι παῖδες.
ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν
στείχω; ποῖ δὴ σωθῶ; ποῦ τις
θεῶν ἢ **δαίμων ἐπαρωγός**;

Quem me protegerá? Que estirpe,
Que cidade? O velho se foi,
Os filhos se foram.
Para que lado, este ou aquele,
Irei? Para onde me salavarei? Onde está um
Dos deuses ou um **nume auxiliador**?

Por fim, os adjetivos que Safo atribui aos favorecidos por Zeus são tipicamente associados aos deuses na tradição arcaica. Como vimos no estudo do "Hino a Afrodite", μάκαρες ("venturosos") é epíteto das divindades na epopeia, indicando a imperturbável felicidade que lhes é própria[604]. No entanto, pode-se aplicar a mortais, para designar grande beleza, riqueza e poder. Na *Ilíada*, Príamo enfatiza o poderio inigualável de Agamêmnon: ὦ **μάκαρ** Ἀτρεΐδη μοιρηγενὲς ὀλβιόδαιμον,/ ἦ ῥά νύ τοι πολλοὶ δεδμήατο κοῦροι Ἀχαιῶν ("**venturoso** filho de Atreu, nascido do destino e de nume próspero!/

[603] OBBINK, 2014, p. 44; KURKE, 2016, p. 259, n. 55. Ver também a discussão textual acima.
[604] Sobre as associações divinas do adjetivo, ver STEHLE, 2016, p. 287; BIERL, 2016, pp. 316, 334.

Dominas muitos moços dentre os aqueus"; *Il.* 3.182-3). De particular interesse é Priamo justapor a palavra ao composto de duas raízes que, também em Safo, descrevem os favorecidos por Zeus: ὀλβιοδαίμων ("de nume próspero"), o que sugere possível associação tradicional entre esses termos. Noutros exemplos, são mais claras as associações divinas, com Príamo bendizendo os pais de Hermes disfarçado, que lhe parece belo e astuto e enviado pelos próprios deuses (*Il.* 24.374-7), e, como se viu na análise de Sapph. fr. 31 Voigt, Odisseu elogiando os que partilham da companhia da bela Nausica, comparada com a própria Ártemis (*Od.* 6.149-59), e Aquiles, cuja honra entre os aqueus se equiparava à dos deuses (*Od.* 11.483-6). Noutros, menciona-se a ventura digna dos imortais para sublinhar seu contrário, o infortúnio e a morte: assim, o combate de aqueus e troianos é comparado aos colhedores de um homem afortunado (*Il.* 11.68), Telêmaco deseja que fosse o filho ditoso de um pai presente e enriquecido (*Od.* 1.217) e Odisseu, frente à morte iminente na tempestade, exalta os gregos que morreram em Troia, que, ao sucumbirem, ao menos atingiram fama imortal (*Od.* 5.306). Mesmo o elogio de Odisseu a Aquiles ressalta a infelicidade do herói, pois precede sua completa rejeição da parte deste, que preferia estar vivo (como os deuses sempre são).

Πολύολβοι ("muito prósperos"), por sua vez, é um epíteto que só aparece outra vez na poesia grega restante, nos fragmentos da própria Safo, aplicado a Afrodite (fr. 133.2 Voigt), em que pode ter sentido ativo ou passivo[605]: Ψάπφοι, τί τὰν πολύολβον Ἀφροδίταν ("Safo, por que [...] a muito próspera Afrodite [ou: que dá muita prosperidade]? "). O ὄλβος ("prosperidade"), que descreve a felicidade em termos de poder e riqueza, ainda que frequentemente ligado aos mortais é numerosas vezes associado aos deuses e, em especial, a Zeus. Por exemplo: Ζεῦ ἄνα, Τηλέμαχόν μοι ἐν ἀνδράσιν **ὄλβιον** εἶναι,/ καί οἱ πάντα γένοιτο, ὅσα φρεσὶν ᾗισι μενοινᾶι ("Zeus soberano, que Telêmaco me seja **próspero** entre os homens/ e tenha tudo o que deseja na mente"; *Od.* 17.354-5)[606]. Mesmo que a prosperidade possa resultar, como diz Hesíodo, de um justo comportamento (Hes.*Op*. 278-81), o pensamento grego arcaico a atribuía sobretudo à vontade divina, que poderia dá-la e retirá-la a seu bel-prazer. Dessa maneira, assim como μάκαρ, o adjetivo πολύολβος tem fortes associações divinas, seja por também ser um epíteto relativo às divindades, seja porque se viam as riquezas e o

[605] Segundo Lidov (2016, p. 83), o sentido do adjetivo é ativo. Ele e Bierl (2016, p. 316, n. 31) sugerem que o epíteto traça relação direta com a deusa, importante em Sapph. frr. 5 e 15 Voigt. Ver também RAGUSA, 2005, pp. 172 ss.
[606] Também em *Od.* 19.161; Hes.*Op.* 281; Thgn. 165-6 .

poder como província dos deuses e, em especial, de Zeus. Interessa, por fim, que os dois epítetos congreguem elementos que, no tocante a Caraxo, parecem estar em desacordo: o bem-estar físico e as riquezas[607]. O "eu" parece entregar às divindades o reestabelecimento pleno da casa, tanto a preservação de seus membros como de suas propriedades.

Do ponto de vista sintático, segue-se às duas orações coordenadas da estrofe anterior uma longa construção hipotática, que ocupa todo o quarteto, prolongando o clímax. A longa oração relativa de abertura, que inclui ela mesma uma reduzida, contrasta com o menor tamanho da principal. Dá-se grande ênfase à vontade de Zeus e ao auxílio divino.

Em suma, reelaboram-se os temas da estrofe anterior, primeiramente com expressões que encarecem o poder divino e aludem, mais uma vez, à iminência da mudança de fortuna. No entanto, trazem-se novos elementos. A relação de deuses e homens se expressa em termos de aliança. O quarteto parece concluir a aproximação gradual aos deuses, desenhada desde o início do fragmento: do desacordo do interlocutor com os desígnios olímpicos na segunda estrofe, passa-se à sugestão de prece na terceira, à exortação de entrega aos numes na quarta e, enfim, na quinta, à descrição do acordo entre homens e deuses. A progressão é marcada pela passagem do tom dialógico e interpelativo ao gnômico e impessoal. Por outro lado, os termos e frases tradicionais também sinalizam a passagem. Na segunda e na terceira estrofes, as fórmulas parecem relacionar-se a contextos de adiamento e desconhecimento do exato resultado, enquanto na quarta e na quinta, aparentemente se ressalta a iminência. Os adjetivos divinos aplicados a mortais, enfim, coroam a unidade entre eles e os deuses – e conciliam elementos que parecem conflitantes na primeira porção do poema, riqueza e bem-estar. Além de enfatizar a progressão semântica pelo clímax sintático, a grande proporção da oração relativa, preposta ao antecedente, encarece o poder de Zeus e demora a mencionar o resultado de seu favorecimento, alimentando, possivelmente, a expectativa da audiência antes de satisfazê-la.

ϟἄμμες, αἴ κε ϝὰν κεφάλαν ἀέρρη	E nós, se Lárico levantar
Λάϟιχος καὶ δήποτ' ἄνηρ γένηται,	A cabeça e enfim se tornar um homem,
καὶ μάλ' ἐκ πόλλαν βαρυθύμιάν κεν	Certamente de pronto seríamos libertos
αἶψα λύθειμεν.	de muitos pesares.

[607] OBBINK, 2014, p. 43; LARDINOIS, 2016, pp. 177 s.

A última estrofe, depois de alegorias, máximas e longas menções aos deuses, retorna ao âmbito humano, literal e específico, falando a respeito do que Lárico, o irmão mais novo, poderia fazer para libertar a família de suas dores. Tratam-se de maneira muito diversa as situações do irmão mais jovem e do mais velho: enquanto o reencontro de Caraxo com a família é uma possibilidade que deriva da vontade divina e, pela maneira com que se expressa, implica adiamento, o salvamento da família pelas mãos de Lárico é algo que depende apenas de sua atitude. Chama atenção a manutenção do tom indireto: assim como a menção de Zeus contrasta com a de Hera, a exortação a Lárico se contrapõe, pelo tom impessoal, à feita ao interlocutor. Mais uma vez, isso pode se dar à divisão de espaços sociais masculinos e femininos (talvez Lárico, real ou ficcional, não pudesse estar presente na ocasião de *performance*, restrita às mulheres). No entanto, também aqui a mudança tem efeito poético, correspondendo à transição do diálogo e da exortação às máximas, constatações e aos prospectos de ação.

Os atos de Lárico que resultariam na felicidade familiar são resumidas em duas orações: ϝὰν κεφάλαν ἀέρρη ("levantar a cabeça") e ἄνηρ γένηται ("tornar-se um varão"), entre os quais situa-se o sujeito. A primeira não tem grande fortuna na poesia arcaica, mas encontra similares literais e metafóricos:

> ὀρθωθεὶς δ' ἄρ' ἐπ' ἀγκῶνος **κεφαλὴν ἐπαείρας**
> Ἀτρεΐδην προσέειπε καὶ ἐξερεείνετο μύθωι
>
> [Nestor fala a Agamêmnon, que o acorda]
> Endireitando-se sobre o antebraço e **levantando a cabeça**
> Dirigiu-se ao filho de Atreu e lhe perguntou com palavra
> (*Il.* 10.80-1)
>
> ἦμαρ δ' ὀρφανικὸν παναφήλικα παῖδα τίθησι·
> πάντα δ' **ὑπεμνήμυκε**, δεδάκρυνται δὲ παρειαί
>
> [Andrômaca imagina a vida de Astianax depois da morte de Heitor]
> O dia da orfandade tira os companheiros de um menino;
> Sempre **está de cabeça baixa**, e sua face se cobre de lágrimas.
> (*Il.* 22.490-1)[608]

[608] FERRARI, 2014, p. 4

οὔποτε δουλείη **κεφαλὴ ἰθεῖα** πέφυκεν,
ἀλλ' αἰεὶ σκολιὴ καὐχένα λοξὸν ἔχει.

Por natureza, **a cabeça** servil nunca é **direita**,
Mas sempre torta e tem o pescoço oblíquo.
(Thgn. 535-6)

κάτω γὰρ κεφάλαν κατίσχει
τὸν ϝὸν θάμα θῦμον αἰτιάμενος

[descrevem-se os efeitos do vinho]
Pois mantém a cabeça baixa,
Constantemente culpando o próprio ânimo
(Alc. fr. 358.5-6 Liberman)

Os trechos são de natureza bastante distinta: a *Ilíada* descreve, primeiramente, um ato literal de alguém que desperta, depois, um gesto que simboliza opressão e humilhação. A *Teognideia* faz uma exortação de caráter social e moral e Alceu descreve o mau estado de ânimo de alguém. De qualquer maneira, os quatro contextos estão ligados à reação enérgica ou a sua falta. Nestor responde prontamente ao chamado do líder da expedição[609], o poeta da *Teognideia* aponta a cabeça direita como marca do comportamento do homem livre, imaginado pelos gregos como ativo e corajoso, e Andrômaca e Alceu, enfim, descrevem alguém retraído e incapaz de agir. No período clássico, há os seguintes exemplos da expressão nos tragediógrafos, sempre em contexto semelhante às passagens arcaicas[610]:

ἆρ' ὀρθὸν **αἴρεις** φίλτατον **τὸ σὸν κάρα**;

[diz Electra orando ao pai morto]
Levantas e **endireitas a tua cabeça** caríssima?
(A.*Ch.* 496)

[609] Martin (2016, p. 122) observa o mesmo tom de prontidão na cena de Nestor (e ainda aduz um exemplo mais distante, de Menelau; *Il.* 10.29-31).
[610] Exemplos em Ésquilo e Sófocles sugeridos por Liberman (2014, p. 8, n. 16). Lardinois (2016, p. 179) também cita as ocorrências euripidianas.

πόλις γάρ, ὥσπερ καὐτὸς εἰσορᾶις, ἄγαν
ἤδη σαλεύει, **κἀνακουφίσαι κάρα**
βυθῶν ἔτ' οὐχ οἵα τε φοινίου σάλου

[diz o sacerdote a Édipo]
Pois a cidade, como tu mesmo vês, já é levada
Pelas ondas por demais e não é mais capaz
De erguer a cabeça das profundezas e da ondulação sangrenta.
(S.*OT* 22-4)

ἄνα, δύσδαιμον· πεδόθεν **κεφαλὴν**
ἐπάειρε δέρην <τ'>· οὐκέτι Τροία
τάδε καὶ βασιλῆς ἐσμεν Τροίας.

[diz Hécuba, em monólogo]
De pé, infeliz! **Levanta a cabeça** e o pescoço
Baixos. Esta já não é mais Troia
E não somos mais reis de Troia.
(E.*Tr.* 98-100)[611]

Em todos os momentos, fala-se da entrega ou da resistência ao infortúnio – em *Coéforas*, de um gesto de retribuição e vingança. Em comparação com os exemplos arcaicos e clássicos, a frase parece, portanto, indicar um gesto de nobreza e coragem que se espera de Lárico[612].

Quanto à segunda expressão, se Lárico era, de fato, o irmão mais jovem, o desejo que ele se torne um homem (ἀνήρ) certamente carrega implicações físicas (o maior vigor corporal) e sociais (como amadurecimento, o casamento e a entrada na vida política e comunitária)[613]. Não estaríamos longe, assim, da exortação de Atena a Telêmaco a abandonar os modos infantis e tomar responsabilidade pelo lar (*Od.* 1.293-

[611] Também em E.*Hec.* 500 (Taltíbio exorta Hécuba a não sucumbir à tristeza); *Supp.*, 290 (Teseu diz à mãe que não se desfaça em lamentos).
[612] Ver MARTIN, 2016, p. 122; MUELLER, 2016, p. 39; KURKE, 2016, p. 255; STEHLE, 2016, pp. 288 s. Alguns consideram o trecho uma metáfora do pugilismo: LIDOV, 2016, pp. 83 s.; OBBINK, 2016c, pp. 222. Bierl (2016, p. 327), enfim, vê no gesto a escravidão de Lárico ao amor – de acordo com sua interpretação do poema.
[613] OBBINK, 2014, p. 45; 2016c, p. 213; LIBERMAN, 2014, p. 3; LIDOV, 2016, p. 83; LARDINOIS, 2016, p. 179, 180; KURKE, 2016, p. 241; BIERL, 2016, p. 314.

7). Há, por outro lado, três fórmulas similares atestadas na *Ilíada*: ὦ φίλοι ἀνέρες ἔστε καὶ ἄλκιμον ἦτορ ἕλεσθε ("amigos, sede varões e recolhei o valente coração"), ὦ φίλοι ἀνέρες ἔστε, καὶ αἰδῶ θέσθ' ἐνὶ θυμῶι ("amigos, sede varões e ponde pudor no ânimo") e ἀνέρες ἔστε φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς ("sede varões, amigos, e lembrai-vos da impetuosa valentia"). As três consistem num merismo, em dois encorajamentos que compõem uma e a mesma exortação à bravura – o que têm em comum com o passo sáfico[614]. Os dois primeiros versos, apesar de suas diferenças, parecem variações da mesma expressão tradicional:

ὦ φίλοι ἀνέρες ἔστε καὶ ἄλκιμον ἦτορ ἕλεσθε,
ἀλλήλους τ' αἰδεῖσθε κατὰ κρατερὰς ὑσμίνας·
αἰδομένων ἀνδρῶν πλέονες σόοι ἠὲ πέφανται·
φευγόντων δ' οὔτ' ἄρ κλέος ὄρνυται οὔτε τις ἀλκή.

[Agamêmnon exorta os aqueus ao combate depois que os troianos desrespeitam a trégua]
Amigos, sede varões e recolhei o valente coração,
Tende pudor um dos outros na forte peleja;
Quando os varões têm pudor, mais se salvam e se tornam ilustres;
Quando fogem, não se ergue nem glória, nem valentia.
(*Il.* 5.529-32)

ὦ φίλοι ἀνέρες ἔστε, καὶ αἰδῶ θέσθ' ἐνὶ θυμῶι,
ἀλλήλους τ' αἰδεῖσθε κατὰ κρατερὰς ὑσμίνας.
αἰδομένων δ' ἀνδρῶν πλέονες σόοι ἠὲ πέφανται·
φευγόντων δ' οὔτ' ἄρ κλέος ὄρνυται οὔτέ τις ἀλκή.

[Ájax exorta os aqueus perante uma ofensiva troiana]
Amigos, sede varões e colocai pudor no ânimo
E tende pudor um dos outros na forte peleja.

[614] Alguns enfatizam a semelhança com os passos homéricos e dizem que o "eu" não deseja que Lárico literalmente amadureça, mas que aja conforme o homem que já é: LIDOV, 2016, p. 83, n. 46; MARTIN, 2016, pp. 121 s.; STEHLE, 2016, p. 289 (que aduz também um exemplo da *Electra* de Eurípides, em que a heroína exorta Orestes: πρὸς τάδ' ἄνδρα γίγνεσθαί σε χρή; "para tanto, é preciso que te tornes um varão", E.*El.* 693). Lardinois (2016, p. 180) critica a ideia, ressaltando o aspecto aoristo do verbo em Safo (presente em *Electra*), que sugere um ponto de virada, não um comportamento contínuo. Contudo, não é preciso dinstinguir tão rigidamente as duas interpretações; como na exortação de Atena a Telêmaco na *Odisseia*, um moço que se encontra no limiar entre a infância e a idade adulta pode ser simultaneamente encorajado ao amadurecimento e à bravura que lhe convém.

Quando os varões têm pudor, mais se salvam e se tornam ilustres;
Quando fogem, não se ergue nem glória, nem valentia.
(*Il.*15.561-4)[615].

Os exemplos, exortando ao pudor e censurando a fuga, retratam a reação aqueia perante uma ofensiva troiana. O discurso normalmente é seguido por feitos valentes dos aqueus. A outra fórmula, mais frequente, se distingue um pouco:

Τρῶες ὑπέρθυμοι τηλεκλειτοί τ' ἐπίκουροι
ἀνέρες ἔστε φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς,
ὄφρ' ἂν ἐγὼ βείω προτὶ Ἴλιον, ἠδὲ γέρουσιν
εἴπω βουλευτῆισι καὶ ἡμετέρηις ἀλόχοισι
δαίμοσιν ἀρήσασθαι, ὑποσχέσθαι δ' ἑκατόμβας.

[Heitor exorta os troianos ao combate antes de partir a Troia]
Troianos animosos e aliados convocados de longe,
Sede varões, amigos, e lembrai-vos da impetuosa valentia,
Enquanto eu vou a Ílion e digo aos velhos
Conselheiros e às nossas esposas
Que orem aos numes e prometam-lhes hecatombes.
(*Il.* 6.111-5)

ἀνέρες ἔστε φίλοι, μνήσασθε δὲ θούριδος ἀλκῆς.
ἠέ τινάς φαμεν εἶναι ἀοσσητῆρας ὀπίσσω,
ἦέ τι τεῖχος ἄρειον, ὅ κ' ἀνδράσι λοιγὸν ἀμύναι;
οὐ μέν τι σχεδόν ἐστι πόλις πύργοις ἀραρυῖα,
ἦι κ' ἀπαμυναίμεσθ' ἑτεραλκέα δῆμον ἔχοντες·
ἀλλ' ἐν γὰρ Τρώων πεδίωι πύκα θωρηκτάων
πόντωι κεκλιμένοι ἑκὰς ἥμεθα πατρίδος αἴης·
τὼ ἐν χερσὶ φόως, οὐ μειλιχίηι πολέμοιο.

[Ájax exorta os aqueus quando os troianos estão prestes a incendiar os navios]
Sede varões, amigos, e lembrai-vos da impetuosa valentia.
Ou diremos haver ajudantes atrás de nós,
Ou muralha de guerra que socorre os varões da ruína?

[615] Também em *Il.* 15.661 (Nestor exorta os companheiros enquanto os troianos se aproximam dos navios).

Não está próxima a cidade firmada nas torres.
Com a qual afastar o povo inimigo,
Mas, na planície dos troianos firmemente armados,
Reclinamo-nos ao mar, longe da terra pátria.
Assim, a luz está nas mãos, não na gentileza durante a guerra.
(*Il.* 15.735-9) [616]

Segundo Kelly (2007, pp. 202 ss.), com a expressão tradicional o herói expõe os motivos de sua exortação (geralmente de tom pessoal) e adquire proeminência nos acontecimentos subsequentes. No entanto, parece haver mais implicações. É notável que, enquanto a forma anterior se encontrava somente na boca de personagens aqueias, esta se restringe a três heróis: Heitor (na grande maioria dos casos), Ájax e Pátroclo (um exemplo cada). Dessa maneira, a primeira fórmula sinaliza, na *Ilíada*, reação aqueia e a segunda, normalmente, agressão troiana. Mais do que isso, a expressão parece intimamente ligada à vontade divina: Heitor a usa antes de seguir o conselho do adivinho Heleno e ordenar a prece a Atena e quando vê Zeus favorecê-lo contra algum oponente (Diomedes, Agamêmnon, Teucro e Pátroclo). A fórmula parece, portanto, associada ao progresso troiano, fomentado pelos deuses (normalmente o próprio Zeus), e é usada também em sentido irônico, quando esse favorecimento é falso ou limitado (quando se trata da oração a Atena – uma das divindades abertamente antitroianas – e da vitória contra Pátroclo em *Il.* 17.487, que só precede a morte do próprio Heitor). Também parece se tratar de ironia a quando essa fórmula tipicamente troiana é usada por dois grandes heróis aqueus, Ájax e Pátroclo, justamente quando a balança divina se vira a seu favor. Assim, a unidade normalmente indica o auxílio de Zeus, apontando, numa minoria de casos, a sua contrariedade.

Na poesia eólica, vemos expressão parecida em Alceu, numa de suas alegorias náuticas (Alc. fr. 6.11-4 Liberman), que muito se assemelha aos passos exortativos iliádicos:

μνάσθητε τὼ πάροιθα ̣γ[
νῦν τις **ἄνηρ δόκιμος γε**[νέσθω

καὶ μὴ καταισχύνωμεν[
ἔσλοις τόκηας γᾶς ὕπα κ̣ε[ιμένοις

[616] Ver também em *Il.* 8.174; 11.287; 15.487; 17.185 (Heitor); 16.270 (Pátroclo)

Lembrai-vos do s[ofrimento] anterior;
Que agora cada um **se t[orne] um varão glorioso**;

E não envergonhemos [...]
Os nobres pais, que ja[zem] sob a terra

O fragmento não nos dá detalhes sobre o episódio representado em alegoria, mas parecemos diante de uma situação adversa, na qual, para que a comunidade se preserve, a reação se faz inadiável. Talvez o "eu" alcaico também projetasse o auxílio divino sobre seus aliados, mas é impossível sabê-lo dado o atual estado do poema. De qualquer modo, interessa a combinação de exortação e motivos náuticos, como a vemos no "Poema dos Irmãos". Em Safo, embora o merismo ϝὰν κεφάλ̣αν ἀέρρη Λάρ̣ιχος καὶ δήποτ' ἄνῃρ γένηται pareça aparentado às fórmulas iliádicas, não dispomos de exemplares o suficiente para saber o quanto se lhes aproxima. De qualquer forma, as associações temáticas identificadas em Homero estão todas no poema: de um lado, a necessidade de pudor, reação e agressão em figuras masculinas, de outro, o favorecimento de Zeus tanto ao orador como àqueles que ouvem o discurso.

Vimos, no "Hino a Afrodite", como a fórmula "verbo de libertação" + "substantivo de sofrimento" é típica de preces aos deuses. Seu uso aqui (ἐκ πόλλαν βαρυθύμιάν κεν αἶψα λύθειμεν, "de muitos pesares de pronto seríamos libertos") é particularmente significativo, pois a libertação não é atribuída diretamente às divindades, mas à ação de Lárico. Visto que tanto as estrofes anteriores como a expressão tradicional recém-empregada (ἄνηρ γένηται) parecem entrelaçar as esferas divina e humana, não é de estranhar que se conceda ao irmão mais novo esse papel, representando-o como o agente da vontade de Zeus (talvez qual Heitor em boa parte da *Ilíada*). Por assim dizer, ele é o correspondente terreno do δαίμων ἐπάρωγος ("nume auxuliador") do quarteto anterior. A associação é ainda fortalecida pelo paralelismo com as duas estrofes anteriores. Na quarta estrofe, a confiança na vontade divina é o que faz surgir a calmaria "dos grandes ventos" (ἐκ μεγάλαν ἀήταν) e, na quinta, é o desígnio dos deuses que tira os homens "dos labores" (ἐκ πόνων); aqui, a atitude do irmão mais novo tirará a família "dos muito pesares" (ἐκ πόλλαν βαρυθυμίαν). No quinto quarteto, a vontade de Zeus gera efeitos imediatos (αἶψα); o mesmo se espera da reação de Lárico[617].

[617] MUELLER, 2016, pp. 38 s.; BIERL, 2016, pp. 315 s.

Também é significativa a palavra que descreve o sofrimento, βαρυθυμίαν ("pesares do ânimo"). A combinação dessas raízes nos é conhecida do "Poema de Titono"[618], em que Safo descreve a inércia de sua velhice nos cantos corais (5-6): **βάρυς** δέ μ' ὀ **[θ]ῦμος** πεπόηται, γόνα δ' [ο]ὐ φέροισι,/ τὰ δή ποτα λαίψηρ' ἔον ὄρχησθ' ἴσα νεβρίοισι ("e **pesado** se fez meu **ânimo**, e os joelhos não suportam,/ que outrora eram velozes na dança como as corcinhas"). Como vimos, a "cabeça baixa" era sinal típico justamente desse estado de ânimo de entrega e inação. Há, como notado por alguns estudiosos[619], oposição vertical entre o esperado ato de Lárico e estado da família: é o levantar de sua cabeça que a livrará do ânimo pesado.

Assim como a anterior, a presente estrofe é toda tomada por uma só construção hipotática; no entanto, enquanto ali se podia separar claramente a relativa da principal (mais curta), aqui entrelaçam-se prótase e apódose: revela-se o sujeito desta, mas posterga-se seu predicado para o fecho do poema, criando suspense[620]. Por um lado, a estrutura hipotática continua o clímax do quarteto anterior, por outro, o entreleçamento liga pela disposição sintática elementos semanticamente conectados: condição e consequência. Enfim, interessa que o nome Lárico seja emoldurado pelos seus dois predicados, compostos, em quiasmo, por sintagma nominal (A) e verbo (B): ϝὰν κεφάλαν (A) ἀέρρη (B) ("sua cabeça (A) levantar (B)") : ἄνηρ (A) γένηται (B) ("um varão (A) se tornar (B)"). Sublinha-se, assim, o merismo por simetria.

A última estrofe, em suma, traz inteiramente para o particular as questões que se elaboravam desde a quarta. Enquanto lá se apresentava alegoria do destino humano e, na estrofe seguinte, se afirmava em termos gerais o poder da vontade de Zeus sobre a vida mortal, aqui o "eu" não somente se mantém na dimensão dos homens, mas se volta mais uma vez para os problemas específicos de que o poema partira: a fragilidade da família frente a ausência de figura masculina forte. Contudo, ainda que não se mencionem diretamente mais os deuses, os ecos verbais com os quartetos anteriores e as implicações poéticas de expressões tradicionais parecem traçar relações entre os universos divino e mortal, preludiando um possível favorecimento divino para os desejos do "eu". A estrutura sintática ainda faz com que o poema se encerre em tom de clímax, dando à projeção de salvação da família tom culminante.

---

[618] OBBINK, 2014, p. 45; FERRARI, 2014, p. 4; KURKE, 2016, p. 249, n. 32
[619] LARDINOIS, 2016, p. 179; KURKE, 2016, p. 255.
[620] Kurke (2016, p. 249) comenta como κἄμμες ("e nós") e λύθειμεν ("seríamos libertos") emolduram a estrofe.

c) Estudo métrico

O "Poema dos Irmãos" é metricamente bastante regular, se o comparamos com as outras canções de Safo. Em primeiro lugar, sempre se respeita a cesura entre o hendecassílabo sáfico e o adônio. Além disso, suas estrofes separam somente relações de coordenação, conforme a tendência majoritária. Assim como em Sapph. frr. 1 e 31 Voigt, a independência sintática das estrofes acaba por destacar sua autonomia semântica, pois cada uma se dedica exclusivamente a um assunto: a segunda à censura ao interlocutor, a terceira à proposta da falante, a quarta à necessidade de entregar o futuro aos deuses, a quinta à máxima sobre o sucesso e à vontade de Zeus e a sexta, por último, à exortação indireta a Lárico. Há certa conexão sintática entre a segunda e a terceira estrofes, bem como entre a terceira e a quarta , pois, ainda que as antecessoras sejam independentes das seguintes, estas continuam estruturas subordinativas iniciadas naquelas. Assim, ainda que nenhuma estrofe na canção se conclua com sentido incompleto, terceira e quarta estrofe dependem sintaticamente das predecessoras. Entre segunda e terceira estrofe, a ligação condiz com a estrutura em anel que as emoldura; entre a terceira e a quarta, estabelece uma ponte entre as duas seções do poema.

As peculiaridades métricas da canção demonstram-se em seu emprego das ancípites, que também parecem se articular com a bipartição temática, elocutiva e estrutural do poema. As ancípites da base eólica são, na primeira parte, sempre longas; na segunda, há quase tantas breves (4) quanto longas (5) – em nenhuma estrofe são todas longas. Ademais, a ancípite entre o hendecassílabo sáfico e o adônio é, no poema, sempre longa, exceto nas estrofes 3 e 6, que marcam justamente o fim das respectivas seções.

Outra particularidade métrica do poema é a quantidade de vezes que, no interior da estrofe, os versos separam relações de predicação e complementação. Normalmente, isso se dá, respectivamente, em apenas 8,17% e 16,33% dos casos; o novo poema praticamente dobra os números, com 20% e 30% – o que vem a expensas das coordenações, que recuam de cerca de 27,55% nos números gerais para 10%. Isso produz uma canção em que, entre versos, a sensação de incompletude e suspensão é bastante comum, o que pode dialogar com a espera, que o poema tematiza (por Caraxo, Lárico e o auxílio divino). Por fim, todos os adônios, com exceção do verso 20 (composto de uma só unidade prosódica: καὶ πολύολβοι; "e muito prósperos") se constroem de um dissílabo e um trissílabo, o que destaca a estrofe que descreve as bênçãos de Zeus.

Nas estrofes individuais, chama a atenção, na primeira, a proximidade métrica da paronomásia νᾶϊ σὺν πλέαι ("com o navio cheio") e σύμπαντές τε θέοι ("e todos os deuses"). No segundo quarteto, destaca-se a cadeia de infinitivas subordinadas, cada qual ocupando um período métrico (ἀλλὰ καὶ πέμπην ἔμε καὶ κέλεσθαι || πόλλα λίσσεσθαι βασίληαν Ἤραν || ἐξίκεσθαι τυίδε σάαν ἄγοντα νᾶα Χάραξον; "mas enviar-me e ordenar-me" || "muito suplicar à rainha Hera" || "para que Caraxo chegue aqui trazendo o navio a salvo") e demarcando, pelo ritmo, claramente as etapas da procissão: a ida ao templo, a oração e o pedido. Essa estrofe também dispõe a conjunção ἀλλά e um nome divino (Ἤραν || Ζεῦς) nas mesmas posições que a estrofe anterior, enfatizando o contraste entre a censura ao interlocutor e a proposta do "eu". Na segunda parte, quarta e sexta estrofes são particularmente aparentadas, com a repetição de κἄμμες ("e nos/nós") na abertura, αἶψα no adônio e a reiteração métrica e fonética entre μεγάλαν ἀήταν ("grandes ventanias") e κεφάλαν ἀέρρη ("erguer a cabeça"). A retomada do pronome de primeira pessoa por poliptoto também conecta o encerramento da seção sobre Lárico ao fecho da sobre Caraxo. Ambas as estrofes também demarcam as fronteiras entre duas orações pela pausa entre o segundo e o terceiro versos: τὰ δ' ἄλλα || πάντα δαιμόνεσσιν ἐπιτρόπωμεν· || εὐδίαι γὰρ ἐκ μεγάλαν ἀήταν αἶψα πέλονται ("todo o resto || entreguemos aos numes, || pois as calmarias de pronto surgem de grandes ventanias") ||| αἴ κε ϝὰν κεφάλαν ἀέρρη || Λάριχος καὶ δήποτ' ἄνηρ γένηται,|| καὶ μάλ' ἐκ πόλλαν βαρυθύμιάν κεν αἶψα λύθειμεν ("se Lárico levantar || a cabeça e enfim se tornar um homem, || certamente de muitos pesares de pronto seríamos libertos"). O quinto quarteto, central e falto dessas semelhanças métricas, também aqui se destaca, tanto enfatizando a vontade e o poder de Zeus como permitindo uma variação que torna mais notáveis as repetições na sexta estrofe.

Conclusão

Como vimos na abertura, o poema se divide em duas partes: As duas primeiras estrofes legadas dedicam-se às incertezas do retorno de Caraxo e as três últimas à salvação da família em Lesbos e à necessária ação do irmão mais novo, Lárico. Também se mostrou como as duas partes se distinguem estruturalmente: a primeira emoldurada por construção anelar, a segunda pela repetição de termos e estruturas semelhantes estrofe a estrofe. A análise do sentido dos quartetos, com atenção aos elementos recorrentes na tradição arcaica, acrescentou outros aspectos a distinguir as seções. Em primeiro lugar, o tom é bastante diferente em cada uma. A primeira parte consiste numa interpelação e inclui falas em discurso indireto (a "tagarelagem" passada

do interlocutor e a prece futura a Hera). A segunda faz-se de afirmações impessoais (alegoria, máxima e prognóstico). Em segundo lugar, o material tradicional que figura em ambas as partes parece ter implicações diferentes. Na primeira seção, as expressões típicas fortalecem a postura do "eu" em detrimento do interlocutor e suas expectativas quanto a Caraxo (o retorno com o navio pleno de riquezas) . O material tradicional enfatiza o saber do falante (como o apelo ao saber de Zeus) e talvez implique sucesso tardio e parcial (o envio da procissão). Outras expressões aparentemente questionam a autoridade do interlocutor (a exortação negativa σὲ δ'οὐ χρή) e negam um retorno enriquecido (pede-se a Hera que o navegante volte apenas com um navio "são e salvo").

Os temas e fórmulas da segunda parte parecem implicar, por sua vez, o favorecimento divino à falante e a seus entes queridos: a exortação da entrega aos deuses, a alegoria da calmaria, a menção da vontade de Zeus como origem de felicidade e prosperidade e a exortação ao amadurecimento e à virilidade de Lárico. Em terceiro lugar, por fim, o andamento sintático das seções diverge: enquanto, na primeira parte, a expansão das orações é interrompida no final da segunda estrofe, em anticlímax, na segunda parte, há um *crescendo* constante. Segunda e terceira estrofe representam um conflito de partes, fortalecido por diversos meios: diálogos em discurso indireto, expressões tradicionais usadas ironicamente e expansão sintática truncada. Até mesmo a estrutura anelar pode ser significativa: o "eu" não somente rebate a atitude do interlocutor, mas a inverte formalmente por meio da simetria. Já as três últimas estrofes somente enfatizam a postura da voz poética, por estruturas tradicionais favoráveis, contínuo *crescendo* sintático e ausência de opiniões contrárias. O tom positivo da segunda parte é ainda marcado por sua estrutura: em vez da inversão simétrica das estrofes anteriores, repetem-se, estrofe a estrofe, conceitos, estruturas e palavras, o que talvez sugira harmonia e concordância.

Apesar das diferenças das duas seções, há o que as conecta. Na primeira parte, predominam as figuras de Caraxo e Hera, na segunda, as de Lárico e Zeus. Ambas mencionam, ao fim, a salvação da família por um dos irmãos. No entanto, há ligação mais sutil. A canção se conclui exortando Lárico ao amadurecimento e à ação corajosa. Essa postura madura, valente e desafiadora é justamente a que o próprio "eu" assume na primeira parte, reclamando sua autoridade na casa, censurando o interlocutor e preparando o tom concorde, decidido e triunfal da segunda seção do poema. É como se a voz poética executasse pelas palavras o que deseja ver nas ações do irmão mais jovem.

Como nas demais canções, paralelos sintáticos sublinham relações semânticas, como a relação entre os planos humano e divino e o merismo que caracteriza a reação de Lárico. Enfim, a métrica estabelece diferenças rítmicas entre a primeira e a segunda parte, bem como lhes marca o fechamento. Pela distribuição da sintaxe entre estrofes, ressalta-se a unidade da primeira parte e constrói-se uma ponte à segunda. A conexão das partes também se dá pelo poliptoto de ἄμμες ("nós") em mesma posição na estrofe. No interior dos quartetos, a predominância de relações de dependência sintática entre versos ressalta, por um lado, a unidade das estrofes, por outro, as compõe numa espécie de suspensão que condiz com o tema de espera que permeia o poema. Por outro lado, em alguns casos, as fronteiras sintáticas são reforçadas metricamente, como as apódoses que indicam boa fortuna na quarta e na sexta estrofes. Toda o terceiro quarteto, que exorta à oração a Hera, se distingue por esse expediente. Enfim, por mais que a segunda parte se construa inteira em repetições verbais, estruturais e sonoras, a quinta estrofe se destaca pelo menor número de reiterações e pela composição do seu adônio. É recurso semelhante ao tricólon da sexta estrofe do "Hino a Afrodite", em que a semelhança das extremidades é enfatizada pela variação do elemento central. O objetivo também parece semântico: a estrofe destacada menciona o arbítrio de Zeus, assim como o marcado quarteto que apelava ao poder de Hera. Também aqui, Safo parece assinalar pontos culminantes do canto por anomalias e variações métricas.

Conclusão geral

Buscou-se demonstrar que a poesia de Safo e Alceu, de modo semelhante aos poetas hexamétricos, provavelmente recorria a fórmulas, temas e outras estruturas tradicionais. Além de identificar as unidades, estudou-se em que medida esses recursos afetavam a semântica, condicionando tanto a recepção antiga como a interpretação moderna dos poemas. Assim como a poesia homérica, a mélica lésbia era profundamente marcada pela oralidade, embora seja impossível precisar em que grau. Essa característica poderia, como nos poetas jônicos, criar dicção poética especializada. Entretanto, como se deixou claro desde o início, uma demonstração cabal é impossível pela própria restrição do *corpus*. Composto de poucos fragmentos, ele não nos permite comparar repetições numerosas, nem contemplar o funcionamento do sistema mais detalhadamente. Contudo, encontraram-se muitos indícios, tanto de elementos herdados como de referencialidade tradicional. Na introdução, foi possível detectar fórmulas, temas e tipos de canção recorrentes nos próprios fragmentos lésbios e, em segundo lugar, encontrar material tradicional em comum com os diversos poetas e gêneros arcaicos. Com isso, sugeriu-se tanto uma linguagem poética lésbia independente como um idioma tradicional pan-helênico, com muitos elementos reconhecíveis em outros dialetos e gêneros, apesar de variações.

O estudo dos poemas em particular fortaleceu os indícios arrolados na introdução. Mostrou-se, por meio das partes mais preservadas do *corpus*, o quão marcadas por linguagem tradicional eram as canções eólicas. Os subgêneros de cada canto foram facilmente identificados tanto em outras composições lésbias como em poemas e excertos de outras tradições. Sapph. fr. 1 Voigt encontra estrutura similar em outros fragmentos sáficos e alcaicos, em elegias e em preces épicas, e a "Ode a Anactória" outros exemplos de máximas ilustradas por exemplos míticos. Embora não tenham paralelos tão próximos como os demais, Sapph. fr. 31 Voigt assemelha-se à contraposição da "Ode a Teóxeno" de Píndaro, e o "Poema dos Irmãos" dialoga com as narrativas épicas e canções de retorno. Os cantos também estão repletos de temas recorrentes em outros fragmentos e compositores, como a invocação hínica, a viagem divina, o priamel de valores, a narrativa da partida de Helena, a comparação de um mortal aos deuses, sintomas de padecimento erótico e alegorias náuticas para expressar tumultos coletivos. Também há inúmeras frases cuja recorrência em outros poemas sugere caráter formular. O levantamento quantitativo da introdução foi confirmado pela análise dos poemas: os três níveis identificados por Lord em seu estudo da canção

narrativa oral (fórmula, tema e tipo de canção) parecem também determinantes na poesia eólica, ainda que não possamos saber com exatidão o quanto a prática desses poetas divergia da homérica.

Como as unidades tradicionais identificadas afetaram a análise dos poemas? Mais uma vez, o alcance das conclusões dependeu da quantidade de paralelos. Mesmo quando há passagens e expressões similares em Homero, frequentemente as recorrências se restringem a dois ou três exemplos. Ainda que o sentido implícito de muitos elementos seja hipotético, delineou-se situação semelhante à identificada por Foley em Homero. O autor (1999, pp. xiii ss.) considera que o estudo da línguagem tradicional não se opõe ao estudo literário dos textos, mas adiciona camadas de compreensão, ao revelar a dinâmica dos pressupostos poéticos partilhados por aedo e audiência. De modo análogo, muitos dos possíveis implícitos tradicionais parecem dialogar com interpretações comuns dos fragmentos, adicionando possíveis novas camadas. Assim, que o "Hino a Afrodite" apresenta uma deusa ambígua, representada em termos favoráveis e terríveis, bélicos e amorosos, já foi apontado por muitos estudiosos. No entanto, fórmulas e temas encontrados, como "a terra negra", o epíteto dos pardais e a própria viagem divina destacam essas ambiguidades. De modo semelhante, no Sapph. fr. 31 Voigt, a justaposição a outros trechos de comparação divina ajuda a elucidar o algo enigmático começo do poema, bem como a força dos sintomas enumerados por Safo (elogiada desde os rétores antigos) se torna clara quando os comparamos com suas ocorrências habituais em outros poemas. Apesar das incertezas que circundam as aproximações, certamente o método comparativo, sob o pressuposto teórico da referencialidade tradicional, oferece mais um elemento para a emenda e interpretação dos fragmentos lésbios.

Outro ganho interpretativo do estudo refere-se não a fórmulas e temas, mas a outros três elementos herdados: a estruturação semântica dos poemas, a métrica e a sintaxe da estrofe sáfica. Os quatro poemas analisados pareciam se compor em dois princípios: paralelismo e simetria. Em especial, todos continham uma estrutura anelar, compreendendo toda a canção, como no "Hino a Afrodite" (e, talvez, a "Ode a Anactória"), ou apenas parte dela, como em Sapph. fr. 31 Voigt e no "Poema dos Irmãos". Por um lado, atam-se as pontas da passagem circular, por outro, o centro ganha destaque, geralmente comportando acontecimento de grande importância, como a epifania de Afrodite (Sapph. fr. 1), a partida de Helena (Sapph. fr. 16 Voigt) o desencadeamento do colapso corporal do "eu" (Sapph. fr. 31 Voigt) e o dissenso entre

falante e interlocutor ("Poema dos Irmãos"). Muitas vezes, a estrutura se destaca pela repetição paralela (como no "Hino a Afrodite") e simétrica (como nos demais cantos) de termos-chave.

A métrica, por sua vez, também parece um elemento tradicional importante para a construção do canto. Por um lado, alguns poemas sublinham simetria e paralelismo ao empregar idênticos traços métricos entre estrofes (além de reiterações sonoras). Por outro, as anomalias destacam passagens, em especial o centro das composições anelares. Ao mesmo tempo, há nas canções uma tensão entre a independência e o copertencimento das estrofes. Embora os quartetos tendam a ser sintática e semanticamente autônomos, a poeta encontra várias maneiras de conectá-los, seja por referências temáticas à estrofe anterior ou por ligações hipotáticas. Ademais, por mais que, dentro das estrofes, os versos sejam menos independentes, a poeta pode, por vezes, fazer coincidir as quebras métricas com a sintáticas, dando-lhes destaque. Portanto, como proposto na introdução, também a versificação parece parte da referencialidade tradicional, lidando com expectativas herdadas, mas também variando-as de modo a produzir sentido. Enfim, a própria sintaxe pareceu regida por princípios tradicionais. Além de paralelismo e simetria, se mostraram operantes recursos de clímax. Frequentemente, orações de sentido similar ou oposto eram estruturadas por semelhanças ou espelhamentos sintáticos (reforçados por repetições sonoras). Por outro lado, o jogo de expansão e retração das orações (acompanhadas de intensificação ou distensão semânticas) parece colaborar para a progressão e demarcação de seções temáticas, com frequentes passagens concluídas em clímax e novos trechos iniciados por *diminuendo*.

Os poemas em estrofes sáficas parecem, portanto, fortemente marcados pela tradição em todos os seus aspectos elocutivos, estruturais e temáticos. Tipos de canção, temas, expressões, versos e mesmo estrutura sintática parecem compostos de acordo com princípios herdados. Aparentemente, os cantores produziam com base em língua tradicional e especializada, que podiam manipular não somente para construir as canções, mas para preparar sua recepção pela audiência. Por mais que, enquanto não tivermos mais fragmentos, essas observações permaneçam apenas como hipóteses, há indícios suficientes para considerar a referencialidade tradicional abordagem frutífera, tanto para descrever a construção dos fragmentos eólicos como para a interpretação de seus possíveis sentidos no contexto arcaico.

Apêndice: Tendências métricas da estrofe sáfica

Abaixo seguem as tabelas que descrevem as regularidades da estrofe sáfica, como as vemos nos fragmentos de Safo e Alceu. Para facilitar a exposição, arredondaram-se as porcentagens, representando-as apenas por duas casas decimais.

Tabela 1: Sílabas ancípites nos hendecassílabos sáficos

Poeta	Longa	Breve
Safo	67,25%	32,75%
Alceu	72,85%	27,15%
Ambos	68,88%	31,12%

Tabela 2: Sílabas ancípites nos dois primeiros hendecassílabos sáficos

Poeta	Longa	Breve
Safo	68,81%	31,19%
Alceu	71,11%	28,89%
Ambos	69,48%	30,52%

Tabela 3: Sílabas ancípites no terceiro hendecassílabo sáfico

Poeta	Longa	Breve
Safo	63,79%	36,21%
Alceu	79,17%	20,83%
Ambos	68,3%	31,7%

Tabela 4: Sílaba ancípite entre o hendecassílabo sáfico e o adônio

Poeta	Longa	Breve
Safo	73,59%	26,41%
Alceu	70,59%	29,41%
Ambos	72,86%	27,14%

Tabela 5: Sílaba final de período métrico: duração

Poeta	Longa por natureza	Longa por posição	*Brevis in longo*
Safo	64,54%	6,38%	29,08%
Alceu	63,42%	14,64%	21,94%
Ambos	64,29%	8,24%	27,47%

Tabela 6: Sílaba final entre períodos métricos: duração

Poeta	Longa por natureza	Longa por posição	*Brevis in longo*
Safo	67,65%	4,9%	27,46%
Alceu	54,56%	22,72%	22,72%
Ambos	65,32%	8,07%	26,61%

Tabela 7: Sílaba final entre estrofes: duração

Poeta	Longa por natureza	Longa por posição	*Brevis in longo*
Safo	60%	11,43%	28,57%
Alceu	75%	6,25%	18,75%
Ambos	64,7%	9,8%	25,5%

Tabela 8: Sílaba final de período métrico: encontros vocálicos e consonantais

Poeta	Sem encontro	Hiato	Encontro consonantal
Safo	66,04%	16,04%	17,92%
Alceu	50%	3,33%	46,67%
Ambos	62,5%	13,24%	24,26%

Tabela 9: Sílaba final entre períodos métricos: encontros vocálicos e consonantais

Poeta	Sem encontro	Hiato	Encontro consonantal
Safo	72,37%	10,53%	17,1%
Alceu	44,44%	5,56%	50%
Ambos	67,02%	9,58%	23,4%

Tabela 10: Sílaba final entre estrofes: encontros vocálicos e consonantais

Poeta	Sem encontro	Hiato	Encontro consonantal
Safo	50%	30%	20%
Alceu	63,64%	0%	36,36%
Ambos	53,66%	21,95%	24,39%

Tabela 11: Fronteiras de palavra frequentes no hendecassílabo sáfico

Poeta	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Safo	8,65%	33,65%	37,5%	33,65%	36,54%	26,92%	23,08%	42,31%	38,46%	2,88%
Alceu	10,34%	37,93%	34,48%	27,59%	51,72%	20,69%	17,24%	51,72%	20,69%	0%
Ambos	9,02%	34,59%	36,84%	32,33%	39,85%	25,56%	21,80%	44,36%	34,59%	2,25%

Tabela 12: Fronteiras de palavra frequentes nos dois primeiros hendecassílabos sáficos

Poeta	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Safo	7,57%	34,85%	36,36%	42,42%	34,85%	22,73%	27,27%	45,45%	31,82%	1,51%
Alceu	5,88%	35,29%	35,29%	23,53%	52,94%	17,65%	23,53%	41,18%	17,65%	0%
Ambos	7,23%	34,94%	36,14%	38,55%	38,55%	21,69%	26,51%	44,58%	28,91%	1,20%

Tabela 13: Fronteiras de palavra frequentes no terceiro hendecassílabo sáfico

Poeta	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Safo	11,11%	30,55%	41,67%	16,67%	41,67%	36,11%	13,89%	38,89%	52,78%	5,55%
Alceu	18,18%	36,36%	36,36%	27,27%	45,45%	27,27%	9,09%	63,64%	27,27%	0
Ambos	12,76%	31,91%	40,42%	19,15%	42,55%	34,04%	12,76%	44,68%	46,81%	4,25%

Tabela 14: Fronteiras de palavra frequentes nos adônios

Poeta	12	13	14	15
Safo	18,75%	37,5%	21,87%	0%
Alceu	0%	9,09%	54,54%	0%
Ambos	13,95%	30,23%	30,23%	0%

Tabela 15: Posição da cesura entre o hendecassílabo e o adônio

Poeta	7	8	9	10	11
Safo	2,44%	2,44%	19,51%	0%	75,61%
Alceu	0%	0%	8,33%	0%	91,67%
Ambos	1,89%	1,89%	16,98%	0%	79,24%

Tabela 16: Relações sintáticas divididas por períodos métricos

Poeta	Coorde-nação	Adjunção adnominal	Adjunção adverbial	Predicação	Comple-mentação	Vocativo	Mesma palavra
Safo	41,9%	7,62%	23,81%	7,62%	13,34%	4,76%	0,95%
Alceu	34,38%	15,62%	34,37%	0%	12,5%	3,13%	0%
Ambos	40,14%	9,49%	26,28%	5,84%	13,14%	4,38%	0,73%

Tabela 17: Relações sintáticas divididas por períodos métricos dentro da estrofe

Poeta	Coorde-nação	Adjunção adnominal	Adjunção adverbial	Predicação	Comple-mentação	Vocativo	Mesma palavra
Safo	26,67%	9,33%	29,33%	10,67%	16%	6,67%	1,33%
Alceu	30,43%	17,39%	30,43%	0%	17,39%	4,36%	0%
Ambos	27,55%	11,22%	29,59%	8,17%	16,33%	6,12%	1,02%

Tabela 18: Relações sintáticas divididas entre estrofes

Poeta	Coorde-nação	Adjunção adnominal	Adjunção adverbial	Predicação	Comple-mentação	Vocativo	Mesma palavra
Safo	80%	3,33%	10%	0%	6,67%	0%	0%
Alceu	44,44%	11,12%	44,44%	0%	0%	0%	0%
Ambos	71,79%	5,13%	17,95%	0%	5,13%	0	0

Tabela 19: Relações sintáticas divididas entre períodos métricos: anteposição e posposição de modificadores

Poeta	Coordenação	Anteposição	Posposição	Vocativo	Mesma Palavra
Safo	41,9%	21,9%	30,48%	4,76%	0,96%
Alceu	34,37%	31,25%	31,25%	3,13%	0%
Ambos	40,14%	24,09%	30,66%	4,38%	0,73%

Tabela 20: Relações sintáticas divididas entre períodos métricos dentro da estrofe: anteposição e posposição de modificadores

Poeta	Coordenação	Anteposição	Posposição	Vocativo	Mesma Palavra
Safo	26,67%	29,33%	36%	6,67%	1,33%
Alceu	30,43%	39,13%	26,09%	4,35%	0%
Ambos	27,55%	31,63%	33,68%	6,12%	1,02%

Tabela 21: Relações sintáticas divididas entre estrofes: anteposição e posposição de modificadores

Poeta	Coordenação	Anteposição	Posposição	Vocativo	Mesma Palavra
Safo	80%	3,33%	16,67%	0%	0%
Alceu	44,44%	11,12%	44,44%	0%	0%
Ambos	71,79%	5,13%	23,08%	0%	0%

Bibliografia

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum* – alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

AHRENS, H. L. "Conjecturen zu Alcaeus, Sappho, Corinna, Anacreon", *RhM* 6, 1839, pp. 226-339, 351-365.

ALLEN, S. *Vox graeca*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

ATHANASSAKI, L. *Mantic Vision and Diction in Pindar's Victory Odes*. PhD thesis. Brown University, 1990.

_____. "Apollo and his Oracle in Pindar's Epinicians: Poetic Representations, Politics, and Ideology". In: ATHANASSAKI, L.; MARTIN, R. P.; MILLER, J. F. (Eds.) *Apolline Politics and Poetics*. Athens: Hellenic Ministry of Culture ; European Cultural Centre of Delphi, 2009, pp.405-72.

AUSTIN, N. *Archery at the Dark of the Moon*: Poetic Problems in Homer's *Odyssey*. Berkeley: University of California Press, 1975

BACHVAROVA, M. R. "Oath and allusion in Alcaeus fr. 129". In: SOMMERSTEIN, A. H. e FLETCHER, J. (Eds.). *Horkos*: The Oath in Greek Society. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2007.

BAGG, R. "Love, Ceremony and Daydream in Sappho's Lyrics", *Arion* 3/3, 1964, pp. 44-82.

BAKKER, E. *Poetry in Speech*: Orality and Homeric Discourse. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997.

BANNERT, H. "ἀγλαόθρονος", *ZPE* 24, 1977, pp. 165-166.

BARKHUIZEN, J. H. e ELS, G. H., "On Sappho, Fr. 16 (L. P.), *AClass* 26, 1983, pp. 23-32.

BARTOL, K. *Greek elegy and iambus*: studies in ancient literary sources. Poznan: UAM, 1993.

BEATTIE, A. J. "Sappho Fr. 31, *Mnemosyne* 9/2, 1956, pp. 103-111.

_____."A Note on Sappho Fr. 1", *CQ* 7/3, 1957, pp. 180-183.

BEEKES, R. e BEEK, L. van. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden/Boston: Brill, 2010.

BENEDETTO, V. di. "Il volo di Afrodite in Omero e in Saffo," *QUCC* 16, 1973, pp. 121-123.

_____. "Saffo fr. 1, 18-20", *RFIC* 111, 1983, pp. 30-43.

_____. "Intorno al linguaggio erotico di Saffo", *Hermes* 113/2, 1985, pp. 145-156.

_____."Osservazioni sul nuovo papiro di Saffo", *ZPE* 149, 2004, pp. 5-6.

_____ . "La nuova Saffo e dintorni", *ZPE* 153, 2005, pp. 7-20.

BENNEKOM, R. van. "Sappho I, 18-19", *Mnemosyne* 25/2, 1972, pp. 113-122.

BERNSDORFF, H. "Schwermut des Alters im neuen Kölner Sappho-Papyrus", *ZPE* 150, 2004, pp. 27-35.

_____. "Offene Gedichtschlüsse", *ZPE* 153, 2005, pp. 1-6.

BERGK, T. "De aliquot fragmentis Sapphonis et Alcaei", *RhM* 3, 1835, pp. 209-231.

_____. *Poetae Lyrici Graeci*. Vol. III, Leipzig 1914.

BETTARINI, L. "Note linguistiche alla nuova Saffo", *ZPE* 154, 2005, pp. 33-39.

_____. "Note esegetiche alla nuova Saffo: I versi di Titono (fr. 58, 19-22 V.)", *ZPE* 159, 2007, pp. 1-10.

BETTENWORTH, A. "Sapphos Amme: Ein Beitrag zum neuen Sapphofragment (Brothers Poem) ", *ZPE* 191, 2014, pp.15–19.

BIERL, A. "'Ich aber (Sage), das Schönste ist, was einer liebt!' Eine pragmatische Deutung von Sappho Fr. 16 LP/V", *QUCC* n. s. 74, 2003, pp. 91-124.

. _____. "'All You Need is Love': Some Thoughts on the Structure, Texture, and Meaning of the Brothers Song as well as on Its Relation to the Kypris Song (P. Sapph. Obbink)". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 302-336.

BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016.

BLONDELL, R. "Refractions of Homer's Helen in Archaic Lyric", *AJPh* 131, 2010, pp. 349-91.

BOEDEKER, D. *Aphrodite's Entry into Greek Epic*. Leiden: Brill, 1974

_____. "Aging in the New (and Old) Sappho". In: GREENE, E. e SKINNER, M. *The New Sappho on Old Age*: Textual and Philosophical Issues. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University Press, 2009b, pp. 71-83.

_____. "Hera and the Return of Charaxos". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 188-207.

BOLLING, G. M. "ποικίλος and θρόνα", *AJPh* 79, 1958, 275-282.

BONANNO, M. G. "Osservazioni sul tema della 'giusta' recipricità amorosa da Saffo ai comici". *QUCC* 19, 1973, pp.110–20.

BONARIA, M. "Note critiche al texto di Saffo", *Humanitas* 25/26, 1973-74, pp. 155-183.

BONELLI, G. "Saffo 2 Diehl = 31 Lobel-Page", *AC* 46/2, 1977. pp. 453-494.

_____. "Saffo I,1: Analisi Estetica", *AC* 49, 1982, pp. 23-44.

BOWIE, A. M. *The Poetic Dialect of Sappho and Alcaeus*. New York, Arno Press, 1981.

BOWIE, E. "How Did Sappho's Songs Get into the Male Sympotic Repertoire?". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 148-164.

BREMER, J. M. "A reaction to Tsagarakis' discussion of Sappho fr. 31", *RhM* 125, 1982, pp. 113–16.

BROGER, A. *Das Epitheton bei Sappho und Alkaios*: eine sprachwissenschaftliche Untersuchung. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1996.

BROWN, C. G. "Anactoria and the Χαρίτων ἀμαρύγματα: Sappho fr. 16, 18 Voigt, *QUCC* 32, 1989, pp. 7-13.

_____. "To the Ends of the Earth: Sappho on Tithonus", *ZPE* 178, 2011, pp. 21-25.

BRUNHARA, R. *As Elegias de Tirteu.* São Paulo: Editora Humanitas, 2014.

_____. *Uma poética do simpósio*: a performance da elegia grega arcaica na Teognideia. 2017. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

BUNDY, E. *Studia Pindarica.* Berkeley: University of California, 2006 [primeira edição: 1962] (Publicado em eScholarship Repository, University of California. http://repositories.cdlib.org/ucbclassics/bundy).

BURRIS, S.; FISH, J.; OBBINK, D. "New Fragments of Book 1 of Sappho", *ZPE* 189, 2014, pp. 1-28.

CACIAGLI, S. "Un serment violé chez Alcée", *REG* 122, 2009, pp. 185-200.

_____. "Sappho Fragment 17: Wishing Charaxos a Safe Trip?". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 424-448.

CAIRNS, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

CALAME, C. "Sappho immorale?", *QUCC* 28, 1978, pp. 211-214.

CALDER, W. M., "An echo of Sappho fragment 16 L.-P. at Aeschylus, *Agamemnon* 403-419?", *EClás* 26 no. 1, 1984, pp. 215-218.

CAMERON, A. "Sappho's Prayer to Aphrodite", *HThR* 32/1, 1939, pp. 1-17.

_____. "Sappho and Aphrodite Again", *HThR* 57/3, 1954, pp. 237-9.

CAMPBELL, D. A. *Greek lyric poetry*. A selection. London: Macmillan, 1967.

CARSON, A. *Eros the Bittersweet*. An Essay. Princeton: Princeton University Press. 1986.

CASTLE, W. "Observations on Sappho's *To Aphrodite*", *TAPhA* 89, 1958, pp.66-76.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Histoire des mots. 4 vol. Paris: Klincksieck, 1984-1990.

CHRISSANTHOS, S. G. *Warfare in the Ancient World*. From the Bronze Age to the Fall of Rome. London: Preger, 2008.

CORRÊA, P. C. *Armas e Varões*: A Guerra na Lírica de Arquíloco. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

_____. *Bestiário Arcaico*: Fábulas e Imagens de Animais na Poesia de Arquíloco. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

_____. "Arquíloco 191 e 193 *IEG*", *Órganon* (UFRGS) 31, n. 60, 2016, pp. 47-62.

CURTIUS, E. R. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern: A. Francke, 1953.

D'ANGOUR, A. "Conquering Love: Sappho 31 and Catullus 51", *CQ* 56, 2006, pp. 297-300.

DEFRADAS, J. "Le rôle de l'allitération dans la poésie grecque", *REA* 60, 1958, pp. 36-49.

DEGANI, B. e BURZACCHINI, G. *Lirici Greci*. Antologia. Firenze: La Nuova Italia, 1977.

DEVEREUX, G. "The Nature of Sappho's Seizure in Fr. 31 LP as Evidence of Her Inversion", *CQ* 20/1, 1970, pp. 17-31.

DÖDERLEIN, L. "Kritische Miscellen", *RhM* 3, 1829, pp. 11-21.

DODSON-ROBINSON, E. "Helen's 'Judgement of Paris' and Greek Marriage Ritual in Sappho 16", *Arethusa* 43, 2010, pp. 1-20.

DORNSEIFF, F. *Die archaische Mythenerzählung*; Folgerungen aus dem homerischen Appollonhymnos. Berlin; Leipzig: W. de Gruyter & co., 1933.

DOSUNA, J. M. "Knees and Fawns in the New Sappho", *Mnemosyne*, 61/1, 2008, pp. 108-114.

DUBOIS, P. "Sappho and Helen", *Arethusa* 11, 1978, pp. 89-99.

EDGEWORTH, R. J. "Sappho fr. 31.14 L.-P.: χλωροτέρα ποίας", *AClass* 27, 1984, pp. 121-124.

EDMONDS, J. M. *Lyra Graeca*: Being the remains of all the Greek lyric poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar. Vol 1. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

EDMUNDS, L. "The New Sappho: ἔφαντο (9)", *ZPE* 156, 2006, pp. 23-26.

_____. "Tithonus in the 'New Sappho' and the Narrated Mythical Exemplum in Archaic Greek Poetry." In: Greene, E. e Skinner, M. *The New Sappho on Old Age*: Textual and Philosophical Issues. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University Press, 2009, pp. 58-70.

EDWARDS, M. W. "Homer and Oral Tradition: The Formula, Part I", *Oral Tradition* 1/2, 1986, pp.171-230.

_____. "Homer and Oral Tradition: The Formula, Part II", *Oral Tradition* 3/1-2, 1988, pp. 11-60.

EGOSCOZÁBAL, C. "Lyric Variations of Epic Formulae", *Hermes* 134, 2004, pp. 225-231.

EISENBERGER, H. "Ein Beitrag zur Interpretation von Sapphos Fragment 16 LP", *Philologus* 103, 1959, pp. 130-135.

FAIN, G. L. "A Lesbian Ending in the Odes of Horace", *CQ* 57/1, 2007, pp. 318-321.

FERRARI, F. "Formule Saffiche e formule omeriche", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie III*, Vol. 16/2, 1986, pp. 441-447.

_____. *Sappho's Gift*. The Poet and Her Community. Translated by Benjamin Acosta-Hughes and Lucia Prauscello. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2010.

_____. "Saffo e i suoi fratelli e altri brani del primo libro", *ZPE* 192, 2014, pp. 1-19.

FINNEGAN, R. *Oral Poetry*: Its Nature, Significance and Social Context.New York: Cambridge University Press, 1977.

FOLEY, J. M. *Traditional Oral Epic*: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1990.

_____. *Immanent Art*: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. *Homer's Traditional Art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1999.

FORTENBAUGH, W. W. "Plato *Phaedrus* 235C3", *CPh* 61/2, 1966, pp. 108-9.

FRÄNKEL, H. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*: eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts. München: C. H. Beck, 1962.

FRIEDRICKSMEYER, H. C. "A Diachronic Reading of Sappho fr. 16 LP", *TAPhA* 131, 2001, pp. 75-86.

FÜHRER, R. "Zum neuen Sappho-Papyrus", *ZPE* 159, 2007, p. 11.

FURLEY, W. D. "'Fearless, Bloodless… like the Gods': Sappho 31 and the Rhetoric of the 'Godlike'", *CQ* 50, 2000, pp. 7-15.

GALIANO, M. F. *Safo*. Cuadernos de la "Fundacion Pastor" 1. Madrid: 1958.

GARNER, R.S. *Traditional Elegy*. The Interplay of Meter, Tradition, and Context in Early Greek Poetry. New York: Oxford University Press, 2011a.

_____. "Oral Tradition and Sappho", *Oral Tradition* 26/2, 2011b, pp. 413-444.

GATTI, I. F. *A* Crestomatia *de Proclo*: tradução integral, notas e estudo da composição do códice 239 da *Biblioteca* de Fócio. 2012. Dissertação (Mestre em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

GENTILI, B. "L'interpretazione dei lirici greci arcaici nella dimensione del nostro tempo. Sincronia e diacronia nello studio di una cultura orale", *QUCC* 8, 1969, pp. 7-21.

_____. *Poetry and Its Public in Ancient Greece:* From Homer to the Fifth Century. Translated, with an introduction by A. Thomas Cole. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988.

GENTILI, B.; CATENACCI, C. *Polinnia*. Poesia Greca Arcaica. Firenze: D'Anna, 2007.

GERBER, D. E. *Euterpe*. Amsterdam: Hakkert, 1970.

_____. “Greek Lyric Poetry since 1920. Part I: General, Lesbian Poets”, *Lustrum* 35, 1993, pp. 7-179.

GIACOMELLI, A. "The Justice of Aphrodite in Sappho Fr. 1", *TAPhA* 110, 1980, 135-42.

GIANNINI, P. “Espressioni formulari nell’elegia greca arcaica.”, *QUCC* 16, 1973, pp.7-78.

GREENE, E. e SKINNER, M. *The New Sappho on Old Age*: Textual and Philosophical Issues. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University Press, 2009.

GRONEWALD, M. e DANIEL, R. W. “Ein neuer Sappho-Papyrus”, *ZPE* 147, 2004a, pp. 1-8.

_____. “Nachtrag zum neuen Sappho-Papyrus”, *ZPE* 149, 2004b, pp. 1-4.

_____. “Lyrischer Text (Sappho-Papyrus)”, *ZPE* 154, 2005, pp. 7-12.

HAINSWORTH, J. B.: *The Flexibility of the Homeric Formula*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

HAMBLIN, W. J. *Warfare in the Ancient Near East to 1600 BC*. New York: Routledge, 2006.

HAMM, E.-M. *Grammatik zu Sappho und Alkaios*. Berlin: Akademie-Verlag, 1957.

HAMMERSTAEDT, J. “The Cologne Sappho: Its Discovery and Textual Constitution”. In: Greene, E. e Skinner, M. *The New Sappho on Old Age*: Textual and Philosophical Issues. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University Press, 2009b, pp. 17-40.

HAMPE, R. “Paris oder Helena? Zu Sappho fr. 27a (Diehl)“, *MH* 8, 1951, pp. 144-146.

HARDIE, A. “Sappho, the Muses, and Life after Death”, *ZPE* 154, 2005, pp. 13-32.

HAVELOCK, E. *The Literate Revolution in Greece and its Cultural Consequences*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981.

_____. *The Muse Learns to Write*: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present. New Haven: Yale University Press, 1986.

HEITSCH, E. “Zum Sappho-Text”, *Hermes*, 95/4, 1967,, pp. 385-392.

HOESKTRA, A. *Homeric modifications of formulaic prototypes*. Studies in the development of Greek epic diction. Amsterdam, N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1965.

HÖLLEIN, J. "Wer, Sappho, fügt dir ein Leid zu? Affekt und Distanz in frühgriechischer Dichtung". *Gymnasium* 98/3, 1991, 255-263.

HOOKER, J. *The language and text of the Lesbian poets*. Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1977.

HUNTER, R. *Hesiodic Voices*: Studies in the Ancient Reception of Hesiod's Works and Days. Cambridge classical studies. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2014.

IRWIN, E. *Colour terms in Greek poetry*. Toronto: Hakkert, 1974.

JANKO, R. *Homer, Hesiod and the Hymns*. Diachronic development in epic diction. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

KAMERBEEK, J. C. "Sapphica", *Mnemosyne* 4, 9, 1956, pp. 97-102.

KAZIK-ZAWADZKA, I. *De Sapphicae Alcaicaeque elocutionis colore epico*. Breslau, 1958.

KELLY, A. *A Referential Commentary and Lexicon to Homer*, *Iliad VIII*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. "Homero nos poetas líricos: recepção e transmissão", *Classica* 16/1, 2016, pp. 125-156.

KNOX, P. E. "Sappho, fr. 31 LP and Catullus 51: A Suggestion", *QUCC* 17/2, 1984, pp. 97-102.

KONIARIS, G. L. "On Sappho, Fr.1 (Lobel-Page)", *Philologus* 109, 1965, pp. 30-8.

_____. "On Sappho, Fr. 16 (L. P.)", *Hermes* 95, 1967, pp.257-68.

KOSTER, W. J. W. "Ad Sapph. 1.18-19", *Mnemosyne* 4/21, 1968, pp. 416-6.

KRISCHER, T. "Sapphos Ode an Aphrodite (Typologische Bemerkungen)", *Hermes* 96, 1968, pp. 1-14.

KRÖHLING, W. *Die Priamel als Stilmittel in der griechisch-römischen Dichtung.* Greifswald, 1935.

KURKE, L. “Gendered Spheres and Mythic Models in Sappho’s Brothers Poem”. In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 238-265.

LARDINOIS, A. “Who Sang Sappho's Songs?”. In: GREENE, E. (ed.). *Reading Sappho*: Contemporary Approaches. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 150-172.

_____. “The New Sappho Poem” (*P.Köln* 21351 and 21376): Key to the Old Fragments”. In: GREENE, E. e SKINNER, M (eds.). *The New Sappho on Old Age*: Textual and Philosophical Issues. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University Press, 2009b, pp. 41-57.

_____. “Sappho’s Brothers Song and the Fictionality of Early Greek Lyric Poetry”. In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 167-187.

LASSO DE LA VEGA, J. S. “La oda primera de Safo”, *CFC (G)* 6, 1974a, pp. 9-93.

_____. “La oda primera de Safo”, *CFC (G)* 7, 1974b, pp. 9-80.

LATTIMORE, R. “Sappho 2 and Catullus 51”, *CPh* 39/3, 1944, pp. 184-187.

LAUSBERG, H. *Elemente der literarischen Rhetorik*. München: Hueber, 2000.

LAWLER, L. B. “*Pepoikilmena Zôia*”, *CJ*, 56, 1961, pp. 349-351.

LESKY, A. *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*. Heidelberg: C. Winter, 1961.

LEWIS, C. T. e SHORT, C. *A Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1963.

LIBERMAN, G. (Ed. e Trad..). *Alcée*. Fragments. 2 vol. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. “Réflexions sur un nouveau poème de Sappho relatif à sa détresse et à ses frères Charaxos et Larichos”. Bordeaux: F.I.E.C, 2014 (Comunicação oral. Versão em inglês: “Reflections on a New Poem by Sappho Concerning Her Anguish and Her Brothers Charaxos and Larichos”, www.papyrology.ox.ac.uk/Fragments/ Liberman.FIEC.Bordeaux.2014.pdf).

LIDDELL, H. G. e SCOTT, R. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

LIDOV, J. "Acceptance or Assertion? Sappho's New Poem in its Books". In: Greene, E. e Skinner, M. *The New Sappho on Old Age*: Textual and Philosophical Issues. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University Press, 2009b, pp. 84-102.

_____. "The Meter and Metrical Style of the New Poem." In: Greene, E. e Skinner, M. *The New Sappho on Old Age*: Textual and Philosophical Issues. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University Press, 2009b, pp. 103-117.

_____. "Songs for Sailors and Lovers". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 55-109.

LIEBERG, G. "Bemerkungen zum neuen Sappho-Papyrus und zu Sappho, Fr. 44A, 11-12 V", *Hermes* 134/2, 2006, pp. 237-238.

LLOYD, G. E. R. Polarity and Analogy: Two types of argumentation in early Greek thought. Cambridge: Cammbridge University Press, 1971.

LOBEL, E. (Ed.). *Σαπφοῦς μέλη*. The fragments of the lyrical poems of Sappho. Oxford: Clarendon University Press, 1925.

_____. *Ἀλκαίου μέλη*. The fragments of the lyrical poems of Alcaeus. Oxford: Clarendon University Press, 1927.

LOBEL, E. e PAGE, D. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

LORD, A. B. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960

LORD, A. B.; LORD, M. L.(Ed.). *The Singer Resumes the Tale*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.

LUNDON, J. "Die fehlende Silbe im neuen Kölner Sappho-Papyrus", *ZPE* 160, 2007, pp. 1-3.

LUPPE, W. "Überlegungen zur Gedicht-Anordnung im neuen Sappho-Papyrus", *ZPE* 149, 2004, pp. 7-9.

LUPPINO, A. "In margine all' ode de Saffo ad Afrodite", *PP* 11, 1956, pp. 359-63.

MACEDO, J. M. *A Palavra Ofertada*: um estudo retórico dos hinos gregos e indianos. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

MAGNANI, M. "Note alla nuova Saffo", *Eikasmos* 16, 2005, pp. 41-49.

MALTA, A. *A Musa difusa*: Visões da oralidade nos poemas homéricos. São Paulo: Annablume, 2015.

MARCO, M. di "Una parodia di Saffo in Euripide (*Cycl*. 182-186)", *QUCC* n.s. 5, 1980, pp. 39-45.

MARCOVICH, M. "Sappho Fr. 31: Anxiety Attack or Love Declaration?", *CQ* 22, 1972, pp. 19-32.

MARTIN, R. P. "Sappho, Iambist: Abusing the Brother". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 110-126.

MEILLET, A. "Caractère secondaire du type thématique indo-européen", *BSL* 32, 1931, pp. 194-202.

MERKELBACH, R. "Sappho und Ihr Kreis", *Philologus*; 1957, pp. 1-29.

_____. "ἀγλαόθρονος", *ZPE* 24, 1977, p. 160.

MEYER, H. *Hymnische Stilelemente in der frühgriechischen Dichtung*. Würzburg: Triltsch, 1933

MILNE, H. J. M. "The Final Stanza of ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ" *Hermes* 71/1, 1936, pp. 126-128.

MORGAN, L. *Musa Pedestris*: Metre and Meaning in Roman Verse. Oxford: Oxford University Press, 2010.

. _____. "The Reception of Sappho's Brothers Poem in Rome". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp.293-301.

MOSINO, F. "Saffo nel proemio di Lucrezio", *A&R*, 22, 1977, pp. 147-149.

MOST, G. W. "Sappho Fr. 16, 6-7 L.-P.", *CQ* n.s. 31, 1981, pp. 11-17.

MUELLER, M. "Recentering Epic Nostos: Gender and Genre in Sappho's Brothers Poem", *Arethusa* 49, 2016, pp. 25-46.

MUELLNER, L. C. *The Meaning of Homeric EYXOMAI Through its Formulas*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck, 1976.

MURGATROYD, P. "Sappho 31.7-16 V", *Hermes* 116/4, 1988, pp. 477-478.

NAGLER, M. N. *Spontaneity and Tradition.* A Study in the Oral Art of Homer. Berkeley: University of California Press, 1974.

NAGY, G. *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.

. _____. "A Poetics of Sisterly Affect in the Brothers Song and in Other Songs of Sappho". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 449-492.

NANNINI, S. "Saffo e Calipso. Hom. *Od*. 5,154 s. e 198, Sapph. frr. 1,23 s. e 31,2 s. V", *QUCC* 34, 1980, 37-38.

NORDEN, E. *Agnostos Theos*: Untersuchungen zur Formengeschichte der Religiösen Rede. Leipzig: B. G. Teubner, 1913.

NÜNLIST, R. "Das Schiff soll unversehrt sein, nicht voll! Zu Sapphos neuem Lied über die Brüder", *ZPE* 191, 2014, pp. 13-14.

OBBINK, D. "Sappho Fragments 58-59: Text, Apparatus Criticus, and Translation". In: Greene, E. e Skinner, M. *The New Sappho on Old Age*: Textual and Philosophical Issues. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University Press, 2009, pp. 7-16.

_____. "Two New Poems by Sappho, *ZPE* 189, 2014, pp. 32-49.

_____. "The Newest Sappho: Text, Apparatus Criticus, and Translation". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016a, pp. 13-33.

_____. "Ten Poems of Sappho: Provenance, Authenticity, and Text of the New Sappho Papyri". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P.

Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016b, pp.34-54.

_____. "Goodbye Family Gloom! The Coming of Charaxos in the Brothers Song". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016c, pp. 208-224.

O' HIGGINS, D. "Sappho's Splintered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51", *AJPh* 111/2, 1990, pp. 156-167

OPELT, I. "Alliteration im Griechischen?", *Glotta*, 37/3, 1958, pp. 205-232.

PAGE, D. L. *Sappho and Alcaeus*. An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry. Oxford: Clarendon Press, 1955.

_____. "Archilochus and the Oral Tradition". In: POUILLOUX, J. et al. (eds.), *Archiloque*: Sept exposés et discussions. Entretiens Hardt 10. Geneva: Vandoeuvres-Genève: Fondation Hardt, 1964, pp. 117-63.

PARCA, M. P., "Sappho 1,18-19", *ZPE* 46, 1982, pp. 47-50.

PARRY, M. *The Making of Homeric Verse*: The Collected Papers of Milman Parry. Edited by A, Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971.

PASCUCCI, I. "Ad Sapph. 1,24 (L.-P.)", *A&R* 2, 1957, pp. 223-229.

PEPONI, A.-E. "Sappho and the Mythopoetics of the Domestic". In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 225-237.

PEREIRA, L. G. C. Contra Timarco, *de Ésquines*: tradução e estudo introdutório. 2016. Dissertação (Mestre em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

PESENTI, G. "Sapphica musa", *Aegyptus* 3, 1922, pp. 49-54.

PFEIJFFER, I. L. "Shifting Helen: An Interpretation of Sappho, Fragment 16 (Voigt)", CQ 50, 2000, pp. 1-6.

PISANI, V. "Zwei Vermutungen zu Sappho", *Glotta* 50, 1972, pp. 28-29.

PRETAGOSTINI, R. “Teocrito e Saffo: Forme allusive e contenuti nuovi (Theocr. 2, 82 sgg., 106 sgg. e Sapph. 31, 7 sgg . L.-P.)”, *QUCC* 24, 1977, pp. 107-118.

PRIVITERA, G. A. “La rete di Afrodite. Ricerche sulla prima ode di Saffo”, *QUCC* 4, 1967a, pp. 7-58.

_____. “Su una nova interpretazione del fr. 16 L. P.”, *QUCC* 4, 1967b, pp. 182-187.

_____. "Ambiguità, antitesi, analogia nel fr. 31 L.P. di Saffo", *QUCC* 8, 1969a, pp. 37-80.

_____."Il commento del περὶ ὕψους al fr. 31 L.P. di Saffo", *QUCC* 7, 1969b, pp. 26-35.

_____."Saffo Fr. 31,13 L.-P.", *Hermes* 97, 1969c, pp. 267-272.

_____."Saffo, Anacreonte, Pindaro", *QUUC* 13, 1972, 131-4.

PUELMA, M. e Angiò, F. “Sappho und Poseidippos. Nachtrag zum Sonnenuhr-Epigramm 52 A.-B. des Mailänder Papyrus”, *ZPE* 152, 2005, pp. 13-15.

PUGLIA, E. “Appunti Sul Nuovo Testo Lirico Di Colonia”, *ZPE* 164, 2008, pp. 11-18.

PUTNAM, M. C. J. "*Throna* and Sappho 1.1", *CJ* 56, 1961, 79-83.

RAAFLAUB, K. A. “The Newest Sappho and Archaic Greek-Near Eastern Interactions”. In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 127-147.

RACE, W. *The Classical Priamel from Homer to Boethius*. Mnemosyne Supplement 74. Leiden: Brill, 1982.

_____. "'That Man' in Sappho fr. 31 L-P.", *CA* 2/1, 1983, pp. 92-101.

_____. “Sappho, Fr. 16 L.-P. and Alkaios, Fr. 42 L.-P.: Romantic and Classical Strains in Lesbian Lyric”, CJ 85, 1989/90, pp. 16-33.

_____. *Style and Rhetoric in Pindar's Odes*. Atlanta: Scholars Press, 1990.

RADT, S. L. "Sapphica", *Mnemosyne* 23/4, 1970, pp. 337-347.

RAGUSA, G. *Fragmentos de uma Deusa*. A Representação de Afrodite na Lírica de Safo. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

_____. *Lira, Mito e Erotismo*. Afrodite na poesia mélica grega arcaica. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

RAWLES, R. "Notes on the Interpretation of the 'New Sappho'", *ZPE* 157, 2006, pp. 1-7.

RENEHAN, R. "ποικιλόθρονος in Sappho: The. First Word of Poem 1" In: Boegehold et al. (eds.). *Studies presented to Sterling Dow on His 80th Birthday*, *GRB* Monograph 10, Durham: 1984, pp. 255-258.

RIJKSBARON, A. *The Syntax and Semantics of the Verb in Classical Greek*: An Introduction. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2006.

RISSMAN, L. *Love as War*: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho. Königstein/Ts.: Anton Hain, 1983.

RIVIER, A. "Observations sur Sappho 1, 19 sq.", *REG* 80, 1967, pp. 84-92.

ROBBINS, E. "'Every Time I Look at You...': Sappho Thirty-One", *TAPhA* 110, 1980, pp. 255-261.

ROMÈ, A. "L'uso degli epiteti in Saffo e Alceo con riferimento alla tradizione epicorapsodica", *SCO* 14, 1965, pp. 210-46.

ROSENMEYER, P. A. "Her Master's Voice: Sappho's Dialogue with Homer", *MD* 39, 1998, pp. 123-49.

ROSENMEYER, T. G. "The Formula in Early Greek Poetry", *Arion*, 4, 1965, pp. 295-311.

RÖSLER, W. *Dichter und Gruppe*. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios. München: W. Fink, 1980.

ROSSI, L. E., "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *BICS* 18, 1971, pp. 69–94.

ROTSTEIN, A. *The idea of iambos*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

RUDHARDT, J. *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*. Geneva: Librairie E. Droz, 1958.

RUSSO, J. "A Closer Look at Homeric Formulas", *TAPhA* 94, 1963, pp. 235-47.

_____. “The Formula”. In: Morris, I.; Powell, B. *A New Companion to Homer*. Leiden; New York; Kölk: Brill, 1997; pp.238-260.

RUTHERFORD, I. *Pindar's Paeans*. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre. Oxford: Oxford University Press, 2001.

RYDBECK, L. "Sappho's ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ: ὅττις (v. 2): A Clue to the Understanding of the Poem", *Hermes* 97/ 2, 1969, pp. 161-166.

SABIN, P.; WEES, H.; WHITBY, M. (eds.). *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007

SACKS, R: *The Traditional Phrase in Homer*: Two Studies in Form, Meaning and Interpretation. Leidei, Brill, 1989.

SCHMID, U. *Die Priamel der Werte im Griechischen von Homer bis Paulus*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1964.

SCHMITZ, A. “Essai d'analyse de la texture phonique d’une poesie de Sappho”, *LEC* 30, 1962, pp. 369-383.

SCHRENK, L. P. “Sappho Frag. 44 and the *Iliad*”, *Hermes* 122/2, pp.144-50.

SCHWENN, F. *Gebet und Opfer*. Studien zum griechischen Kultus. Heidelberg: Carl Winter, 1927.

SEDGWICK, W. B. “Sappho in ‘Longinus’ (X, 2, Line 13)”, *AJPh* 69, 1948, pp. 197-200.

SILK, M. *Interaction in Poetic Imagery*: With Special Reference to Early Greek Poetry. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

SINOS, D. S. “Sappho, fr. 31 LP: Structure and Context”, *Aevum* 56, 1982, 25-32.

SLINGS, S. R. “Sappho Fr. 1, 8 V: Golden House or Golden Chariot? *In Memoriam* G. J. de Vries”, *Mnemosyne* 44/3, 1991, pp. 404-410.

_____. “Sappho Fr. 1,19”, *ZPE* 72, 1988, pp. 19-20.

SNELL, B. "Sapphos Gedicht ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΜΟΙ ΚΗΝΟΣ", *Hermes* 66/ 2, 1931, pp. 71-90.

_____. *Die Entdeckung des Geistes*: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. Hamburg: Claassen, 1955.

STANLEY, K. “The Role of Aphrodite in Sappho Fr. 1,” *GRBS* 17, 1976, pp. 305-321.

STEHLE, E. “Larichos in the Brothers Poem: Sappho Speaks Truth to the Wine-Pourer”. In: BIERL, A. e LARDINOIS, A. (org.). *The Newest Sappho*: P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4. Studies in Archaic and Classical Greek Song, vol. 2. Mnemosyne Supplements vol. 392. Leiden: Brill, 2016, pp. 266-292.

STEINRÜCK, M. “Homer bei Sappho?”, *Mnemosyne* 4/52, 1999), pp. 139-54.

_____. “Sapphos Alterslied und kein Ende”, *QUCC* 86/2, 2007, pp. 89-94.

STERN, E. M. “Sappho Fr. 16 L. P. Zur strukturellen Einheit ihrer Lyrik”, *Mnemosyne* ser. 4, 23, 1970, pp. 348-361.

SWIFT, L.; CAREY, C. *Iambus and Elegy*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

TEMPESTA, S. M. “Nota a Saffo, fr. 16, 12-13 V. (‘P.Oxy’. 1231)”, *QUCC* n. s. 62, 1999, pp. 7-14.

THORSEN, S. des B. “The Interpretation of Sappho’s Fragment 16 L.-P.”, *SO* 533, 1978, pp. 5-23.

TREU, M. (Ed. e Trad.). *Sappho*. München: Ernst Heimeran Verlag, 1954.

_____. *Von Homer zur Lyrik*. Wandlungen des griechischen Weltbildes im Spiegel der Sprache. München: Beck, 1955.

TSAGARAKIS, O. *Self-expression in Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. Wiesbaden: Steiner, 1977.

_____“Some Neglected Aspects of Love in Sappho’s Fr. 31 LP”, *RhM* 122, 1979, 97-118.

_____. “Broken Hearts and the Social Circumstances in Sappho’s Poetry”, *RhM* 129, 1986, 1-17.

TSANTSANOGLOU, K. “Sappho, Tithonus Poem: Two Cruces (Lines 7 and 10)”, *ZPE* 168, 2009, pp. 1-2.

TZAMALI, E. *Syntax und Stil bei Sappho*. Dettelbach: J. H. Röll, 1996.

VERDENIUS, W. J. “Two Notes on Sappho Fr. 1”, *Mnemosyne* 9/2, 1956, p. 102.

VOIGT, E. M. *Sappho et Alcaeus*. Fragmenta. Amsterdam: Polak & Van Gennep, 1971.

WELCKER, F. G. *Sappho*: von einem herrschenden Vorurtheil befreyt. Göttingen: Vandenhoek und Ruprecht, 1816.

WEST, M. L. “Burning Sappho”, *Maia* 22, 1970, pp. 307-330.

_____. *Studies in Greek elegy and iambus*. Berlin; New York: De Gruyter, 1974.

_____. *Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

_____. *Introduction to Greek Metre*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

_____. “Homero: a transição da oralidade à escrita”, *Classica* 5, 2001, pp. 11-28.

_____. “The New Sappho”, *ZPE* 151, 2005, pp. 1-9.

_____. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

_____. “Nine poems of Sappho”, *ZPE* 191, 2014, pp. 1-12.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. von. Sappho und Simonides. Untersuchungen über Griechische Lyriker. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1913.

_____. *Kleine Schriften*. Vol 1. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1935.

WILLS, G. “The Sapphic ‘Umwertung aller Werte’”, *AJPh* 88, 1967, pp. 434-442.

_____. “Sappho 31 and Catullus 51”, *GRBS* 8, 1967b, pp. 167-197.

WORMAN, N. “The Body as Argument: Helen in Four Greek Texts”, *ClAnt* 16, 1997, pp. 151-203.

WYATT, W. F. “Sappho and Aphrodite”, *CPh* 69, 1974, pp. 213-214.

ZELLNER, H. “Sappho's supra-superlatives”, *CQ* 56, 2006, pp. 292–297.