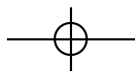


Hino a Afrodite e outros poemas

Safo de Lesbos



copyright Hedra
edição brasileira© Hedra 2021
edição consultada Eva-Maria Voigt. *Sappho et Alcaeus*.
Athenaeu-Polak & Van Gennep (Amsterdam, 1971)
edição Jorge Sallum
coedição Suzana Salama
editor-assistente Paulo Henrique Pompermaier
capa e projeto gráfico Lucas Kröeff
ISBN 978-65-89705-05-5
corpo editorial Adriano Scatolin,
Antonio Valverde,
Caio Gagliardi,
Jorge Sallum,
Oliver Tolle,
Renato Ambrosio,
Ricardo Musse,
Ricardo Valle,
Silvio Rosa Filho,
Tales Ab'Saber,
Tâmis Parron

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Direitos reservados em língua portuguesa somente para o Brasil

EDITORA HEDRA LTDA.
R. Fradique Coutinho, 1139 (subsolo)
05416-011 São Paulo SP Brasil
Telefone/Fax +55 11 3097 8304
editora@hedra.com.br
www.hedra.com.br

Foi feito o depósito legal.

Hino a Afrodite e outros poemas

Safo de Lesbos

Giuliana Ragusa
(*organização e tradução*)

2ª edição revista e ampliada

hedra

São Paulo 2021

Safo de Lesbos nasceu, segundo a tradição, de uma família aristocrática em Êresos, na costa ocidental da ilha de Lesbos (mar Egeu), em torno de 630 a.C. A poeta grega passou a maior parte de sua vida numa cidade da costa oriental, a próspera e proeminente Mitilene, onde teria morrido em cerca de 580 a.C. Seu nome figura desde seu tempo entre os expoentes da poesia grega e de um de seus gêneros mais importantes, a *mélica* ou *lírica*, e é o único nome feminino no conjunto de poetas da Grécia arcaica (c. 800–480 a.C.). Muitos outros dados sobre sua vida podem ser colhidos nos testemunhos antigos; vistos de perto, porém, eles se mostram demasiado frágeis, contraditórios, anedóticos, configurando-se antes como peças de uma biografia ficcionalizante, sempre em (re)construção, baseada no que nos restou da obra sáfica.

Hino a Afrodite e outros poemas reúne os textos traduzidos e anotados remanescentes da mélica sáfica, ou seja, de suas canções para *performance* ao som da lira, em solo ou em coro. Mais precisamente, dessa poesia de tradição oral, foram selecionados a única canção completa e os fragmentos mais legíveis de canções do *corpus* de Safo, que sobreviveram ao tempo. Anotações de leitura buscam lançar luz sobre elementos relevantes da estrutura, conteúdo ou transmissão dos fragmentos organizados tematicamente. Precede a tradução anotada uma introdução sobre Safo, sua poesia e o contexto em que se produziu e circulou, o gênero mélico, a fortuna crítica sobre a poeta, a transmissão de sua obra, e as outras poetas mulheres de que se tem notícia.

Giuliana Ragusa é professora livre-docente de Língua e Literatura Grega na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) da Universidade de São Paulo, onde ingressou como docente em 2004, tendo ali se graduado Bacharel em Letras (1999) e obtido os títulos de Mestre (2003) e Doutora (2008) em Letras Clássicas, e Livre-Docente em Literatura Grega (2019). Entre 2012–2013, fez pós-doutorado nos EUA (University of Wisconsin, Madison, Bolsa Fapesp). Dentre seus livros publicados destacam-se: *Fragments de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo* (Editora da Unicamp, 2005), contemplado com o 2º lugar do Prêmio Jabuti de 2006, na categoria Teoria/Crítica Literária, *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica* (Editora da Unicamp, 2010), e *Lira grega: antologia de poesia arcaica* (Hedra, 2013). Tem publicado artigos em periódicos especializados na área de Estudos Clássicos, e desenvolve projetos de pesquisa sobre a mélica grega arcaica. Atualmente, integra o Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (FFLCH-USP).



Hino a Afrodite e outros poemas

Safo de Lesbos

Sumário

Nota à segunda edição	9
Introdução, <i>por Giuliana Ragusa</i>	13
HINO A AFRODITE E OUTROS POEMAS	69
Afrodite	72
Eros	99
Ártemis.	103
As Cárites ou « Graças »	105
Eos, a Aurora	107
Hera.	108
Musas	111

Deuses vários em inícios frustrados	114
Cenas míticas	116
Canções de recordação	124
Desejos	141
Dores de amor	145
Sono	150
Viagem	154
Imagens da natureza	156
O cantar, as canções e as companheiras	160
Epitalâmios: canções de casamento	174
Festividades	184
Vestes e adornos	190
Cleis	194
Reflexões ético-morais	198
« Canção sobre a velhice »	203
Canto, velhice: um convite	206
De cantos, cordas, prêmio: imortalidade?	208
Índice	211

Nota à segunda edição

Quase uma década decorreu desde a primeira edição deste volume de traduções, acompanhadas de pequenos comentários, dos fragmentos da poesia mélica arcaica de Safo, precedidos por detalhada introdução abarcando a poeta, seu universo cultural, o gênero poético que praticou, as demais poetas mulheres e a transmissão do *corpus* de sua obra até nós.

A antologia teve por critério oferecer ao leitor todo fragmento minimamente legível, destacando no título a única canção completa de Safo, salvo por um problema num de seus versos. Isso significa a exclusão de fragmentos em que mal vemos uma palavra inteira, de outros em que há apenas palavras esparsas que, poucas e soltas, mal permitem a reconstituição de qualquer leitura, e ainda de outros que contêm uma única palavra – estes incluídos somente quando podem integrar um conjunto que viabilize alguma compreensão. Logo, o termo “antologia” é usado não para indicar a escolha de textos mais famosos ou algo desse tipo, mas a reunião dos que podemos ler e entender em algum nível, nos quais há algo de palpável.

O critério se mantém, por certo, mas um número razoável de fragmentos, revisitados, foram incluídos desta vez, e distribuídos nas seções temáticas já existentes ou abertas para acomodá-los. Nesse processo, fragmentos já traduzidos na primeira edição foram nesta reorganizados, e em muitos casos os comentários foram expandidos.

Todo o material passou por revisão, e mesmo as traduções, parte delas, trazem modificações nesta edição. Mas nisso nada há a estranhar. Para alguns, a tradução é tarefa que, uma vez feita, não mais se altera. Para mim, é tarefa contínua, porque

articulada à compreensão, à análise, e mesmo à sensibilidade ao texto original que, quero crer, sofre os efeitos positivos do amadurecimento da tradutora e pesquisadora. Claro, restrinjo as alterações ao mínimo necessário ou irresistível, na oportunidade que me é dada.

A revisão da introdução que preparei quando da 1ª edição não se limitou à redação – que, seguramente, sempre pode melhorar –, mas procurou rever certos problemas e elaborações que hoje me pareceram insatisfatórias. De novo, só interferi naquilo que de fato merecia ser reformulado, sobretudo o que é relativo à nova e mais consistente apreciação da coralidade na mélica de Safo e da natureza do grupo por ela liderado de *parthénoi* – termo que nomeia tecnicamente o estágio transicional das moças não casadas, virgens, mas na puberdade e, portanto, prontas para a boda, *gámos*. Tal apreciação é fruto do impacto nos estudos da poeta causado pelas pesquisas sobre a canção coral e a *performance*, e, em especial, da descoberta em 2004 da “Canção sobre a velhice”, fragmento não numerado – como é o caso também do último –, porque anterior à edição de autoridade adotada para os textos gregos, de Eva-Maria Voigt, *Sappho et Alcaeus*, de 1971.

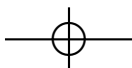
No mundo acadêmico, a produção de conhecimento não para, e não há que ansiar por verdades inamovíveis, absolutas – menos ainda no universo das Humanidades, que lidam com a cultura e seus objetos, e no campo das Letras Clássicas que, vez por outra, é obrigado a rever teorias, posturas e o mais, seja porque algo novo vem à luz, como o referido fragmento sáfico, seja porque para algo se elabora uma compreensão mais sólida.

Esta 2ª edição deu-me a chance de mostrar esse movimento natural e esperado das pesquisas em torno de Safo e da mélica, que estimulou estudos recentes sobre a poeta, incluindo os meus próprios, listados no último acréscimo que fiz a este volume – um adendo à bibliografia da primeira edição.

Que o leitor possa, com a mediação deste trabalho de tradução organizada e abordagem contextualizada, admirar uma das maiores vozes da poesia grega, que atravessa os séculos, e

que já os antigos poetas celebravam com versos como os de Di-oscúrides (século III a.C.), que precedem nesta antologia a parte dedicada à tradução e comentário aos fragmentos.

Tais versos remetem à geografia dos montes diletos às Musas, na imagem do deus do Himeneu, do enlace dos noivos e a perda da virgindade da noiva, na figura de Afrodite, deusa que rege *éros* e que dele é vítima pelo arrebatamento diante da beleza do jovem Adônis, filho do cíprio Ciniras. Dispostos na página 71, celebram linhas de força da mélica de Safo, como o desejo, o casamento e Afrodite, conforme mostrará esta coletânea de seus fragmentos.



Introdução

Safo revisitada: viagem pela poesia grega antiga

GIULIANA RAGUSA

Estas mulheres, divas línguas, o Hélicon nutriu – e o
rochedo macedônio de Piéria – com hinos:
Praxila, Mero, Anite eloquente, feminino Homero,
Safo, adorno das lésbias de belos cachos,
Erina, Telesila mui gloriosa e tu, Corina,
o impetuoso escudo de Atena cantando,
Nóssis de feminina língua, e Mirtes, doce de ouvir –
todas fazedoras de eternos escritos.
Nove Musas do grande Urano, e nove mesmas
Gaia pariu, para a imperecível alegria dos mortais.

ANTOLOGIA PALATINA¹

Livro IX, epigrama 26, de Antípatro de Tessalônica²

1. Daqui para frente, *AP*.

2. Séculos I a.C. a I d.C. Tradução de Ragusa (2005, p. 57; 2020, p. 116), com pequenas alterações. Todas as traduções, salvo quando indicado, são minhas. Os textos gregos dos epigramas são da edição de Paton (1916–1918), em cinco volumes. Embasam esta introdução meus trabalhos prévios listados na bibliografia.

Ao contrário do que faz supor o mito – e quando se trata da poeta a que se dedica este livro, mito e realidade se confundem sem cessar, mal se distinguindo entre si –, Safo não é o único nome feminino da poesia da Grécia antiga, mas de sua primeira fase histórica, a arcaica³ (c. 800–480 a.C.). Nascida em 630 a.C., de família aristocrática, na costeira Ereso, oeste da ilha de Lesbos, ela viveu na proeminente Mitilene, costa oriental, contemporaneamente ao poeta e guerreiro Alceu. Ambos são os primeiros poetas lésbios dos quais sobreviveram, para cada um, corpos de obra substanciosos; suas práticas, porém, se beneficiaram, ressalta Angus M. Bowie, de uma forte e bem reputada tradição poética lésbio-eólica, em que se inserem nomes como os dos célebres citaredos Terpandro (séculos VIII–VII a.C.) e Árion (séculos VII–VI a.C.), que levaram a outras geografias do mundo grego, e a dois polos culturais da era arcaica – Esparta e Corinto –, suas práticas métrico-musicais.⁴ Mais não podemos dizer, pois do primeiro há só dois fragmentos de autoria duvidosa, e do segundo, nada resta. De todo modo, a relevância dessas figuras e o peso que conferiram a uma tradição lésbio-eólica de canção bem conhecida e firmada se fazem sentir na imagem que os antigos projetaram de Terpandro, tido como inovador da música grega num século VII a.C. de ricas experimentações, e inventor da lira de sete cordas, algo que a arqueologia prova insustentável, uma vez que o instrumento era já conhecido no mundo minoico-micênico, que antecede o que chamamos “Grécia histórica”. E Árion é dado como o poeta do ditirambo, canção de forte aspecto narrativo.

Safo e Alceu são, ainda, dois dos nomes notáveis de um gênero poético, a *mélica* ou a lírica propriamente dita – a canção destinada à *performance* em solo ou coral, com o acompanhamento da lira (e de outros instrumentos e da dança, na modalidade em coro). Se falo em *performance* é porque, recorde-se

3. O adjetivo é usado no sentido de “antiga, remota”; a era arcaica é, por assim dizer, a mais antiga da Grécia antiga, e divide-se em duas etapas: a arcaica, até c. 550 a.C., e a tardo-arcaica, c. 550–450 a.C.; ver Shapiro (2007, pp. 1–3) a respeito.

4. Bowie (1984, pp. 7–10).

desde já, sobretudo no período arcaico e depois no clássico (c. 480–323 a.C.), pelo menos até c. 400 a.C., a poesia grega é eminentemente de tradição oral e inserida no que John Herington chama de “cultura da canção”,⁵ na qual, recitada ou cantada numa ocasião de *performance*, disseminava “ideias morais, políticas e sociais”. A oralidade, portanto, marca a composição e a circulação dessa poesia em *performances* e *reperformances* profissionais e/ou amadoras a determinada audiência, de certo modo, em dada ocasião, colocada assim em ligação estreita com a vida cotidiana da comunidade em que se fazia e pela qual passava, ligação esta que lhe confere um caráter em essência pragmático. A mélica grega, como bem ressalta Bruno Gentili, “não foi intimista, no senso moderno”,⁶ uma vez que existia integrada na vida da comunidade em meio à qual circulava oralmente. Não por acaso, a voz poética, apresentada numa situação de diálogo entre o *performer* e sua audiência, está sempre em diálogo: em vez de falar consigo mesmo ou a ninguém, o *eu/nós* sempre se dirige ao outro, ao *tu/vós* com que estabelece a interlocução. Se por vezes esta não nos é de todo discernível, isso se deve aos problemas materiais de preservação dos textos. Ora, o diálogo, dimensão viva da comunicação verbal humana, é um elemento crucial da oralidade, incorporado com grande força aos gêneros poéticos da Grécia antiga desde a épica homérica e seus poemas monumentais, a *Iliada* e a *Odisseia*, em que há uma divisão quase equivalente entre narrativa de ação e interação verbal dialogada entre as personagens.

A oralidade se evidencia na composição da mélica, que se vale regularmente de estruturas e procedimentos estilísticos de caráter mnemônico, que, de maneira mais flagrante na era arcaica, refletem a tradição poética oral, mesmo que já possamos pensar, naquele momento, no uso da escrita – o alfabeto grego, adaptação do fenício, se disseminava desde fins do século IX a.C. – pelos

5. Herington (1985, p. 3).

6. Gentili (1990b, p. 9).

poetas nos processos e técnicas de construção de seus versos.⁷ Pensando o caso de Safo, Jesper Svenbro acredita que ela teve seus textos escritos à sua época e com sua interferência direta, ela mesma os escrevendo – algo que pode ser excessivo e que não podemos comprovar; de todo modo, afirma ele:

Um grego que vivesse por volta de 600 a.C., se refletisse sobre o problema de registrar o poema sob a forma escrita, provavelmente consideraria a questão em termos de uma *transcrição* de algo que já tinha uma existência socialmente reconhecida e que tenha sido tecnicamente controlado num estado oral ou memorizado. Considerar a transcrição como uma operação que tornava o poema duradouro e famoso não seria necessário; a tradição oral era bastante capaz de fazer isso, sem o auxílio da escrita.⁸

Em outras palavras, ainda que aceitemos a possibilidade de que Safo e outros poetas arcaicos, principalmente, tenham feito uso da escrita, o estudo atento aos elementos estruturais e estilísticos de suas obras dá a perceber que a oralidade as gera e sustenta.

O PROBLEMÁTICO NOME « LÍRICA »

Decorre do modo de *performance*, justamente, o nome tardio para a mélica, *lírica*, que prevalecerá na referência moderna a tal gênero somado a outros, elegia e jambo, que compõem, juntos, um variado corpo de textos de vários autores, metros, dialetos, tradições culturais, temas, *performances*, tons – que nem são poesia hexamétrica, como a épica –, nem dramática – tragédia e comédia. Esse uso moderno do nome é decerto prático, mas acaba por vestir, com um mesmo manto, gêneros poéticos autônomos e distintos que os antigos jamais unificaram ou confundiram, o elegíaco, o mélico e o jâmbico, por vezes tratados como subgêneros da lírica – um grave equívoco de importantes consequências para seu entendimento. *Mélica*, essa palavra não dicionarizada em

7. Ver a respeito Gentili (1990a, pp. 14–23) e Svenbro (1993, pp. 27–30).

8. Svenbro (1993, pp. 145–59).

nosso vernáculo, é o termo que os antigos identificavam à *lírica*, rigorosamente, o gênero da canção para a lira e tão-somente ele.

Fica, então, exposta a primeira armadilha de “lírica”, que por isso grafo entre aspas: suas acepções antiga e moderna não são correspondentes uma à outra. A segunda reside no fato de que essa mesma designação é empregada para um gênero de poesia moderna – fruto de uma cultura da escrita. Isso cria uma falsa impressão de familiaridade no que tange à poesia antiga, que, se não revertida, acarreta para sua leitura um olhar modernizante potencialmente equivocado, sobretudo se guiado pelas expectativas de uma noção comum – não menos errônea até para certa poesia moderna – sobre a “lírica” e o “lírico”. Tal noção agrega as ideias da brevidade, da subjetividade – amparada na abundante e intensa constância da primeira pessoa do singular –, da explosão dos sentimentos. Pautar-se por ela, todavia, é esquecer o filtro da dimensão estética, que faz com que experiências e sentimentos, ainda que pessoais, conhecidos, vividos pelo poeta, passem pelo processo da elaboração artística. Nele, a linguagem é trabalhada estilisticamente, formalmente, transformando a experiência ou a emoção – pouco importa, a rigor, se vividas ou não pelo poeta – em experiência *representada* no presente da composição. Há, portanto, uma filtragem que impõe um distanciamento que precisa ser observado, mesmo que a voz poética assuma o nome do próprio poeta, pois, ainda assim, estamos diante de sua *persona*, elaborada em linguagem artística diversa – não importa quão próxima ela se pretenda – da cotidiana.

Se é preciso atentar para tudo isso já na poesia moderna, mais ainda o é na antiga, em que, por sua composição genérica, devem estar articuladas as escolhas que faz o poeta da matéria, do metro, da ocasião e do modo de *performance*, bem como da linguagem, do caráter, do tom, e assim por diante. Noutras palavras, a composição dessa poesia – que, à diferença da moderna, tem caráter pragmático – centra-se no gênero, cujas regras, na época arcaica, são tradicionalmente preservadas e praticadas, sem que estejam escritas, o que nos obriga a pensar os gêneros

de poesia arcaica e clássica menos como identidades de severas leis fixas e mais como “tendências firmadas o suficiente para permitir que afinidades e influências sejam discerníveis”, observa Chris Carey, gerando “expectativas na audiência”, mas sem prejuízo da flexibilidade que dá margem “à frustração e à redefinição de tais expectativas” pelo poeta e pela sua audiência.⁹

Claro está, a esta altura, que há uma defasagem considerável, para não dizer enorme, entre nossas prática e cultura literárias e as antigas, às quais não podem ser associados, sem grande prejuízo para a compreensão e leitura dos textos – na letra fria, artificial e estática de uma poesia feita para a *performance* em viva voz – e de seus universos, conceitos relativos à ideia moderna de “literatura”, tais como originalidade e criatividade. A poesia elegíaca, jâmbica e mélica da Grécia arcaica, sobretudo, e clássica, resume Anne P. Burnett:

é mais engenhosa e menos apaixonada, mais convencional e menos individual do que desejariam os que advogam essa noção [da explosão da individualidade].¹⁰

Essa poesia antiga, oral e de ocasião, “fincada no sistema social de uma *pólis* grega arcaica”, recorda Wolfgang Rösler, é essencialmente discurso.¹¹

Em conclusão a essas palavras, cabe esclarecer que não se trata, aqui, de negar qualquer medida de identificação entre o poeta e seu *eu* poético, mas de afirmar que, ao lidarmos com os antigos, o somatório do modo de composição, da falta de conhecimento sobre a biografia dos poetas e seus contextos histórico-sociais, e da precariedade mais ou menos intensa dos textos sobreviventes, torna essa identificação ainda mais complexa do que é. E o terceiro ingrediente dessa soma não é de importância menor, como bem mostra este aviso aos que buscam a obra de Safo que, reunida com rigor,

9. Carey (2009, p. 22).

10. Burnett (1983, p. 2).

11. Ver Rösler (1985, p. 139), Johnson (1982, p. 72) e Clay (1998, p. 11).

contém apenas um poema completo, aproximadamente dez fragmentos substanciais, uma centena de citações breves de autores antigos e cerca de 50 peças de textos em papiro, que emergiram das areias do deserto egípcio.

Dáí ser “mais exato falar em fragmentos de Safo”¹² e não em poemas. Essa síntese citada de André Lardinois é acurada, e de modo algum restrita ao caso da poeta de Lesbos. Antes, o cenário da preservação das obras de outros poetas da poesia jâmbica, da elegíaca e da mélica é similar ao ou pior do que o da obra de Safo. A propósito disso, cito a fala marcante de Walter R. Johnson:

Nós todos, quando lemos a lírica grega, ficamos desapontados em certo sentido: não porque a poesia não impressione – antes, é supremamente bela –, mas porque existe para nós apenas em cacos e farrapos. [...] E quando a comparamos aos outros remanescentes da literatura e da cultura gregas, essas ruínas são de machucar o coração. Nenhuma experiência de leitura, talvez, é mais deprimente e mais frustrante do que a de abrir um volume dos fragmentos de Safo e reconhecer, ainda uma vez – pois sempre se espera que desta vez seja diferente –, que essa poesia está perdida para nós.

Esse é um fato que escolhemos não encarar – não de frente e constantemente. Logo, divisamos uma ficção – [...] que chamamos poesia lírica grega –, mesmo que saibamos que ela está em meros fragmentos. Na verdade, *porque* sabemos que está em meros fragmentos, agimos, falamos e escrevemos como se o impensável não tivesse acontecido, como se bispos pios, monges descuidados e ratos famintos não tivessem consignado Safo e seus colegas líricos ao esquecimento irremediável. [...] Naturalmente, qualquer helenista a quem você perguntar admitirá o fato da fragmentação. Pode até ter prazer em descrever o estado verdadeiro dos textos e a incerteza fascinante de restaurações e conjecturas. Mas se você persistir em seu escrutínio e conversar sobre a poesia, sobre os poemas não existentes, à medida que a conversa esquentar, o esqueleto ganhará carne e cor, e a ruína se esvaecerá. Isso não é prevaricação ou enganação, isso é a natureza humana: nós queremos aqueles poemas e, nos momentos em que nos desarmamos, nós os imaginamos de volta à existência. [...]

12. Lardinois (1995, p. 29).

É o leitor, então, que deve se lembrar, quando eu me esquecer, que a lírica grega [...] nos é essencialmente inacessível.¹³

Nesta introdução e na tradução que se lhe seguirá – para não esquecer essa realidade e para que o leitor dela tenha consciência, acrescento à síntese de Lardinois esta outra: aos que procuram a poesia de Safo, restarão seus fragmentos vivos, desafiadores, pulsantes há séculos, a despeito de sua fragilidade material; aos que procuram Safo, a mulher, ou Safo, a *lésbica*, restará pouco mais do que ficções e anedotas. Penso que, entre a substância não obstante precária dos fragmentos e a névoa tão sedutora quanto impalpável da biografia, mais profícuo será privilegiar a primeira opção. Mas falemos um pouco da névoa sáfica.

EM BUSCA DE SAFO, POETA DE LESBOS

Um papiro encontrado na antiga cidade egípcia de Oxirrínco, próxima a Alexandria, isto nos conta da vida de Safo:¹⁴ seu pai seria Escamandro ou Escamandrônimo; seus irmãos, Cáraxo, o mais velho, Erígio e Lárico, o mais novo; sua filha, Cleis, que levaria o nome da mãe de Safo “foi acusada por alguns de ser irregular e amante de mulheres”; era feia, mirrada e de compleição escura. Já o léxico bizantino *Suda*, compilado no século x, no verbete à poeta repete o segundo nome para o pai de Safo, acrescentando à lista outros sete; reitera o nome Cleis como sendo de sua mãe e de sua filha, e os de seus três irmãos; diz ainda que Safo teria sido casada; que teria mantido amizades impuras com jovens meninas, como Átis, e, por isso, adquirido má reputação; e teria tido pupilas, como Gongila. Alguns desses nomes se registram na obra de Safo, ou nas fontes que as preservaram. Mas, como se vê, os testemunhos antigos se retomam uns aos outros, discordando aqui e ali, tornando mais intrincada a rede de inconsistências, e embasando-se, claramente, na leitura dos fragmentos de Safo, em circularidade viciosa. O pequeno painel biográfico com-

13. Johnson (1982, pp. 25–6).

14. *Papiro de Oxirrínco* 1800, fr. 1, século II ou início do III d.C.

posto pelo papiro e pelo léxico é, pois, indigno de confiança, para dizer o mínimo, mesmo que associado a outros testemunhos.¹⁵

O mistério, então, persiste e as perguntas que estimula – e que com frequência ganham dimensão desproporcional à própria inviabilidade de solução corroborada em sólidas evidências – dificilmente podem ser respondidas: quem foi Safo e que figura portava? Como se fez a poeta? Como construiu e fez circular suas canções? Como viveu na Lesbos arcaica? Sustenta-se a imagem da Safo *lésbica*? Vejamos um pouco do muito que se diz, e do pouco que podemos dizer.

Embora seja a mais velha das poetisas listadas no epigrama que abre esta introdução, atuante numa Grécia da oralidade, em quem a escrita ainda estava por se consolidar como veículo principal de produção artística, Safo é aquela cujo *corpus* é o mais extenso¹⁶ e cujos testemunhos são os mais numerosos e espalhados pelos séculos. Será a poeta privilegiada pela sorte, ou sua reconhecida superioridade garantiu sua preservação mais generosa do que a de outros? Impossível simplificar assim a explicação: nem a mera sorte, nem a mera fama podem ser responsabilizadas exclusivamente por nossa boa ou má fortuna quanto ao estado e volume do *corpus* remanescente de cada um dos antigos poetisas.

Assim sendo, o fato de que Safo é a única poeta do período arcaico não deve ser superestimado de nenhuma maneira, inclusive por não sabermos se houve outras poetisas em seu tempo e em sua Lesbos. Afinal, estamos no mundo da prevalente oralidade que seria ainda mais acentuada em épocas anteriores à de

15. Na edição bilingue de Campbell (1994; 1ª ed.: 1982), são arrolados 61 testemunhos sobre a poeta e sua obra. O volume é, comparado aos testemunhos de outros poetisas, considerável; de seu contemporâneo Alceu, há 27 testemunhos na mesma edição. Quando me referir a testemunhos sobre Safo, uso sempre a compilação de Campbell. A propósito dos problemas da biografia de Safo e de suas evidências, ver Ragusa (2019b, pp. 211–239).

16. Cerca de duzentos fragmentos, um dos quais é, na verdade, uma canção completa, o “Hino a Afrodite”.

Safo, dificultando o rastreio de suas existências. Interessa antes observar como Safo e as demais poetisas mulheres valeram-se da “forma – gêneros, metros, estilos e abordagens – do *mainstream*, isto é, da tradição poética pública de autoria primordialmente masculina do período em que estavam escrevendo. Isso é evidência poderosa de que elas não estavam isoladas da poesia de seus pares na maioria masculina e de seus predecessores na grande tradição, mas, ao contrário, estavam muito interessadas nessa poesia e eram por ela influenciadas”, como bem argumenta Laurel Bowman.¹⁷ Considerados essa tradição e o elenco de poetisas mulheres, porém, a reputação de Safo, atestam os testemunhos, não encontrou em nenhuma um nome que a superasse; Estrabão (I a.C.–I d.C.) ressalta isso:

Neste tempo que se tem na memória, mulher alguma nem de longe se revela páreo à graça daquela poeta.¹⁸

No desenho geográfico composto pelos nomes de poetisas mulheres lembrados no epigrama, Albin Lesky atenta para um detalhe notável: há poetisas mulheres de Lesbos, da Beócia e do Peloponeso, mas não da Ática. “Assim se manifesta uma posição diferente, mais livre, da mulher” nessas outras regiões, do que aquela “que conhecemos no mundo de Atenas”.¹⁹ A conclusão do helenista, em princípio possível, leva a outra: nas sociedades que geraram poetisas mulheres, deve ter havido acesso a uma forma de educação feminina e abertura para a participação maior das mulheres na vida da comunidade, incluindo as de origem aristocrática, como Safo; daí a provável aceitação do fazer poético exercido por uma mulher.

17. Bowman (2004, p. 10). A helenista discute as poetisas mulheres, sobretudo aquelas que sucedem Safo nas eras clássica e helenística, nomeadas no epigrama em epígrafe a esta introdução, e seu lugar na tradição da poesia grega. Ver ainda, sobre o tema, e por vezes com visão algo distinta, De Martino (1991, pp. 17–75), Klinck (2008) e Ragusa (2020, pp. 113–136).

18. *Geografia* (13. 2. 3).

19. Lesky (1995, p. 210).

A circulação da obra de Safo, e de outras poetisas mulheres mais tarde, parece apontar nessa direção, bem como o silêncio que ressoa da Ática, de Atenas, onde prevalecia, ao menos na era clássica, o confinamento das mulheres ao *oikos*, “casa”, espaço feminino por excelência na Grécia; salvo em ocasiões específicas, como um rito religioso-cultural ou grandes celebrações de transição – casamentos e funerais –, as mulheres atenienses não deveriam ser vistas, nem suas vozes ouvidas.²⁰ Na casa, talvez elas tivessem acesso à educação e mesmo à escrita, mas, à diferença do que teria ocorrido noutras partes do diversificado mundo grego, não haveria em Atenas condições, segundo o que se sabe, para que suas manifestações artísticas pudessem circular.

Nada disso pode ser afirmado com segurança, mas não é disparate imaginar que o acesso à educação aristocrática e a maior liberdade de ação e inserção social contribuíram e muito para que poetisas mulheres tivessem condições de existir, como Safo,²¹ cujas composições, como as dos demais poetas arcaicos e clássicos, tinham que ser, necessariamente, apresentadas em determinados modo e ocasião de *performance* – e dadas a celebridade e a variedade da métrica sáfica, não pode ter sido esta uma só, e nem limitada a grupos secretos de mulheres ou a segregada poesia feminina não atestados em parte alguma da Grécia, e contrariados pela influência de Safo na tradição poética em que beberam homens e mulheres poetas gregos.²²

Lamentavelmente, não é fácil avaliar a condição feminina na Grécia antiga, menos ainda na era arcaica, e menos ainda na lesbiana Mitilene, cuja especificidade, em qualquer de suas dimensões, escapa-nos quase que de todo. As evidências escritas ou

20. Para mais sobre a mulher ateniense, ver os estudos de Mossé (1991, pp. 49–61 e pp. 152–3) e Murray (1993, p. 41).

21. Diz Bennett (1994, p. 346): “Para tornar-se uma poeta, Safo teve de ser treinada, em expressão e composição, e nós naturalmente suporíamos que tal treino era aquele de outras meninas aristocráticas de Mitilene”.

22. Ver crítica de Bowman (2004, pp. 5–6) a tal ideia da segregação, influente em certa crítica moderna, mas sem respaldo em qualquer evidência.

iconográficas são muito escassas, mas não podemos deixar de mencionar que nos vasos atenienses que retratam figuras femininas associadas à escrita e/ou à leitura, estas são Safo – porque é a poeta de grande fama – e as Musas – porque são deusas. Essas imagens, em última análise, nada provam quanto à poeta – e outras mulheres aristocratas – no que concerne às habilidades da escrita e da leitura – as quais são separadas na Antiguidade, o domínio de uma não implicando automaticamente o da outra, lembra Susan G. Cole, limitando-se a leitura, sempre em voz alta, a poucos textos.²³ Na representação iconográfica, prossegue ela, os livros – na verdade, rolos de papiros – amparam a recitação, e não a “leitura solitária” e silenciosa; e nas imagens de mulheres, é típico o desenho de uma que lê para uma moça ou para um grupo feminino. Quando a leitora é Safo, diz Cole, a imagem quer antes celebrar a poeta, do que retratar “uma cena familiar ou tipicamente doméstica”, até porque, ressalta, mesmo em vasos onde figuram cenas domésticas, além dos que trazem a poeta ou as deusas da poesia, jamais vemos mulheres escrevendo.²⁴

Da busca de Safo, a mulher, e da formação da poeta, voltamos de mãos praticamente vazias – praticamente, porque podem carregar ideias plausíveis, não obstante inverificáveis. Da busca da Safo *lésbica*, à qual aludem os testemunhos tardios do papiro e do *Suda*, o que traremos nas mãos será um resultado semelhante, ou até mais esvaziado.

A condição de mulher poeta cujas canções têm na temática erótico-amorosa e no universo feminino suas linhas de força – canções estas lidas em chave *biografizante* já pelos antigos que nelas buscavam a substância da figura histórica para eles, como para nós, esvaecida – faz emergir a questão da sexualidade feminina e de seu exercício a partir da figura de Safo, amiúde reelaborada em antigas e modernas tramas tecidas no correr dos tempos, desprovidas quase de historicidade atestada, mas inseridas na

23. Cole (1992, p. 220).

24. Cole (1992, p. 224).

rede que se pretende explicativa da poeta e de seus textos. Judith P. Hallett²⁵ comenta as imagens que se formaram, sobretudo, do século IV a.C. em diante; e assim resume Glenn W. Most as díspares e descontraídas – não raro, extremadas – imagens de Safo: As várias fontes que fluíram juntas para criá-la creditaram-na com um marido, uma filha, muitos irmãos, numerosas amigas e companheiras (com as quais, ao menos segundo alguns relatos, ela teve relações sexuais), numerosos amantes, um homem que rejeitou as investidas de Safo, e um salto suicida de um penhasco. Em princípio, decerto, não há razão para que uma vida social tão variada e rica não tenha sido possível – embora se pudesse cogitar como, entre um e outro compromisso, Safo teria encontrado tempo para compor sua poesia [...] Mas tanta complexidade apresenta um desafio a qualquer um que tente imaginar um retrato coerente da vida de Safo, pois requer que elementos potencialmente divergentes sejam trazidos a uma relação plausível uns com os outros. Mais fundamentalmente, a recepção de Safo pode ser interpretada como uma série de tentativas de chegar a termo com a complexidade dessa gama de informações.²⁶

Ora, a leitura dos modernos dessa intrincada trama biográfica não foi, no mais das vezes, menos infeliz que a dos antigos. Most comenta, por exemplo, a dos românticos:

Condensando numa única pessoa as muitas contradições com as quais a tradição tinha suprido Safo, inventaram uma figura intensamente paradoxal [...] A Safo romântica é a primeira que é, essencialmente, uma poeta – mas uma poeta romântica, insatisfeita com a realidade banal e lutando para alcançar a perfeição espiritual incompatível com a vida e somente alcançável às custas da morte.²⁷

Em verdade, uma revisão das leituras modernas de Safo mostra que cada época, cada contexto histórico-social e cultural criou para si a imagem desejada da poeta; tal liberdade explica-se pela carência de conhecimento consistente sobre ela e sua vida na arcaica Mitilene – liberdade, diga-se ainda, criativa, que em sedu-

25. Hallett (1996, pp. 125–7). Ao tratar das imagens da poeta, ela fornece as indicações das fontes antigas.

26. Most (1996, p. 14).

27. Most (1996, p. 20).

toras e intrigantes projeções pseudobiográficas, acabaram por ganhar mais atenção do que sua arte muitas vezes usada para alavancar tais projeções.

A imagem da Safo *lésbica* construiu-se nesse movimento, e ganhou fôlego na esteira de vogas na crítica literária – *gay studies*, *women studies* – que valorizam aspectos do entorno dos textos que passam a ser estudados de modo secundário, e não no primeiro plano, para sustentar a análise de tais aspectos. Nessa linha, certa leitura de Safo e de certa fatia de testemunhos sobre a poeta amparam a afirmação de que trata-se da primeira poeta *lésbica* do Ocidente, não porque seja filha da ilha de Lesbos, mas porque, segundo um olhar modernizante e romântico, Safo dividia seu leito com mulheres e por elas era tomada de paixão. Tal olhar desconsidera ou minimiza o fato de que o uso da poesia como história é, no mínimo, imprudente, e mais: de que a defasagem entre nós e os clássicos reside também no modo como percebemos a sexualidade, como bem sublinham os dizeres de Maria Fernanda Brasete:

Na antiga cultura grega, efectivamente, o relacionamento erótico entre pessoas do mesmo sexo – que hoje apenas conhecemos de forma fragmentária e indirecta, através de escassos documentos literários e iconográficos – parecia integrar, naturalmente, a vida dos membros de uma sociedade, que, talvez por essa razão, nunca criou um léxico específico para o designar, nem nunca o entendeu de um modo discriminatório ou em termos psico-morais. Mas falar de erotismo grego não é o mesmo que falar de sexualidade, porque, em primeiro lugar, não se trata de fenómenos atemporais e, por conseguinte, não podem ser descontextualizados das práticas sociais institucionalizadas numa determinada comunidade histórica.²⁸

Digo certa leitura, porque há outros modos, mais seguros e coerentes com o que realmente sabemos do mundo antigo grego, de compreender a prevalência de meninas – e não mulheres – na poesia erótica de Safo; e digo certa fatia de testemunhos antigos,

28. Brasete (2009, p. 292).

porque naqueles que enfocam sua sexualidade, Safo é retratada no mais das vezes como promíscua e engajada em relações com homens. Vejamos.

A partir de Aristófanes (séculos v–iv a.C.) e da comédia clássica, pelo menos, a referência às mulheres de Lesbos e o uso de verbos como *lesbiázein* e *lesbízein*²⁹ conotavam luxúria e lascívia; em particular, diz Hallett, a prática da felação, que as lésbias teriam inventado³⁰ – algo sem qualquer respaldo histórico. A esse respeito, Gentili observa:

Já na segunda metade do século v a.C. – e seu uso é certamente bem mais antigo – as palavras *Lésbia* ou *moça de Lesbos* tinham a típica conotação de *fellatrix*, e não de *lésbica* no sentido moderno do termo. *Lesbís* e *lesbiázein* eram essencialmente peças de terminologia sociológica com um significado específico e inequivocamente erótico.³¹

Não há como precisar a razão dessa ligação das mulheres de Lesbos a práticas sexuais específicas, mas talvez isso se deva à fama da beleza incomparável e da sensualidade das mulheres da ilha, já atestada na *Iliada*,³² e/ou à intensidade erótica da poesia de Safo. Seja como for, a habilidade sexual atribuída às lésbias e a imagem da poeta parecem emanar, confundidas, no uso do adjetivo “lésbia” mesmo tarde, em Catulo (século I a.C.) – repare-se, sempre em contextos heteroeróticos, frisa Hallett.³³

A despeito dessas ressalvas, *Safo de Lesbos* é designação que recorrentemente projeta em nosso imaginário certa Safo, a poeta *lésbica*. Essa projeção, cabe entender, vale-se do peso de Safo como referente. Jogada para a poeta, porém, não só carece de respaldo em evidências antigas, confiáveis e consistentes, mas resulta de uma percepção da sexualidade que em muito se dis-

29. “Agir como uma mulher de Lesbos”.

30. Hallett (1996, p. 129).

31. Gentili (1990a, p. 95).

32. Canto IX, versos 128–30.

33. Hallett (1996, pp. 129–30). Ver ainda os estudos de Brasete (2003, pp. 17–26; 2009, pp. 289–303) e Ragusa (2019b, pp. 211–39).

tingue da dos antigos, como ressaltado na citação de Brasete anteriormente.

Repare-se, a propósito, que o adjetivo *lésbica* não existia na Antiguidade, tampouco o *lesbianismo* em sua concepção moderna. Volto a Brasete:

O sentido homoerótico que os adjectivos “sáfico” e “lésbico” hoje veiculam testemunham a ressonância que o nome da poetisa e o da sua terra natal produziram na cultura universal, onde a homossexualidade feminina passou a ser tradicionalmente designada pelo termo “lesbianismo”, se bem que a custa de uma deformação semântica do termo originário. É que na Grécia antiga, Lesbos era uma ilha conotada com práticas sexuais promíscuas que, contrariamente ao que se poderia supor, não se circunscreviam a práticas homossexuais femininas que, por sua vez, também não eram exclusivas dessa zona. Apesar de a fama das mulheres lésbias estar muito mais relacionada com práticas heterossexuais, não foi fácil, para os autores antigos e modernos, dissociar a figura de Safo do tipo de relações amorosas que emergem da sua poesia, conotada, desde a época helenística, com o homoerotismo feminino.³⁴

Não há, ademais, qualquer base com lastro mínimo na afirmação de que teria sido esta uma opção sexual da poeta que, enquanto sujeito histórico, é pouco mais, se tanto, do que uma neblina para nossos olhos, como já para os dos antigos. O termo *lésbica*, enfim, frisa Sue Blundell, “é uma invenção moderna” que passa a nomear “uma mulher homossexual no final do século XIX, como resultado da publicidade criada por uma controvérsia académica em torno da sexualidade da própria Safo”³⁵ – polémica esta estéril nos seus resultados. Lardinois precisa as datas em que, em língua inglesa, o adjetivo se verifica, a partir de 1890, e o substantivo *lesbianismo* – homossexualismo feminino –, primeiro em 1870, escrito com inicial maiúscula, em clara alusão à ilha de Lesbos; e ele indaga: Será justificada a relação entre a ilha de Lesbos e o homossexualismo das mulheres? Existiriam razões para crer que Safo de Lesbos fosse uma ‘lésbica’?

34. Brasete (2003, p. 17).

35. Blundell (1995, p. 83).

É essa a *grande questão sáfica* [...] que já era debatida na Antiguidade, mas os estudiosos ainda não foram capazes de chegar a um consenso. Provavelmente, jamais o consigam, não apenas porque as evidências sejam muito escassas, mas porque existe algo intrinsecamente errôneo na forma de colocar a questão.³⁶

Concluindo seu estudo, afirma Lardinois:

Podemos concluir que, no caso de Safo, estamos, no máximo, diante de relacionamentos breves entre uma mulher adulta e uma jovem prestes a se casar. Chamar de *lésbicas* essas relações é um anacronismo. É impossível avaliar se a palavra se aplica à própria Safo ou à sua vida íntima. Na verdade, essa é uma questão sem sentido. Mesmo se, pelos padrões modernos, Safo devesse ser considerada lésbica, sua experiência deve ter sido muito diferente, vivendo, como viveu, em uma era diferente com diferentes noções e tipos de sexualidade.³⁷

O grau elevado de complexidade da chamada *questão sáfica* é um alerta crucial a afirmações simplistas, como as que anunciam em Safo a primeira poeta (engajadamente) *lésbica* da literatura ocidental, servindo-se de modo igualmente simplista e redutor de sua poesia para provar a alegada verdade sobre a Safo histórica, quando é antes parte de sua recepção que, ao adotá-la para os anseios do dia, ajudam a manter Safo viva entre nós. Holt Parker declara:

O texto de Safo está em fragmentos [...] A linguagem é difícil, a sociedade, obscura. Voltamo-nos a manuais e comentários em busca de auxílio. Isso significa, porém, que chegamos a Safo já cegos pelas assunções largamente não examinadas de gerações prévias de estudiosos; e no caso de Safo, o acúmulo de assunções é profundamente milenar e inclui comédias gregas, romances italianos e pornografia francesa. O caso é pior com Safo do que com qualquer outro autor, incluindo Homero. Pois aqui não lidamos apenas com a literatura arcaica, mas com a sexualidade; os comentários são pesadamente carregados de emoção e de nossos preconceitos. Mais importante, estamos lidando com

36. Lardinois (1995, pp. 27-8).

37. Lardinois (1995, p. 50).

homossexualidade (ou melhor, o que construímos como homossexualidade) e sexualidade feminina.³⁸

As considerações de Parker e Lardinois são de válidas, embora raras, lucidez e prudência, tanto mais se considerarmos que, segundo Blundell, em textos antigos, a única “clara alusão a um comportamento homossexual de uma mulher de Lesbos ocorre num diálogo entre duas prostitutas escrito pelo satirista Luciano, no século II d.C.”, o *Diálogo das cortesãs*.³⁹ A alusão é clara, mas sua historicidade está comprometida pela natureza literária da fonte, mais do que isso, satírica e, portanto, distorcida pelos objetivos difamatórios desse gênero discursivo. Gêneros como a comédia e a sátira, nunca é demais frisar, valem-se com frequência da liberdade para tratar do sexo para fazer rir e, no caso do segundo, que visa ao riso dos cúmplices do satirista e à destruição do alvo de seu texto, da linguagem do vitupério.

Deve estar evidente, agora, o porquê do uso aqui delésbia para adjetivar a origem geográfica de Safo, em vez delésbica; igualmente, do uso de homoerotismo, em vez de homossexualismo e outros, dado que muito mal compreendemos a sexualidade entre as mulheres da Grécia antiga. Para esse assunto, as fontes são demasiado escassas, e problemáticas são as analogias com o abundante material do atestado homossexualismo masculino – que, diga-se logo, também não funciona entre os antigos como funciona no imaginário que com olhos modernizantes o contempla. Isso tudo está bastante bem explorado, documentado e analisado no estudo fundamental de Kenneth J. Dover, originalmente publicado em 1978.⁴⁰

Reitero: as canções de Safo não são registros biográficos ou documentos de sua sexualidade, mas discursos poéticos em condição fragmentária, que compromete o alcance de nossas leituras, filiados a determinado gênero poético, o mélico, inseridos

38. Parker (1996, p. 149).

39. Blundell (1995, p. 82).

40. Dover (1994).

em certa tradição poética de linguagem erótica, e em geral plasmados no universo feminino. Estamos fadados a fracassar e a nos perder em especulações, se tentarmos explicar Safo e sua poesia a partir das características da vida cotidiana das mulheres em Lesbos, ou pela sua biografia, mesmo porque extraíam-na os antigos das canções de Safo, e sem qualquer constrangimento preenchiavam as lacunas com narrativas que criavam segundo a verossimilhança, que é categoria discursiva.

Tendo a exposição feita até este ponto em mente, e passeando por versos de poetas que ou precederam Safo ou a sucederam, melhor entenderemos a similaridade tremenda entre as imagens, a linguagem e o tom de sua poesia por natureza tradicional, genérica e de *performance*. Bem a ilustram seus fragmentos eróticos e os versos marcados pelo erotismo em Hesíodo (ativo em c. 700 a.C.), Arquíloco (c. 680–640 a.C.), Íbico (ativo em c. 550 a.C.) e Eurípides (c. 482–406 a.C.). Eis uma pequena amostragem de como, no registro erótico de gêneros, poetas e tradições distintos, é semelhante a linguagem para falar da paixão erótica, do desejo nas traduções possíveis para o grego *éros* que, longe de nomear o amor romântico, designa a força controlada por Afrodite – mesmo na forma do deus Eros, sempre a ela subordinado. Essa força, segundo seus desígnios, toma de assalto sua vítima e se apodera de seu corpo e de sua mente, como “uma invasão, uma doença, uma insanidade, um animal selvagem, um desastre natural”, que vem a “provocar o colapso, consumir, queimar, devorar, exaurir, entontecer, picar, aguilhoar, [...]”, resume Anne Carson.⁴¹

« TEOGONIA », HESÍODO

(*Poesia didática*)

[...] Eros: o mais belo entre imortais deuses,
deslassa-membros, de todos os deuses e de todos os mortais
ele doma no peito a mente e o prudente desígnio.⁴²

41. Carson (1998, p. 148).

42. Tradução minha. Edição: West (1988), versos 120–2.



[...] Eurínome gerou as três Cárites de belas faces – ela,
a menina de Oceano, de mui amável forma:
Aglaia, Eufrosine e Talía amorável:
de seus olhos, quando fitam, goteja o desejo
deslassa-membros, e de sob sobrancelhas belamente fitam.⁴³

FRAGMENTOS 193 E 196 W, ARQUÍLOCO⁴⁴
(*Poesia jâmbica*)

mísero jazo com desejo,
exânime, por dores atrozes – vontade dos deuses –
trespassado até os ossos.

Mas o desejo deslassa-membros, ó companheiro, doma-me

FRAGMENTO 287, ÍBICO⁴⁵
(*Poesia mélica*)

Eros, de novo, de sob escuras
pálpebras, com olhos me fitando derretidamente,
com encantos de toda sorte, às inextricáveis
redes de Cípris me atira.

5 Sim, tremo quando ele ataca,
tal qual atrelado cavalo vencedor, perto da velhice,
contrariado vai para a corrida com carros velozes.

« HIPÓLITO », EURÍPIDES⁴⁶
(*Tragédia*)

525 Eros, Eros que nos olhos

43. Versos 907–11.

44. Tradução minha. Edição: West (1988).

45. Tradução: Ragusa (2010, p. 650; ver estudo às pp. 480–507). Edição: Davies (1991). Cípris é um dos outros nomes de Afrodite.

46. Tradução: Oliveira (2010), em edição bilíngue que segue o texto grego de Barrett (1992). Os versos são a parte inicial do canto do coro de mulheres conhecido como “Ode a Eros”.

destilas desejo, incutindo doce
 prazer n'álma dos que atacas,
 que jamais me apareças com dano
 nem venhas desmedido.
 Pois nem dardo de fogo e nem dos astros é forte 530
 como o de Afrodite, que atira das mãos
 Eros, filho de Zeus.

Em vão, em vão às margens do Alfeu 535
 e na morada pítica de Febo
 bovinos sacrifícios prodigaliza a terra heládica,
 se não veneramos Eros,
 o soberano dos homens,
 claviculario da deleitosa alcova de Afrodite 540
 exterminador que atira os mortais
 em todos os desastres quando vem.

Nos fragmentos de Safo, o leitor decerto perceberá os ecos intensos dessa linguagem e imagens sobre a paixão erótica, da qual lançam mão reiteradamente os poetas gregos, como mostra a seleção citada. Esse movimento é característico da prática genérica de composição dessa poesia de tradição oral, que lida sobretudo com motivos consolidados e embasados em percepções mantidas pela repetição, pelo seu retomar por vezes incrementado em escolhas estilísticas que parecem singulares a um ou outro poeta – parecem, é prudente dizer, em vista de nosso magro *corpus* de textos, a partir do qual afirmar a inovação é um risco.

Confrontados com os versos que reproduzi de Hesíodo, de Arquíloco, de Eurípides, poetas homens de gêneros poéticos distintos, os fragmentos de Safo que envolvem a temática da ação da paixão sobre sua vítima e a concepção sobre *éros* não se distinguem deles a ponto de tornar sustentável o argumento questionável de uma “literatura feminina”; ao contrário, ecoam versos dos dois primeiros poetas, e ressoam nos do terceiro, pois trabalham com suas imagens e, se lhes acrescentam outras, aparentemente singulares à poeta lésbia, fazem-no calcados num tratamento da temática referida que não se pode dizer mascu-

lino, nem feminino, mas tradicional. Também por esse, além dos demais motivos antes levantados, é tão complicado inferir, a partir da leitura das canções em que o *eu* – nem sempre identificável para além de uma voz em primeira pessoa do singular – acontece de ser feminino e de se relacionar a figuras femininas eroticamente, que Safo seja *lésbica*, que represente a “literatura homossexual” – algo demasiado modernizante e anacrônico, em se tratando dos poetas antigos (homens ou mulheres).

O recorte de um universo que é distintamente feminino no *corpus* preservado de sua poesia, inclusive a de caráter intensamente erótico, se pensado no contexto da Grécia arcaica, leva-nos para mais perto da Safo que naquele mundo produziu suas canções, e pode nos dar a vislumbrar, em meio às brumas, a poeta que tanto marcou o imaginário, em vez das ficções que nele a partir dela se criaram, e que nos são mais próximas, falando a língua de nossos tempos. Estas são importantes, porque ajudam a manter viva a memória daquela. Como estudiosa dedicada àquela Grécia, porém, é aquela Safo que busco fazer emergir desta antologia, nos limites inerentes ao objeto, que tenho ressaltado no andamento destas linhas. No mundo de Safo, como na Grécia antiga em geral, estavam cindidos o universo masculino e o feminino, e Jan N. Bremmer observa que mesmo as relações heterossexuais no casamento eram distanciadas. Conclui o helenista: “Difícilmente foi por acaso que o homossexualismo moderno”, que, em largos termos, impõe a rejeição ao heterossexualismo, “se desenvolveu na mesma época em que a relação heterossexual no casamento adquiria um caráter muito mais íntimo”.⁴⁷ Na Grécia, prossegue Bremmer, evidências literárias e iconográficas – vasos atenienses da segunda metade do século VI a.C., “que circulavam nos banquetes aristocráticos”⁴⁸ – “mostram que as relações homossexuais normalmente ocorriam só entre adultos e

47. Bremmer (1995, p. 24).

48. Bremmer (1995, pp. 20–21).

rapazes”,⁴⁹ sendo “um aspecto estabelecido do caminho de um rapaz rumo à idade adulta”.⁵⁰ E frisa Bremmer que tais relações não implicavam a rejeição “do contato heterossexual”, necessário à procriação e à continuidade das linhagens e das comunidades, mas eram vivenciadas no mundo dos homens, nitidamente distinto do mundo das mulheres.⁵¹

Ao falar de *éros* numa linguagem tradicional e a partir de uma concepção reafirmada na poesia de temática erótica, Safo segue as práticas poéticas de seu tempo e lugar histórico, viabilizando assim a circulação de sua poesia que por todos poderia ser fruída. É decerto nesse sentido que devemos tomar uma conhecida frase – na verdade, um verso hexamétrico – do poeta latino Horácio (século I a.C.), numa *Epístola*:⁵² “Regula a Musa pelo pé de Arquíloco a máscula Safo”,⁵³ ou seja, a poeta lésbia regulou seus ritmos pelos de Arquíloco, numa compreensão possível de um verso controverso. A rigor, porém, estudos métricos mostram que a tradição lésbio-eólica é mais antiga que a jônica, de que se vale Arquíloco, e que a dórica.⁵⁴ Mas talvez possamos, apoiados nos versos dos dois poetas arcaicos, pensar a ideia do ritmo em termos mais amplos: a linguagem e as imagens que Safo emprega no tratamento da paixão são as mesmas que encontramos em Arquíloco e em outros poetas homens, antes ou depois dela. E quanto à conhecida expressão “máscula Safo”, a primeira das duas explicações oferecidas por Porfírio (século III d.C.), comentador de Horácio, de que a poeta foi excelente na poesia em que homens mais

49. Bremmer (1995, p. 12).

50. Bremmer (1995, p. 12). Ao menos, na visão externa dessas relações; da interna, pouco se pode dizer, lembra Bremmer (p. 20).

51. Bremmer (1995, p. 26) ainda observa que era, porém, a “relação pederasta que transformava o rapaz em um verdadeiro homem” – pois se voltava ao benefício do ensinamento intelectual e social do jovem, e não apenas ao benefício do prazer sexual ao adulto – e abria as portas para o universo da “elite social”.

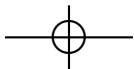
52. 1. 19. 28.

53. Agradeço ao colega latinista Prof. Dr. Marcos Martinho dos Santos (USP) a discussão sobre esse verso e sua tradução.

54. Ver o estudo de West (1973, pp. 179–92).

amiúde se destacam, é, decerto, aquela que pode ser entendida coerentemente e com respaldo vasto e sólido das práticas poéticas antigas testemunhadas na composição dos textos sobreviventes. A segunda, de que Safo foi difamada como dissoluta tríbade – termo grego de que se vale o comentador, que significa mulher homossexual ou *lésbica* – é de pouca valia, inclusive para a compreensão do verso epistolar horaciano, conduzindo-nos para longe de sua poesia e do fazer poético de que resultam suas canções, e para perto das ficções de Safo e de ansiedades de nosso tempo.

HINO A AFRODITE
E OUTROS POEMAS



Ó Safo, aos jovens que amam o mais doce travesseiro das paixões,
a ti, junto às Musas, a Piéria adorna, ou o
Hélicon coberto de hera – a ti que sopras tal qual
elas a ti, Musa na Ereso eólia.
Ou Hímen Himeneu, portando sua tocha brilhante,
contigo fica sobre o tálamo nupcial;
ou junto a Afrodite enlutada, lamentando o jovem rebento de
Ciniras, contemplas o bosque sacro dos venturosos.
Em toda parte, ó soberana, te saúdo como aos deuses, pois tuas
canções ainda hoje consideramos filhas dos imortais.

DIOSCÚRIDES, SÉC. III A.C.
Antologia palatina, VII, ep. 407

Afrodite

NOTA INTRODUTÓRIA Nenhuma outra divindade grega aparece nas canções de Safo com a mesma frequência, nem do mesmo modo: Afrodite é a mais presente¹. O fato decerto reflete três das linhas de força da mélica sáfica: a paixão erótica, a beleza e o universo feminino. Ora, Afrodite, em Safo e nos demais poetas gregos, para não falar da iconografia e dos cultos, é multifacetada – como são em geral os deuses gregos –, mas é, fundamentalmente, deidade da beleza física, da feminilidade, da sensualidade, da sedução, da paixão erótica, do desejo – características que constituem seus poderes principais e sua esfera central de atuação, a do erotismo. Há, portanto, estreita afinidade entre o fazer poético de Safo e a imagem de Afrodite, que se traduz em notável e inigualável cumplicidade entre a deusa dileta e a voz poética dos versos.²

1. Afrodite é personagem dos fragmentos 1, 2, 5, 15, 22, 33, 73A, 86, 96, 102, 112, 133, 134 e 140. Neles, o tema da presença da deusa *corpus* foi estudado em Ragusa (2005), em que se baseiam as traduções dos e as notas aos fragmentos legíveis desse *corpus*. Tais traduções, como outras publicadas previamente a esta nova edição da antologia, podem estar aqui ligeiramente alteradas.

2. A diferença é evidente se comparamos a representação da deusa em Safo à encontrada nos demais poetas arcaicos que, como ela, praticaram a poesia mélica; para estes e o estudo de Afrodite em seus fragmentos, ver Ragusa (2010).

« HINO A AFRODITE » (FR. 1)

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

ἀλλὰ τυιδ' ἔλθ', αἶ ποτα κατέρωτα
τὰς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα
χρῦσιον ἦλθες

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα κάλοι δέ σ' ἄγον
ᾠκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠράνω αἴθε-
ρος διὰ μέσσω

αἰψα δ' ἐξίκοντο σὺ δ', ᾧ μάκαιρα,
μειδιαίσαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ
ἦρε' ὅττι δηῦτε πέπονθα κῶττι
δηῦτε κάλημμι

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλαι θύμῳ τίνα δηῦτε πείθω
σάγην ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ', ᾧ
Ψάφ', ἀδικήει;

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

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

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
não me domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração,

mas para cá vem, se já outrora –
a minha voz ouvindo de longe – me
atendeste, e de teu pai deixando a casa
áurea a carruagem

atrelando vieste. E belos te conduziram
velozes pardais em torno da terra negra –
rápidas asas turbilhonando, céu abaixo e
pelo meio do éter.

De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
sorrindo em tua imortal face,
indagaste por que de novo sofro e por que
de novo te invoco,

e o que mais quero que me aconteça em meu
desvairado coração. “Quem de novo devo persuadir
... ao teu amor? Quem, ó
Safo, te maltrata?

Pois se ela foge, logo perseguirá;
e se presentes não aceita, em troca os dará;
e se não ama, logo amará,
mesmo que não queira”.

Vem até mim também agora, e liberta-me dos
duros pesares, e tudo o que cumprir meu
coração deseja, cumpre; e, tu mesma,
sê minha aliada de lutas.

Comentário Esse *hino clético* – prece que invoca a deidade para instá-la a vir à presença de quem suplica – estrutura-se em três etapas fundamentais, mostra a tradição: identificação do deus,³ essencial num sistema politeísta; recordação de relação previamente firmada com a deidade, de modo a nela suscitar o sentido de obrigação para com quem apela;⁴ explicitação do(s) pedido(s). Essa cuidadosa elaboração formal explica-se por constituir a própria prece em presente à divindade que, com tal agrado, pode se tornar propícia. No hino, a suplicante, que se autoneomeia “Safo”,⁵ invoca a deusa a vir à sua presença, para junto a ela lutar pela sedução da amada que ora a rejeita, objetivo em torno do qual giram todos os pedidos.⁶ Atente-se para a fala de Afrodite,⁷ dita no passado, mas revalidada no presente e a cada nova rodada da vinda da intermitente paixão erótica; tal fala guarda um valor universal de caráter punitivo-consolatório: o consolo do amator rejeitado pelo amado está na reversão de papéis que a experiência erótica em tempo produz. Também vale a pena reparar na visão de *éros* como patologia de corpo e mente,⁸ que, em princípio, torna sua vítima impotente; e no modo como a sedução é pensada como uma batalha e uma caçada, arenas às quais são comuns o ataque violento, a persegui-

3. Versos 1–2.

4. Versos 5–24.

5. Trata-se de procedimento muito usado em variados gêneros poéticos, por meio dos quais a *persona* dramatizada do próprio poeta torna-se parte dos versos que podem imortalizá-lo. A ideia da poesia como instrumento de imortalização de heróis está no cerne da épica, mas logo vemos a ideia associada de que a poesia confere memória e fama não apenas àquilo que canta, mas àquele que a canta. Safo vale-se de autoneomeação em outros fragmentos, bem como Alcman, poeta mélico ativo em c. 620 a.C., Teógnis, poeta elegíaco de fins de 600 a.C., e mesmo antes, Hesíodo, ativo em fins de 700 a.C., na sua poesia didática-comosmogônica e didático-sapiencial, para mencionar apenas esses mais antigos poetas. A prática se perpetua, claro, no correr dos séculos, em várias tradições poéticas, nas quais vai sendo ressignificada. Discuti recentemente o tema da memória e imortalização do poeta pela poesia na Grécia arcaica (Ragusa, 2018, pp. 143–152).

6. Versos 1–5, 25–8.

7. Versos 21–4.

8. Versos 3–4.

ção e a dominação do outro – o inimigo, a presa, o objeto de desejo do sedutor. Tudo isso está muito presente na linguagem erótica da poesia grega antiga, mas se maximiza no Fr. 1 de Safo, em que a suplicante chama Afrodite a ser sua “aliada de lutas”, *sýmmakhos*,⁹ em estreita parceria. Eis o último pedido da prece, que, ao contrário dos demais que se retomam, só surge nas penúltimas palavras. Tudo no hino à deusa é, pois, arquitetado para culminar neste pedido que, se concedido, como será (já o foi no passado!), garantirá o sucesso da empreitada de sedução à qual quer se lançar a suplicante-amada. Pedido que é proferido estrategicamente, depois que aos poucos construiu “uma relação segura e protetora com a poderosa e caprichosa deusa”.¹⁰ Finalmente, nos versos 1–2, veja-se que os epítetos estabelecem Afrodite não só como poderosa, mas também bela sedutora ardilosa. A sedução e a deidade caminham, pois, no âmbito do fugidio, do oblíquo, da dissimulação, da trama. A arte do engano é imprescindível na esfera da sedução regida por Afrodite; e nessa arte, ninguém superará a deusa, preciosa aliada.

Não posso deixar de ressaltar que o “Hino a Afrodite” é não só a mais famosa canção de Safo, mas a única integralmente preservada em citação, feita no tratado *Sobre o arranjo das palavras*,¹¹ de Dionísio de Halicarnasso (retórico, século I a.C.). Mais: é a primeira canção do livro I de Safo, compilado na célebre Biblioteca de Alexandria, provavelmente na virada dos séculos III–II a.C. Todo plasmado como é em Afrodite, a deusa *sýmmakhos* de “Safo” que lhe pede e antecipa sua presença, pode-se pensar o epíteto e o hino como um todo em dimensão metapoética, à semelhança do que se passa com o Fr. 2, adiante. Nessa dimensão, “Safo” dramatiza-se como “uma mulher líder de um grupo feminino e uma poeta totalmente dedicada à esfera da beleza, do amor, e de Afrodite”,¹² e o faz nas derradeiras palavras, “drasticamente revertendo seu sentimento inicial de devastação e depressão”, para se afirmar qual “autoconfiante cho-

9. Verso 28.

10. Thomas, 1999, p. 9

11. Número 23.

12. Bierl 2018, p. 929.

regos, 'líder do coro', e cantora poética".¹³ "Reencenando essa divina aliada de luta na própria *performance*, a canção faz Safo se fundir a Afrodite. Assim, em qualquer *performance*, Safo se torna Afrodite, como a cantora perfeita, plena de encantamento poético e erótico".¹⁴

13. Bierl, p. 930.

14. Bierl, p. 948.

« ODE DO ÓSTRACO » (FR. 2)

†δευρυμμεκρητεσιπ[.]ρ[]|.† ναῦον
 ἄγνον ὄππαι | χάριεν μὲν ἄλλος
 μαλίαν|, βῶμοι δ' ἔ<ν>ι θυμιάμε-
 νοι |λιβανώτω<ι>

ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕσδων
 μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος
 ἐσκίαστ', αἰθυσσομένων δὲ φύλλων
 κῶμα †καταιριον

ἐν δὲ λείμων ἱππόβοτος τέθαλε
 †τωτ...().ριννοῖς† ἄνθεσιν, αἰ <δ'> ἄηται
 μέλλιχα πνίόοισιν |

[]

ἐνθα δὴ σὺ †συ.αν† ἔλοισα Κύπρι
 χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ
 <ὀ>μ<με>μείχμενον θαλίαισι νέκταρ
 οἰνοχόοισα

... Para cá, até mim, de Creta ... templo
 sacro onde ... e agradável bosque
 de macieiras, e altares nele são esfumeados
 com incenso.

E nele água fria murmura por entre ramos
 de macieiras, e pelas rosas todo o lugar
 está sombreado, e das trêmulas folhas
 torpor divino desce.

E nele o prado pasto de cavalos viceja
 ... com flores, e os ventos
 docemente sopram ...

Aqui tu [...] pegando, ó Cípris,
 nos áureos cálices, delicadamente,
 néctar, misturado às festividades,
 vinho-vertendo ...

Comentário Eis outro *hino clético*, em que se destaca o detalhamento do local ao qual Afrodite é convidada a vir, saindo de Creta. O espaço, porém, não é definido cartograficamente, mas se desenha como cenário primaveril idealizado em chave sacro-rótica, inerente à visão grega da natureza, suspenso em temporalidade própria, impregnado de Afrodite, de cujas imagens poéticas e mítico-religiosas se desprendem seus elementos constitutivos. Desse cenário emana uma atmosfera carregada de sensualidade e do divino, algo ampliado pela antecipação da epifania da deusa¹⁵ invocada como “Cípris” – nome mais frequente na literatura grega antiga, além de “Afrodite” –, que evoca seus elos com um de seus locais de culto mais importantes, a ilha de Chipre, onde são particularmente fortes suas ligações com o mundo vegetal. Atente-se para o caráter ativo da epifania, que reforça a ideia da fusão num fragmento de intensa linguagem sinestésica. Há o desejo de proximidade entre a voz poética e a deusa. Proximidade que assume um caráter metapoético na diluição dos limites do mundo divino e do sagrado – a mistura do néctar, nutrição divina, e do vinho, nutrição mortal – na festividade compartilhada da mélica sáfica que celebra o universo de Afrodite. A fonte principal do texto é um *óstraco* (século III a.C.) ou caco de cerâmica, material abundante na Grécia antiga e muito utilizado para a escrita.

15. Verso 13.

PRECE A AFRODITE E ÀS NEREIDAS (FR. 5)

Κύπρι καὶ Νηρήιδες ἀβλάβηιν μοι
τὸν κασιγνήτον δίδοτε τυίδ' ἔκεσθαι
κῶσσα λοι θύμω<ι> κε θέλη γένεσθαι
πάντα τελέσθην,

ὅσσα δὲ πρόσθ' ἄμβροτε πάντα λύσαί
καὶ φίλοισι οἷσι χάραν γένεσθαι
ἔιχθροισι, γένοιτο δ' ἄμμι
μηδ' εἷς

τὰν κασιγνήταν δὲ θέλοι πόησθαι
|τίμας, |όνίαν δὲ λύγραν
|οτοισι πιά|ροισ' ἀχεύων
|.να

|εισαῖτω|ν| τὸ κέγχρω
|λεπαγ|..(.)αι πολίταν
|λλωσ|...|νηκε δ' αὐτ' οὐ

|κρω||
|οναικί |εοί |.ι
|..|..|ν σὺ |δι| ἐ Κύπρι|..|..(.)|να
|θεμ|έν|α κάκαν|
|.ι.

Ó Cípris e Nereidas, ileso, a mim,
o meu irmão concedei aqui chegar,
e o que no coração ele queira que seja –
tudo cumpri;

e que seus passados erros todos ele repare
e que aos amigos uma alegria ele seja,
... aos inimigos, e que não nos seja ...

[...] e a irmã – que ele a queira fazer

Comentário No fragmento preservado no *Papiro de Oxirrinco* 7 (século III d.C.), temos uma canção-prece a Afrodite – chamada pelo nome que nos remete à sua geografia mítico-poética e religiosa insular, “Cípris” – e às Nereidas – netas de Oceano e filhas do velho do mar, Nereu. Quem apela às deidades o faz em benefício da 3ª pessoa do singular, a quem se refere como “meu irmão”.¹⁶ Uma vez que o *eu* da poesia de Safo é habitualmente identificado à própria poeta, é leitura corrente que o *ele* é Cáraxo, com base em Heródoto (século V a.C., *Histórias*, II, 134–135), segundo quem uma *hetera* de nome Rodopis, feita escrava, foi levada para o Egito do faraó Amásis (c. 570 a.C.) por um homem que, depois, a libertou em troca de vultoso pagamento efetuado por “Cáraxo de Mitilene, filho de Escamandrônimo e irmão de Safo, a poeta”; e Heródoto diz: Cáraxo, em seguida, “retornou a Mitilene, e numa canção Safo muito o atacou, de maneira severa”. Há nesse relato, porém, sérios problemas de cronologia; ademais, nada prova que Heródoto se refira ao nosso Fr. 5; e tampouco se justifica de fato a identificação automática de Safo ao *eu* da canção, o qual pode ser outra personagem. Na prece, identificadas as deidades, seguem-se os pedidos. Primeiro, de proteção ao navegante que retorna – função própria da atuação de Afrodite e das Nereidas, indicam seus cultos e imagens mítico-poéticas e iconográficas. Mas nos pedidos seguintes, nada há que os ligue de maneira especial às deidades invocadas; eles falam no cumprimento de todos os desejos do “irmão” – algo que recorda os versos 17–18 e 26–27 do Fr. 1 –, na reparação de seus erros passados, na atitude para com amigos e inimigos – “alegria” àqueles, males, a estes, de acordo com a ética grega tradicional. Falam ainda em algo relativo à sua “irmã”, que não sabemos quem é.¹⁷

16. Verso 2.

17. Mantenho para o Fr. 5 (e outros) a edição Voigt (1971). Prefiro não adotar reedições com base em novos papiros envolvidos em complexas questões, das quais dá ideia a nota de retratação de Anton Bierl e André Lardinois, editores de *The newest Sappho* (Brill, 2016). Recomenda-me a prudência, mesmo se excessiva, aguardar a estabilização do cenário.

**PRECE A AFRODITE, UMA PUNIÇÃO
PARA DÓRICA (FR. 15)**

ἡ μάκαίρ

[versos 2–8: ilegíveis e lacunares]

Κύπρι καί σε πικροτ..ἂν ἐπέύροι
μηδὲ καυχάσ[αι]το τόδ' ἐνέ[ποι]σα
Διωρίχα τὸ δεύ[τε]ρον ὡς πόθει
λερον ἦλθε.

... [tu] venturosa ...

...

Ó Cípris, e a mais amarga te descubra
e não se vanglorie isto contando – ela,
Dórica: como a segunda vez ...
... veio.

Comentário A única fonte do Fr. 15 é o *Papiro de Oxirrinco* 1231 (século II d.C.). Acredita-se que se ligaria à mesma narrativa que enreda o Fr. 5, mas essa leitura carece de substância historicamente comprovada, e sofre de questionável biografismo ficcionalizante. Aqui, parece ser feita uma prece a Afrodite, ou “Cípris”: o *eu* pede-lhe a punição de Dórica.¹⁸ Segundo compreensões usuais, Safo estaria pedindo a punição de Dórica/Rodopis, em benefício de Cáraxo e de si mesma. Como no caso do Fr. 5, todavia, além do biografismo, há os dados contraditórios dos testemunhos antigos, em geral, de caráter francamente anedótico. Note-se, por fim, que se revela de forma implícita no segundo pedido uma ação própria de Afrodite e dos deuses gregos como um todo, na sua relação com os mortais: gabar-se, vangloriar-se, é atitude em potencial perigosa para um mortal que, deixando-se levar pela arrogância e prepotência, pode bem esquecer os limites de sua condição e, por isso, ser punido.

18. Esse nome talvez esteja presente também no Fr. 7, se certa a emenda. O fragmento é de resto ilegível.

FRAGMENTO 22

[verso 1: ilegível e lacunar]

|εργον, ..λ'α..|
 |ν ρέθος δοκιμ|
 |ησθαι
 |ν ανάδην χ|
 διέ μή, χείμων|
 |οισαναλγέα|
 |δε
 |. ε. ||. |κ|έλομαι σ|
 |. γυλα. |ανθι λάβοισα. α|
 πᾶ|κτιν, ᾗς σε δηῦτε πόθος τ.|
 ἀμφιπόταται
 τὰν κάλαν ἃ γὰρ κατάγωγισ αὔτα|
 ἐπτόαισ' ἴδοισαν, ἔγω δὲ χαίρω,
 καὶ γὰρ αὔτα δήπο[τ'] ἔμεμφ|
 Κ|υπρογένιηα
 ὡς ἄραμα|
 τοῦτο τῶ|
 β|όλλομα|

... tarefa ...

...

... rosto ...

... desagradável ...

... e não, inverno ...

... dor ...

...

... peço a ti

... [ela], após pegar ...

... harpa, enquanto de novo o desejo ...

voa ao redor de ti –

a bela –; pois o vestido ...

vendo tremeste, e eu me alegro,
 pois, certa vez, a própria ...
 Ciprogênia ...
 como rezo ...
 isto ...
 quero ...

Comentário Nessa canção fragmentária, também preservada no *Papiro de Oxirrinco* 1231, dignas de notas são a referência à “harpa”,¹⁹ instrumento muito antigo e de procedência oriental, e ao voo do desejo, na imagem poética recorrente da excitação erótica, ao redor de um *tu* – voo este que se repete no presente da canção, como antes, no passado, revela o advérbio “de novo”, *dēûte*,²⁰ a marcar, como no Fr. 1,²¹ a intermitência de *éros*. A sensualidade da cena se intensifica com o vestido captado pelos olhos do *eu*, motivo de sua alegria e gatilho de uma recordação em que se insere Afrodite, a “Ciprogênia” ou “nascida em Chipre”. São ligações tradicionais na poesia erótica de Safo e de outros poetas os binômios beleza–desejo e desejo–olhar. Afinal, sendo *éros* o desejo sexual, é pelos olhos que entra – os que contemplam a beleza do corpo físico. Mas o elemento do vestido e o modo como é enfocado na canção é muito característico da mélica de Safo, que amiúde realça peças do vestuário feminino. Sobre isso, um conjunto de fragmentos adiante traduzidos dirá algo mais.

19. [*Pà*]ktin, verso 11.

20. Verso 11.

21. Versos 15, 16, 18.

FRAGMENTO 33

αἴθ' ἔγω, χρυσοστέφαν' Ἀφρόδιτα,
τόνδε τὸν πάλον <.....> λαχοίην

...se ao menos eu, ó auricoroadá Afrodite,
este lote ... obtivesse por parte ...

Comentário Estamos uma vez mais diante de uma canção-prece, em prol da obtenção de algo, com o auxílio da deidade invocada, em imagem dourada. O fragmento tem por fonte o tratado *Sobre a sintaxe* (3.247), do gramático Apolônio Díscolo (século II d.C.).

FRAGMENTO 65

[versos 1–4 e 11: ilegíveis e lacunares]

|Ψάπφοι, σεφίλι|
 |Κύπρωι βλασίλι|
 |καίτοι μέγα δι|
 |ἴσσοις φαέθων|
 |πάνται κλέος|
 |καί σ' ἐνν Ἀχέρροντ

ó Safo ...

[em] Chipre a rainha ...

e deveras grande ...

para tantos [ele] brilhando ...

em toda parte glória ...

e a ti, no Aqueronte ...

Comentário Preservado no *Papiro de Oxirrinco* 1787 (século III d.C.), cujos textos acham-se muito mutilados, o fragmento traz uma voz que se dirige a Safo e menciona a ilha de Chipre – referida junto a duas outras localidades²² na única linha em que consiste o Fr. 35. Em seguida, talvez mencione sua mais importante deusa, Afrodite, no verso 2, como sua soberana. A ideia do *kléos* – a glória alcançada por grandes feitos, referida no Fr. 44, em sua narrativa mítica – se sobressai e pode estar vinculada à imortalização pela poesia pela fama, talvez o tema do último fragmento traduzido nesta antologia que congrega todas as canções de Safo, exceto pelos ilegíveis. Nesse sentido poderíamos entender a menção de um dos rios do Hades, o mundo dos mortos, no verso final, o Aqueronte, e igualmente a inserção da poeta como personagem dos versos por meio de seu próprio nome, na abertura que resta.

22. Pafos, na ilha, e Pânormos, na Sicília.