

# NOVE MUSAS MORTAIS: AS POETAS DA GRÉCIA ANTIGA

Giuliana Ragusa<sup>1</sup>

---

## RESUMO

Este artigo se debruça sobre as nove poetas mulheres da Grécia Antiga. Ao focar a poesia praticada por mulheres, busca ampliar a referência principal e mais impactante em nossa tradição, Safo, que é, sim, a única que conhecemos de uma era, mas não do mundo antigo helênico como um todo. Tal ampliação, com algumas novas traduções, permite refletir sobre a variedade de gêneros poéticos e da temática e linguagem elaboradas, mesmo se de modo limitado, já que as obras das nove Musas mortais estão preservadas em corpora fragmentados e exíguos. Dito isso, o percurso faz-se relevante à apreciação da presença feminina no cenário cultural da Hélade.

**Palavras-chave:** Poesia. Grécia Antiga. Poetas Mulheres.

## ABSTRACT

This article focuses the nine women poets of ancient Greece. By doing so, it broadens the eyesight to women poets beyond the main reference, Sappho, the only one we know from the archaic era, but from the ancient Greek world. Thus, it allows us to reflect upon the variety of poetic genres, themes and language their poetry encompass, even if we are limited in what we may say by the fragmentary or paucity of texts preserved in the corpora of the nine mortal Muses. Nonetheless, such a review of them as proposed here, bringing forth some new translations of their poetry, is relevant to the appreciation of the presence of women in the cultural scene of ancient Greece.

**Keywords:** Poetry. Ancient Greece. Women Poets.

---

<sup>1</sup> Professora doutora de Língua e Literatura Grega, livre-docente (associada), desde 2019, junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: [gragusa@usp.br](mailto:gragusa@usp.br).

A poesia na Grécia arcaica (c. 800–480 a.C.) e clássica (c. 480–323 a.C.) fez-se numa “cultura da canção” (HERINGTON, 1985, p. 3) em que não se tinha separado da música, em que só existia na *performance*, de viva voz, diante de uma audiência, em que resultava de práticas tradicionais embasadas na oralidade. Isso num mundo eminentemente oral, no qual o alfabeto grego — adaptado do fenício — se ia difundindo, sem ainda se impor como mais tarde, na cultura da escrita que ganha corpo no século IV a.C. Naquele mundo arcaico, sobretudo, “todos cantavam e conheciam canções, e havia um sistema delas para diferentes ocasiões, altamente elaborado” (KURKE, 2001, p. 42). A poesia funcionava como instrumento de

construção de indivíduos como sujeitos sociais (...), de socialização e de educação cultural no mais largo sentido. Numa cultura amplamente oral, sem escolas institucionalizadas e só mínima infraestrutura e intervenção do Estado, a poesia em *performance* era uma maneira vital de transmissão para cada indivíduo de seu estoque de conhecimento cultural, de valores a serem esposados, de seu nível adequado de expectativas e aspirações, de seus papéis sociais... (Ibidem.)

Daí que, nos gêneros poéticos, a *persona* ou a voz dos versos é dramatizada, é *performer*, em diálogo com alguém dentro e fora (a audiência) da canção.

É na era helenística (323–31 a.C.) que a poesia deixa de ser de *performance*, separando-se da música e da dança e tornando-se texto. Neste contexto de consolidada cultura da escrita, passa a ser editada, copiada e estudada, tarefas às quais se dedicavam os eruditos e escribas da célebre Biblioteca de Alexandria<sup>2</sup>, que a preservava como modelo, em pleno Egito helenizado, legado do Império de Alexandre, cujo nome designa um dos maiores, se não o maior, centros cosmopolita da época.

Ao longo desses que são os três períodos da história grega, há poetisas, homens e mulheres de renome, a maior delas, Safo (c. 630–580 a.C., ilha de Lesbos), mas nem de longe a única. Não estranha que elas se projetem em meio ao corpus majoritariamente masculino de poetisas que temos. No mundo dos deuses, construído por espelhamento — em potência maximizada pela imortalidade — ao mundo dos homens, a poesia — canto, dança,

---

2 Localizada no *Mouseion* (“a casa das Musas”, “o Museu”) erguido pelo faraó Ptolomeu I, o Sóter, que governou entre 305–285 a.C., e ampliada por seu sucessor, Ptolomeu II, o Filadelfo, rei entre 285–246 a.C., que potencializou as tarefas a que se voltava.

música<sup>3</sup> — é prerrogativa das belas, atraentes e jovens Musas, sendo a música compartilhada ainda por Apolo, deus da lira. Canto e dança, inclusive para a finalidade relativa a práticas culturais aos deuses, faziam parte da *paideía* grega, para meninos e meninas, de sua formação. E por toda a Grécia havia associações corais femininas, integradas por *parthénoi*, e lideradas ou treinadas por mulheres adultas aristocráticas<sup>4</sup>. Noto que *parthénos* é termo técnico para a condição definida “por idade e estatuto marital”, fase transicional “pela qual toda mulher passava na rota rumo à completa integração social” pelo *gámos* (casamento), conforme frisa Sissa (1990, p. 76). Fase que, podemos imaginar, abarca meninas muito jovens, “às vezes abaixo da idade da puberdade” (KLINCK, 2008, p. 24).

É decerto de tal tipo a associação coral de meninas ligada a Safo e igualmente a Alcman (Esparta, ativo em c. 620 a.C.), poeta da mélica, como ela — da canção (*méllos*) para *performance* ao som da lira, em coro (e com dança) ou solo, bem mais tarde, na Biblioteca, chamada “lírica”<sup>5</sup>. Para ele, porém, interpunha-se entre si e as coreutas — as *parthénoi* de seu coro — uma figura intermediária feminina, dada a nítida separação no mundo grego entre papéis femininos e masculinos nos respectivos universos paralelos, sem cruzamentos para além do casamento e da cerimônia fúnebre<sup>6</sup>. A formação nessas associações corais tinha como uma de suas balizas, senão a mais importante, o *gámos* (enlace sexual, casamento); no processo paidêutico que pela coralidade se encaminhava, as *parthénoi* eram preparadas para a vida erótica-sexual e nelas inculcava-se “responsabilidade cívica, valores sociais e tradições (...) codificados na *performance* que servia para integrar o indivíduo do sexo feminino em seu contexto social” (CLARK, 1996, p. 144)<sup>7</sup>.

---

3 Numa palavra, *mousiké* (μουσική), o que é relativo às *Moûsai* (Musas), “a arte dos sons, mas também da poesia e a da dança — os modos básicos de comunicação numa cultura que transmitia suas mensagens publicamente por meio da *performance*” (GENTILI, 1990, p. 24).

4 Bowman (2004, p. 12) ressalta esse fato, e o detalhado estudo de Calame (1977) mapeia as associações corais e os cultos aos quais se relacionavam, enfocando especialmente Alcman, com perspectiva estruturalista-antropológica que privilegia a ideia da iniciação. Stehle (1997, pp. 87-8) anota, porém, acertadamente, que os grupos corais femininos não estão inseridos num “sistema de iniciações, no sentido estrito do termo, para meninas em Esparta”, em que Alcman apresentou seus partênios; não há evidências desse tipo de sistema lá ou em qualquer parte da Grécia Antiga; e os partênios não podem ser pensados como reflexos desse inexistente sistema, pois neles o que se destaca é a louvação, o elogio à(s) coreuta(s) em destaque, “uma função bem atestada da poesia coral” nas suas variadas espécies.

5 Para discussão sobre o gênero e os poetas, Ragusa (2005, pp. 23-53, 55-78; 2010, pp. 23-53, 55-97; 2011, pp. 9-70; 2013, pp. 11-35), Ragusa e Delfito (2019). Esses trabalhos embasam muito do que traz este artigo.

6 As noções de amizade, convívio e intimidade entre ambos os universos sequer se colocam. Ver Katz (1992), Klinck (2008, pp. 15-6). Para a coralidade em Safo e Alcman, ver meu recente estudo (RAGUSA, 2019a).

7 Para o tema da *paideía* na mélica, ver Ragusa e Brunhara (2017).

Vejamos as poetisas mulheres do epigrama 26 de Antípatro de Tessalônica (séculos I a.C.–I d.C.)<sup>8</sup>, do livro IX da *Antologia palatina* (AP) ou *grega*, dois nomes para a mesma coleção em manuscrito (séculos XIII–XIV d.C.) de quinze livros de epigramas de variada datação (séculos VII a.C. a V d.C.), com diversos poetisas e anônimas vozes. Cito-o<sup>9</sup>:

Τάσδε θεογλώσσους Ἑλικῶν ἔθρεψε γυναῖκας  
ὕμνοις καὶ Μακεδῶν Πιερίας σκόπελος,  
Πρῆξιλλαν, Μοιρώ, Ἀνύτης στόμα, θῆλυν Ὅμηρον,  
Λεσβιάδων Σαπφῶ κόσμον ἐμπλοκάμων,  
Ἥρινναν, Τελέσιλλαν ἀγακλέα καὶ σέ, Κόριννα 5  
θοῦριν Ἀθηναίης ἀσπίδα μελψαμένην,  
Νοσσίδα θηλύγλωσσον ἰδὲ γλυκυχαέα Μύρτιν,  
πάσας ἀενάων ἐργάτιδας σελίδων.  
ἐννέα μὲν Μούσας μέγας Οὐρανός, ἐννέα δ' αὐτὰς  
Γαῖα τέκεν θνατοῖς ἄφθιτον εὐφροσύναν. 10

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, 5  
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 aos mortais. 10

Nove são as Musas, que gostam de cantar a andar pelo Hélicon, monte da Beócia, e que na Piéria nasceram do enlace de nove noites entre Zeus, neto de Urano e Gaia e soberano do Olimpo, e Mnemosine, a deusa Memória, genealogia que lhes confere autoridade e o conhecimento do passado, os quais dão ao poetisas que favorecem. Hesíodo (*Teogonia*, vv. 1-115), ativo em c. 700 a.C., nomeia-as todas — e delas nos conta no próemio hínico de seu poema cosmogônico —, mas usualmente, como outras associações divinas, elas são referidas em bloco, pelo singular ou plural. Enfatizando o caráter celestial das deusas, o epigrama as define pela linhagem paterna que recua ao Céu, o deus Urano, pai de Crono, avô de Zeus. Mais: firma

8 Outros nomes circulam, além dos que veremos, mas são demasiado impalpáveis.  
9 Tradução, com alterações, Ragusa (2005, p. 57; 2011, p. 9). Todas as traduções deste artigo, salvo quando indicado o contrário, são minhas. Todos os textos gregos são extraídos da base *TLG*, *Thesaurus lingua Graeca* (disponível em: <<http://stephanus.tlg.uci.edu/index.php>>), se necessário, revistos nas edições de autoridade.

para as nove divinas vozes outras nove como equivalentes mortais, definidas pela linhagem da Terra, a deusa Gaia, que distingue os seres humanos dos deuses — estes, habitando os céus, e aqueles, quando vivos, o mundo sobre a terra, condição que embasa um dos termos gregos para mortais: *epikhthónioi*, “os que estão sobre a terra”. Tais vozes mortais são, no epigrama, fontes de “imperecível alegria” (*áphthiton euphrosýna*, v. 10) aos homens. E são vozes provindas de “mulheres” (*gynaikas*) de línguas divinas (*theoglóssous*), como já as anuncia o verso 1, nutridas pelas Musas — as deusas referidas pela sua geografia mítico-poética (vv. 1-2) — com hinos, com canções (*hýmnois*, v. 2).

Não poderia ser senão divina, portanto, a imagem das poetisas nomeadas entre os versos 3 e 8, celebradas ali, das quais o Hades, o mundo dos mortos sob a terra, cobriu os corpos, mas não os nomes imortalizados pela poesia que cada uma praticou, e da qual para algumas algo é destacado em especial. Todas são divinizadas, as “fazedoras de eternos escritos” (*ae-náōn ergátidas selídōn*, v. 8), expressão que faz da poesia um artesanato — o uso do termo *ergátidas*, ligado a *érgon*, denota sobretudo o trabalho das mãos, físico. Artesanato que funciona como instrumento de imortalização por meio da edição escrita, indica *selídōn*, já que *sélis* designa a “coluna de escrita num rolo de papiro”.

No epigrama, composto após a edição dos poetisas do passado em Alexandria, na Biblioteca — termo composto por *bíblōs* (“rolo de papiro”) —, na cultura da escrita, tornam-se escritoras as que atuaram na “cultura da canção”: Safo, Praxila, Telesila, Mirtes e talvez Corina, se datada dos séculos V–IV a.C.<sup>10</sup>. Mesmo estas, porém, chegam-nos na forma escrita pela qual podemos falar numa “tradição poética de mulheres definida como uma relação textualmente embasada entre as obras sobreviventes de poetisas mulheres, começando com Safo” (BOWMAN, 2004, p. 2). Tal tradição não deve ser vista como segregada ou confinada a uma espécie de subcultura feminina de longa data — ideia influente, para a qual não há qualquer evidência antiga<sup>11</sup> —, sob pena de restrição e confinamento ou mesmo de “trivialização” (ibidem, p. 5) das poetisas e das obras, mas, sim, como parte da grande tradição poética em que circularam (ibidem, p. 6). Afinal, Safo não era percebida pelos antigos como uma das mulheres de um grupo

10 A favor dessa datação são Snyder (1989, p. 44), Battistini (1998, p. 203), Klinck (2008, p. 152), para os quais a descoberta da poeta teria sido tardia, mas não sua datação, que remontaria à era clássica. Diferentemente, West (1970, p. 277; 1990), Campbell (1992, pp. 1-3), entre outros, veem Corina como poeta helenística.

11 Defende-a sobretudo Skinner (1996). Ver a crítica de Bowman (2004, pp. 2-7), que, além de apontar a falta de evidências, corretamente mostra o problema de usar a hipótese sem fundamento para “a ela atrelar as artistas mulheres que sobreviveram e explicar por meio dela as obras”.

feminino de poetisas apartado do *mainstream*, mas “como uma *cantora* mulher de poesia” (KLINCK, 2008, p. 4). Nada há nos testemunhos antigos que sugira a percepção da poetisa como estranha à grande tradição e seus espaços de circulação pela boca e pelo ouvido, na *performance*: os festivais públicos cívico-culturais, celebrados em momentos significativos da vida das *póleis*, com ritos e competições poéticas, musicais e atléticas, em honra dos deuses e em celebração da comunidade, de seu passado e de seus valores ético-morais; e os simpósios, ocasiões mais privadas, nas casas de aristocratas, com convivas — só homens — de equivalente *status* e ligados por alianças de natureza variada, nos quais, após o banquete, a ingestão do vinho em conjunto — daí o nome *sym-pósion* — abria-se a entretenimento, com *performances* musicais e poéticas.

Considerando que as poetisas mulheres foram comentadas e celebradas na recepção dos antigos, há que afirmar que a grande tradição poética grega as valoriza e dá-lhes espaço e àquilo, o quer que seja, que quisessem cantar, inclusive o universo feminino que foi matéria de vozes femininas em composições da lavra de poetisas mulheres e de poetisas homens, não tendo pela diferença de gênero dos autores recebido tratamento distinto — não seria assim numa poesia de práticas tradicionais de composição. Afirmar Bowman (2004, p. 10):

Todas as poetisas mulheres cuja obra sobrevive escreveram poesia que usava a 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 majoritariamente masculinos e de seus predecessores na grande tradição, mas, ao contrário, estavam muito interessadas nessa poesia e eram por ela influenciadas.

É com um olhar que as percebe dentro da grande tradição poética grega que apresento as poetisas — tradição nas eras arcaica e clássica orientada por metro, matéria e adequação, isto é, pela articulação entre forma, conteúdo, linguagem, modo e ocasião de *performance*, elementos que identificam os gêneros cujas práticas “não são ainda redigidas, mas estão presentes na consciência dos autores” (ROSSI, 1971, p. 73). É com olhar que busca ampliar as vozes das poetisas para além da mais célebre, não raro tida como única: a de Safo, a mais arcaica delas todas, incluída

em epigramas-cânones<sup>12</sup> (*AP IX*, 184 e 571), junto aos renomados poetas (homens) da métrica grega arcaica.

Resta claro — uma vez mais — que a ideia da “tradição segregada de poetisas mulheres” (BOWMAN, 2004, p. 9) não se sustenta nem com base no epigrama das nove poetisas, nem no que se quer representar como “o foco das preocupações femininas, e seu uso de abordagens e modos subjetivos não encontrados na poesia de autoria masculina” (ibidem). Estes não são marcadores que limitam a poesia das poetisas, nem exatamente distintivos de uma poética feminina — menos ainda num universo de composição feita pelas tradições concernentes aos gêneros poéticos e à *performance*.

Ilustrativa de tal afirmação é a espécie métrica do partênio — canções para *performance* por coro de *parthénoi*, as moças não-casadas<sup>13</sup>, em festivais públicos cívico-culturais: em Álcman, já antes mencionado, o partênio tem seu poeta mais célebre na recepção antiga; dele são os maiores partênios preservados. Neles vemos como a característica autodramatização da *performance* pelo coro, cuja voz feminina ressoa sem que a acompanhe a do poeta, desvela aos olhos-ouvidos, aos sentidos e à imaginação um universo profundamente feminino, permeado de erotismo e movido pelo elogio à beleza das coreutas<sup>14</sup>. Assim no Fr. 1 (“Partênio do Louvre”), de cujos 101 versos cito estes que, após a narrativa mítica, na transição para a autodramatização da apresentação à cidade, em desconhecido festival público cívico-cultural, as virgens louvam a líder ou corego, Hagesícora — função gravada em seu nome — e uma segunda destacada, Agidó<sup>15</sup>:

ἔστι τις σιῶν τίσις·		Há algo como a paga dos deuses;
ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὖφρων		feliz quem alegremente
ἀμέραν [δι]απλέκει		o dia entretece até o fim,
ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' αἰῶ		sem pranto; e eu canto
Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὄρω	40	de Agidó a luz. Vejo-a
ρ' ὅτ' ἄλιον, ὄνπερ ἄμιν		como o sol que para nós
Ἀγιδῶ μαρτύρεται		Agidó chama por testemunha
φαίνην· ἐμὲ δ' οὐτ' ἐπαινῆν		a brilhar. Mas a ela nem louvar,
οὔτε μομῆσθαι νιν ἄ κλεννὰ χοραγὸς		nem censurar de modo algum me permite
οὐδ' ἀμῶς ἐῆ· δοκεῖ γὰρ ἡμεν αὐτὰ	45	a ilustre corego; pois ela mesma parece ser

12 O termo, que uso adjetivamente, é anacrônico, mas indica um grupo de autores os mais admirados e prezados pela recepção, as figuras de autoridade (PFEIFFER, 1998, pp. 206-8). Diga-se que a lista do epigrama de poetisas mulheres não pode ser tomada como equivalente aos epigramas-cânones — não sem que outras evidências atestem sua “importância cultural e influência literária” (BOWMAN, 2004, p. 8), algo especialmente difícil para algumas delas, muito opacas para nós.

13 Para o grupo de Safo, Ferrari (2010), além de Klinck (2008, pp. 62-7) e de meus trabalhos prévios (RAGUSA 2005; 2011; 2013, pp. 95-8; 2019a; 2019b).

14 Para os partênios de Álcman, Ragusa (2010, pp. 101-208; 2013, 40-54; 2019a — este, relacionando-os a Safo pela coralidade).

15 Cito a tradução dada nos trabalhos acima, com pequenas alterações.

ἐκπρεπῆς τὼς ὄπερ αἴτις ἐν βοτοῖς στάσειεν ἵππον παγὸν ἀεθλοφόρον καναχάποδα τῶν ὑποπετριδίων ὄνειρων· ἧ οὐχ ὀρήϊς; ὁ μὲν κέλης Ἐνετικός· ἀ δὲ χαίτα τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιάς Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ χρυσὸς [ὦ]ς ἀκίηρατος· τό τ' ἀργύριον πρόσωπον, διαφάδαν τί τοι λέγω; Ἀγησιχόρα μὲν αὐτα·	50	proeminente, assim como se alguém, entre o rebanho, pusesse um cavalo firme, vencedor, de cascos sonantes — dos de sonhos jacentes sob pedras. Então não vês? <sup>16</sup> O corcel é enético <sup>17</sup> ; mas a sedosa melena da minha prima Hagesícora brilhifloresce como ouro imaculado; e a argêntea face — por que abertamente te falo? <sup>18</sup> Hagesícora: esta.
	55	

Essa tão impressionante projeção de feminilidade em canção de Álcman, na qual não ouvimos a voz do autor, mas a das próprias *parthénoi*, serve de alerta:

Embora em nossos dias tendamos a considerar o gênero do autor como uma categoria classificatória maior, os gregos arcaicos provavelmente viam o gênero do performer como mais importante. Realmente, em sua “cultura da canção” orientada pela performance, em que trabalhos transmitidos de forma oral poderiam ser remodelados com facilidade a cada apresentação, seria com frequência difícil distinguir entre o autor e o cantor de uma canção. A moderna ênfase na autoria deriva da concepção de literatura como texto; algo composto na escrita, por um indivíduo conhecido, como sua propriedade. Essa visão tinha apenas começado a se delinear na Grécia arcaica. (KLINCK, 2008, p. 6.)

No caso dos partênios de Álcman, “a personalidade do autor masculino fica de todo submersa na voz feminina” (idem, 2001, p. 276); nada nos versos revela o gênero do poeta, ao contrário do que vemos em Píndaro (c. 518–446 a.C.), que, mais distante da tradição essencialmente oral do contexto daquele, à sua voz submete a das *parthénoi* nos seus partênios, a fim de demarcar gênero e autoridade, uma vez que tais preocupações, com o avanço da escrita, se fazem mais presentes. Para o mundo de Álcman, ao contrário, “o poema seria percebido como propriedade de quem o apresenta” (ibidem), não de quem o compõe.

16 Note-se o coro a falar à audiência, dirigindo seu olhar para a bela virgem.

17 A beleza da *parthénos* — virgem não inserida na moldura social, logo, algo selvagem e cheia de vitalidade e forma aristocrática — era projetada pela comparação a cavalos, aqui, míticos e exóticos.

18 A gestualidade do verso seguinte complementa a fala à audiência, de novo neste verso, em que as coreutas insistem em realçar a imagem daquelas que elogiam alternadamente, colocando-as em divertida chave competitiva.

Nada há, no partênio, que sustente as ideias de “uma audiência feminina ou uma tradição poética de mulheres” (BOWMAN, 2004, p. 12). Nada há, em evidências antigas, que nos diga que as poetisas não eram parte da tradição junto a seus pares, os homens, e que eram recebidas e celebradas, não como um grupo à parte, mas como nomes de referência — Safo, cujo corpus mais extenso de cerca de duzentos fragmentos nos permite avaliar sua influência, marca poetisas como Anacreonte e Íbico, na métrica do século VI a.C., Eurípides, na tragédia do século V a.C., Teócrito, na poesia bucólica de seus idílios do século III a.C., e na poesia epigramática de Nóssis, no início dessa época, bem como na de Meleagro, mais tarde, no século I a.C., datação também de Catulo e Horácio, em Roma, para ficar só com o mundo antigo e alguns de seus poetisas.

Que cantem elas, as Musas mortais, sobretudo as que sucederam a Safo, já muito contemplada em variadas publicações<sup>19</sup>. Trago versos — o que deles temos, pois para muitas o que sobreviveu foram precários fragmentos e/ou exíguos *corpora*<sup>20</sup>. Trago-os, quando existem; de Mirtes (Beócia, c. 500 a.C.), nada há, exceto menções como a de Corina no Fragmento (Fr.) 664a<sup>21</sup>, que a refere como poeta mulher junto a um dos maiores métricos, Píndaro, criticando-a por ter competido com ele<sup>22</sup>:

(a) μέμφομη δὲ κὴ λῆγουρὰν	... censuro a clarissonante,
Μουρτίδ’ ἰόνγ’ ὅτι βανὰ φοῦ-Mirtes,	eu mesma — ela que, mulher, entrou
σ’ ἔβα Πινδάρου πὸτ ἔριυ.	em disputa com Píndaro.

A atitude de Mirtes ou talvez sua poesia parecem a Corina, de algum modo,

inapropriados a ela, porque era mulher. Se é o estilo de Mirtes o que Corina critica aqui [no Fr. 664a], a passagem poderia sugerir que existia um “estilo feminino” de poesia, ao qual Corina desfavoravelmente compara o trabalho de Mirtes. Em outra alternativa, a crítica de Corina: não existia tal estilo, e Corina estava tentando criar um. O fragmento seria, então, programático, na maneira como pode definir a estratégia poética de Corina, em oposição à de uma predecessora ou contemporânea mulher. Sem o contexto da passagem, é impossível ir para além disso. (BOWMAN, 2004, p. 20)

19 A propósito da vida e da obra da poeta e de sua recepção, ver Ragusa (2019b).

20 Nas traduções, as reticências marcam as lacunas e as perdas nos textos preservados.

21 Para as poetisas arcaicas e clássicas, incluindo Corina entre estas, valho-me das edições de Page (1962), Voigt (1971), Campbell (1992); para as helenísticas, de Battistini (1998).

22 Tradução, com alterações, Ragusa (2005, p. 56; 2011, p. 50).

## Safo e suas canções

Cobrimo temática ampla, inclusive canções de narrativa mítica compostas à maneira épica — o Fr. 44 (“As bodas de Heitor e Andrômaca”)<sup>23</sup> —, e sendo destinada mais provavelmente à *performance* em festivais públicos cívico-cultuais<sup>24</sup>, Safo dedicou muitas de suas composições ao mundo erótico, ao mundo do *gámos*, ao mundo das *parthénoi* a ela associadas. Eis algumas canções que conjugam esses elementos proeminentes em sua poesia<sup>25</sup>. Não as comento, porém, porque já o fiz; deixo espaço mais largo a poetas menos lembradas, menos visíveis entre nós.

Fr. 114: canto zombeteiro ante o quarto nupcial, na festa – de parthénos a gyné (mulher)

(núμφη) παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποισα †οἴχη;  
 (παρθενία) †οὐκέτι ἤζω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤζω†.

(noiva) Virgindade, virgindade, aonde vais, me abandonando?  
 (virgindade) Nunca mais a ti voltarei, nunca mais voltarei

Fr. 140: o mito dramatizado, o luto de Afrodite — as meninas encenam a morte

Καθνάσκει, Κυθέρη', ἄβρος Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν;  
 καττύπτεσθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε χίθωνας.

“Morre, Citereia, delicado Adônis. Que podemos fazer?”

“Golpeai, ó virgens, vossos seios, e lacerai vossas vestes ...”

Fr. 94 – uma *parthénos* partiu, pronta para o *gámos*: a memória da corali-  
 dade como consolo futuro

τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω·		“... morta, honestamente, quero estar”;
ἃ με ψισδομένα κατελίμπανεν	2	ela me deixava chorando
πόλλα καὶ τόδ' ἔειπέ [μοι		muito, e isto me disse:
ᾧμι' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ] αμεν,		“Ah!, coisas terríveis sofreremos,
Ψάπφ', ἧ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω.	5	“Ó Safo, e, sim, contrariada te deixo”.
τὰν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμαν·		E a ela isto respondi:
χαίρισ' ἔρχεο κᾶμεθεν		“Alegra-te, vai, e de mim te
μέμναις', οἴσθα γὰρ ὡς σε πεδήπομεν·	8	lembra, pois sabes o quanto cuidamos de ti;

<sup>23</sup> Ver estudo detalhado e tradução em Ragusa (2006).

<sup>24</sup> Ver nota 13 e ainda Lardinois (1994; 1996).

<sup>25</sup> Estudados e traduzidos, aqui por vezes com pequenas alterações, em Ragusa (2005; 2011; 2013; 2019a; 2019b). Para o estudo que os vê, todos, no âmbito da corali-  
 dade do grupo de Safo, ver em especial a penúltima referência.

αἰ δὲ μή, ἀλλὰ σ' ἔγω θέλω		mas, se não, a ti quero eu
ᾄμναισαι [...(.)],[...(.)].εαι		recordar ...
ὄσ[ - 10 - ] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν·	11	... e coisas belas experimentamos;
πόλλοις γὰρ στεφάν]οις ἴων		pois com muitas guirlandas de violetas
καὶ βρ[όδων ...]κίων τ' ὕμοι		e de rosas ... e juntas
κα..[ - 7 - ] πὰρ ἔμοι π<ε>ρεθήκα<ο>	14	... ao meu lado puseste,
καὶ πόλλαις ὑπαθύμιδας		e muitas olentes grinaldas
πλέκ[ταις ἀμφ' ἀπάλαι δέραι		trançadas em volta do tenro colo,
ἀνθέων ἐ[ - 6 - ] πεποημμένας	17	de flores ... feitas;
καὶ π....[ ] μύρωι		e ... com perfume
βρενθείωι [ ]ρυ[.]ν		de flores ...
ἐξάλ<ε>ίψασο κα[ι] βασ]ιλήωι	20	te ungieste, digno de rainha,
καὶ στρώμν[αν ἐ] πὶ μολθάκαν		e sobre o leito macio
ἀπάλαν παρ[ ]ονων		tenra ...
ἐξίης πόθο[ν ]νίδων	23	saciavas (teu) desejo ...
κωῦτε τισ[ οὔ]τε τι		não havia ... nem algum
ἴρον οὐδ' ὑ[ ]		santuário, nem ...
ἔπλετ' ὄππ[οθεν ἄμ]μες ἀπέσκομεν,		de que estivéssemos ausentes,
οὐκ ἄλλος .[ ]ρος		nem bosque ...”

### Praxila (ativa em c. 450 a.C.)

Um dos testemunhos sobre ela está no *Banquete dos eruditos* (XV, 694a), de Ateneu (gramático, séculos II–III d.C.): “E Praxila de Sícion [rica *pólis* da região do estreito de Corinto] era também admirada [*ethaumatázo*] pela composição de cantos conviviais”<sup>26</sup>. A forma verbal destacada encerra o substantivo *thaûma*, que denota um misto de admiração, espanto e surpresa nos que conheceram sua poesia, na canção tipicamente simposiástica — logo, de circulação no universo masculino — nomeada *skólia*. E outras espécies de mélica a poeta praticou, como mostra seu corpus de quatro fragmentos — o maior e mais lembrado, o “Hino a Adônis” (Fr. 747).

A canção traz o belíssimo jovem morto no auge de sua virilidade e de suas potencialidades assim frustradas, para tristeza de Afrodite que, tomada de desejo, será por sua morte tomada de luto, como mostra a primeira menção ao mito, o Fr. 140 de Safo, acima dado, que encena o lamento fúnebre por ele e a dor da deusa, na feminina gestualidade dos ritos fúnebres. Eis o Fr. 747 de Praxila<sup>27</sup>, com Adônis no Hades, quando indagado a respeito do tema — a coisa mais bela (*tò kálliston*) deixada para trás — a perecer, despedindo-se

<sup>26</sup> καὶ Πράξιλλα δ' ἡ Σικωνία ἐθαυμάζετο ἐπὶ τῇ τῶν σχολίων ποιήσει.

<sup>27</sup> Tradução, com alterações, Ragusa (2011, p. 50).

por primeiro do sol que, por essencial à vida humana, é o que vemos, se vivos, e não mais, se mortos, no submundo privado de luz e de calor:

κάλλιστον μὲν ἐγὼ λείπω φῶς ἡλίου,...	o que de mais belo eu deixo: a luz do sol,
δεύτερον ἄστρα φαεινὰ σεληναίης τε πρόσωπον	depois, as estrelas luzentes e da lua sua face,
ἤδὲ καὶ ὠραίους σικύους καὶ μῆλα καὶ ὄγγυα:	e também maduros pepinos e pomos e peras ...

Nessa fala com ares de epitáfio, cantada pelo mais belo mortal sobre a coisa mais bela entre os vivos, surpreende o terceiro verso de canção que poderia ser entoada por virgens lamentosas — como o Fr. 140 de Safo, em que a voz das virgens se alterna à de Afrodite, ao dramatizar seu luto. Despido do anedotário tardio que dos versos extrai um provérbio para a ingenuidade<sup>28</sup> e vistos por si mesmos, são de uma simplicidade pungente no que dizem pela voz do jovem morto antes de se tornar adulto, herói, homem. Além disso, os elementos da natureza não estão fora de sintonia com Adônis, violentamente morto<sup>29</sup> no mundo da vegetação que serve de leito ao seu perecer. Como observa Nagy (1994, p. 287): “Na ideologia de seu culto” — o das Adonias, celebrado em muitas cidades gregas no auge do verão, com cultivo de hortaliças e arômatas por mulheres<sup>30</sup> —, “a exuberância botânica de Adônis leva à sua própria esterilidade e mesmo destruição”, na medida em que a paixão de Afrodite é elo de causalidade de sua ida ao Hades, seja em disputa com Perséfone, a consorte do deus dos mortos, seja com Ártemis, a virgem caçadora, deusa que ama os bosques.

Por fim, note-se no Fr. 747 de Praxila o modo como, no elenco do *tò kálliston*, “da coisa mais bela”, “move-se do céu à terra com facilidade” (HUNTER, 2010, p. 82), emanando dos subterrâneos em que o belo Adônis ainda encontra espaço para pensar no sabor agradável de alimentos desfrutados pelos vivos.

Em outros versos do Fr. 754, em “subentendida crítica a uma mulher na janela, o lugar provavelmente sugerindo imodéstia”, anota Klinck (2008, p. 183), Praxila faz um “reparo zombeteiro” sobre a condição de *parthénos*, talvez num epitalâmio, espécie mélica da canção de casamento, em que Safo exercita a zombaria (Fr. 114). Traduzo-o:

ὃ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα	... ó tu que pelas janelas belamente olhas,
παρθένε τὴν κεφαλάν τὰ δ' ἔνερθε νύμφα	ó virgem — a cabeça, mas noiva abaixo ...

28 Em *Provérbios* (4, 21), Zenóbio (retórico, século II d.C.) cita-o ao explicar o dito “mais ingênuo que o Adônis de Praxila” (ἡλιθιώτερος τοῦ Πραξιλλῆς Ἀδώνιδος). Os versos privados do resto da canção voltaram-se contra a poeta, frisa Hunter (2010, pp. 81-2).

29 Muitas são as versões a respeito, como expõe Atallah (1966, pp. 53-91).

30 Ver Atallah (1966, p. 322, e antes, pp. 211-28).

### Telesila (Argos, ativa em c. 490 a.C.)

Em Argos, um relato de Pausânias (viajante, século II a.C.), na *Descrição da Grécia* (II, 20, 8-10) localiza no santuário de Afrodite na ágora, diante de seu templo, uma estela — placa de mármore ou coluna fúnebre, sempre vertical, que trazia sobretudo imagens, mas também inscrições — dedicada à poeta mélica Telesila, que tem aos pés *biblía* (“rolos papiráceos”) com canções, e numa mão um elmo que parece levar à cabeça; ela é na inscrição “renomada entre as mulheres” (ἐν ταῖς γυναιξίν εὐδόκιμος).

O renome da poeta, explica o viajante, deve-se a um episódio refletido na estela, e em mais detalhe relatado em Plutarco (erudito, séculos I–II d.C.), n’*As virtudes das mulheres* (245c-f). Num combate de Argos contra Cleomenes, de Esparta, e suas tropas em c. 494 a.C., Telesila teria liderado uma reação à desastrosa derrota de Argos para Esparta, dispondo idosos e crianças nas muralhas da cidade e armando as mulheres adultas e jovens; diante delas, as tropas inimigas abandonaram o campo, temendo a vitória privada de glória ou a derrota privada de honra, pondera Pirenne-Delforge (1994, p. 155), indesejáveis ao ideário heroico-guerreiro essencialmente masculino.

A narrativa bélica se coaduna bem com o adjetivo que o epigrama de Antípatro lhe confere: *agakléa*, “mui gloriosa”, em que está o substantivo *kléos*, que nomeia a glória heroica, alcançada pelos grandes feitos dos grandes homens cantados pelos poetas — glória de caráter guerreiro por excelência, já que conferi-la é função precípua do poeta épico e de poemas como a *Iliada*.

Plutarco refere ainda outro episódio, como o anterior, típico das biografias ficcionalizantes — a biografia era um gênero de discurso e, como tal, tinha compromisso com a verossimilhança e as tradições. Ele conta como alguém se torna um poeta a partir de um encontro com a ou da instrução da deidade. Segundo ele, foi por sua saúde frágil, que levou sua família a pedir conselhos de Apolo no santuário délfico oracular do deus, que ela foi instruída a ser “serva das Musas” (Μούσας θεραπεύειν), razão pela qual se tornou poeta mélica. Nessa atividade, logo alcançou boa saúde e foi objeto daquela admiração espantada e reverente indicada em formas verbais que trazem o substantivo *thaûma*, por parte de mulheres (θαυμάζεσθαι διὰ ποιητικὴν ὑπὸ τῶν γυναικῶν). Similarmente, vale notar, Pausânias afirma que, “entre as mulheres” (ἐν ταῖς γυναιξίν), sobre outras honras, Telesila, “por sua poesia mais ainda foi honrada” (μᾶλλον ἐτιμᾶτο ἔτι ἐπὶ τῇ ποιήσει).

São cinco os fragmentos dela, mas quatro com não mais do que uma palavra. O maior, o Fr. 717, é este:

ἃ δ' Ἄρτεμις, ὧ κόραι,  
φεύγοισα τὸν Ἀλφεόν

... e Ártemis, ó virgens,  
fugindo de Alfeu ...

A canção, na qual a narradora se endereça às *kórai*, as *parthénoi*, é mítica, ou traz uma narrativa mítica que trata da paixão do deus rio de Olímpia pela irmã de Apolo, a virgem ou *kórē* de Zeus, sua menina, que recusa o mundo do sexo.

### Corina (Tângara, Beócia, datação incerta)

Poeta da era clássica ou da helenística — dessa dúvida algo já disse, e é o que basta —, Corina tem um corpo de obra maior, com citações muito reduzidas e dois fragmentos mais extensos, ainda que lacunares: 654 e 655, recuperados no *Papiro de Berlim 284* e no *Papiro de Oxirrinco 2370*, respectivamente, ambos do século III d.C..

No antes mencionado Fr. 664, além do trecho que fala em Mirtes, há este em que talvez Corina esteja se distinguindo da outra poeta, se ambos os trechos são, como parece, de uma mesma canção (KLINCK, 2008, p. 163):

ἃ ἰόνει δ' εἰρώων ἀρετὰς  
χείρωάδων

... canto as excelências dos heróis  
e das heroínas ...<sup>31</sup>

Nem na temática, nem nas audiências devemos pensar em restrição de gênero; a própria poeta nos alerta para isso, ressalta Bowman (2004, p. 16), quando abre sua voz, inicialmente dirigida às mulheres de Tânagra, a toda a cidade que com ela “se alegra” (*gégathe*), no Fr. 655. O trecho mais legível<sup>32</sup> é pleno das imagens da coralidade e das *parthénoi* (v. 11), a começar pela Musa *Terpsikhóra*, “Prazer da dança”<sup>33</sup>:

ἐπί με Τερψιχόρα [  
καλὰ Φεροῖ ἄισοι[έναν  
Ταναγρίδεςσι λευκοπέπλως  
μέγα δ' ἐμῆς γέγ[αθε πόλις  
λιγουροκω[τί]λω[ς ἐνοπῆς. 5  
ὅτι γὰρ μεγαλ[  
ψευδ[.]σ[.]αδομε[  
[.]ω γῆαν εὐρού[χορον

... sobre mim Terpsícore ...  
belos contos a cantar  
às tanagrenses de alvos peplos  
e grandemente se alegra a cidade  
com minha clarivívida voz.  
Pois o que quer que ...  
falso(?) ...  
... a terra de amplos chãos de dança ...

31 Tradução, Ragusa (2011, p. 53).

32 Traduzi uma parte menor em Ragusa (2011, p. 53); ver também Ragusa e Delfito (2019).

33 *Khorós* nomeia a dança coral e, por extensão, o canto. Para os nomes das nove Musas e seus sentidos, ver a *Teogonia* (vv. 77-9) de Hesíodo.

λόγια δ' ἐπ πατέρω[ν		e estórias dos genitores
κοσμίεσσα Φιδιω[	10	... eu adornando ...
παρθ[έ]νυσι κατα[		às virgens ...
πο]λλὰ μὲν Κραφ[ισὸν ἰών-		então muita vez Céfiso <sup>34</sup> , nosso
γ' ἀρχ]αγὸν κόσμ[εσσα λόγου]ς,		ancestral, adornei com palavras,
πολλὰ δ' Ὀρί[ωνα] μέγαν		e muita vez o grande Orião <sup>35</sup>
κὴ πεντεί[κοντ'] οὐσιβίας	15	e seus cinquenta filhos de alta força,
πῆδα[ς οὔς νό]μφοσι μυγ[ί]ς		que nasceram do enlace com ninfas ...
[ ] Λιβούαν κ[		... e Líbia ...
.].[..]θησ[		...
Φιδίω κόραν .[		... direi ... a moça ...
καλὰ Φιδεῖν αρ[	20	... belas ... de ver ...
]ηαν. 'ν τίκτ[		... gera(?)
[.]τέκετο τυ		... gerou ...

“Cantado na voz da poeta ou possivelmente na voz coletiva de um coro de virgens, o fragmento papiráceo apresenta quem fala como sendo beócio de Tânagra, proclamando os mitos de sua terra natal”<sup>36</sup> (KLINCK, 2008, p. 162). Poderia ser um partênio (BOWMAN, 2004, p. 16) que, como se sabe por Álcman, está centrado no universo feminino, mas nem por isso se restringe à audiência feminina ou mesmo a mitos — elemento dessa espécie mélica — ligados a figuras femininas. Faz todo o sentido, portanto, que a despeito da ênfase nas tanagrenses (v. 3) e nas virgens (vv. 11 e 19), a canção seja motivo de prazer e de alegria para a *pólis* (v. 4) na *performance* em festival público cívico-cultural, com participação de Corina e de sua voz vivaz e cristalina (*ligourokōtílus*, v. 5), como ela própria a caracteriza, e de um coro dançante, reflexo da imagem da Musa Terpsícore (SNYDER, 1989, p. 51). Note-se como esses elementos dêiticos, de autorreferencialidade, em geral orienta a própria *performance* da canção (D’ALESSIO, 2004, pp. 268-9).

### Erina (século IV a.C.)

Um dos grandes gêneros poéticos da era helenística, em que situamos Erina e as demais poetas adiante, é o epigrama, poema curto, elegante, sofisticado nas referências que remontam à tradição arcaica e clássica e aos então famosos poetas da Grécia do passado. De variada matéria e linguagem, o epigrama helenístico abre-se a múltiplas elaborações e

34 Deus-rio da Beócia.

35 Klinck (2008, p. 162): era ele um “gigante caçador venerado na Beócia”.

36 No Fr. 654, temos outra narrativa mítica marcadamente beócia: a competição poética entre duas montanhas da geografia da região, o Hélicon, de que tanto gostam as Musas, e o Citero; e há ainda algo a respeito de Asopo, deus-rio da Beócia.

possibilidades, ao contrário do *epi-gramma* na origem, “a letra sobre superfície, a inscrição”, usado no epitáfio (*epi-táphion*, “a inscrição sobre a pedra tumular”), e desde ao menos o século VI a.C., quando metrificado, organizado nos dísticos elegíacos que em que se fazia a elegia na era arcaica.

Desconhecemos a origem de Erina<sup>37</sup>, que teria perecido muito jovem (*AP IX*, 190). Ela compôs um poema hexamétrico de trezentos versos, *A roca* — no epigrama de Antípatro, a qualificação “feminino Homero” talvez indique a admiração a ela por tal poema, na mesma métrica que as epopeias do poeta. E compôs epigramas — temos apenas três.

Destaco o epigrama-epitáfio 710 (*AP VII*) que, como é comum, traz a morta, Báucis, a falar a quem contempla sua lápide — no caso, aos astros da noite —, o poema fazendo-se inscrição como era na sua origem arcaica. Amiga de Erina, como reconta, Báucis morreu *parthénos*, logo antes de consumir sua boda — de realizar-se no grande momento da vida feminina no mundo antigo. Note-se que, na tradição dos monumentos e da iconografia tumular, amiúde há a imagem especialmente pungente da jovem que morre antes da hora (*mors immatura*), antes da boda, e, portanto, com sua vida incompleta. Traduzo-o:

Στᾶλαι καὶ Σειρῆνες ἔμαι καὶ πένθιμε κρωσσέ,  
ὅστις ἔχεις Αἶδα τὰν ὀλίγαν σποδιάν,  
τοῖς ἐμὸν ἐρχομένοισι παρ' ἠρίον εἶπατε χαίρειν,  
αἶτ' ἄστοι τελέθωντ' αἴθ' ἔτεροπτόλιες·  
χῶτι με νύμφαν εὔσαν ἔχει τάφος, εἶπατε καὶ τό· 5  
χῶτι πατήρ μ' ἐκάλει Βαυκίδα, χῶτι γένος  
Τηλία, ὡς εἰδῶντι· καὶ ὅτι μοι ἅ συνεταιρις  
Ἦρινν' ἐν τύμβῳ γράμμ' ἐχάραξε τόδε.

Ó estrelas e Sirenas<sup>38</sup> minhas, e tu, lamentada urna  
que a Hades encerras minha pouca cinza,  
dizei “salve” aos vindos à minha tumba,  
sejam cidadãos, sejam de cidades outras.  
Dizei-lhes, que saibam! A tumba me detém noiva, e meu  
nome — meu pai me chama Báucis, e da estirpe  
de Telia sou. E também que a minha amiga  
Erina em minha tumba gravou estas palavras.

37 Para alguns antigos pensada como Mitilene, “por confusão com Safo, de quem uma tradição diz que foi discípula e amiga” (JESUS, 2019, p. 31).

38 Odisseu celebrenamente as enfrenta na *Odisseia* (12, 39-54, 166-200), de Homero.

As ideias do brilho e do canto saltam aos olhos no início, com as estrelas e as Sirenas, divinas mulheres-aves “do poder erótico de sedução da voz feminina e de sua força destrutiva em potencial” (CLARK, 1996, p. 167). Combinadas, pela beleza e pela canção que evocam, falam das atividades mais típicas das jovens e de seus grupos, num dos quais Erina e Báucis decerto foram companheiras. Às Sirenas e às estrelas, Báucis pede que saúdem os visitantes de seu túmulo, familiares ou estrangeiros. E ainda que falem dela, que noiva, quase esposa, foi colhida por Hades no leito nupcial, antes de ser pelo noivo colhida a sua virgindade no *gámos*, na boda ou himeneu, o que torna ainda mais tocante sua morte, diz o epigrama-epitáfio 712 (AP VII)<sup>39</sup>:

Νύμφας Βαυκίδος εἰμί· πολυκλαύταν δὲ παρέρπων  
στάλαν τῷ κατὰ γᾶς τοῦτο λέγοις Αἶδα·  
“Βάσκανός ἐσς’, Αἶδα”. τὰ δέ τοι καλὰ σάμαθ’ ὀρῶντι  
ὠμοτάταν Βαυκοῦς ἀγγελέοντι τύχαν,  
ὡς τὰν παῖδ’, ὕμέναιος ἐφ’ αἷς αἰδέτο πεύκαις 5  
ταῖσδ’ ἐπὶ καδεστὰς ἔφλεγε πυρκαϊᾶ·  
καὶ σὺ μὲν, ὦ Ὑμέναιε, γάμων μολπαῖον αἰοιδὰν  
ἐς θρήνων γοερὸν φθέγμα μεθαρμόσαο.

Pertenço à noiva Báucis; se passares pela minha estela  
muito chorada, diz a Hades subterrâneo:  
“És um ciumento, Hades!” Vê estas belas letras na pedra  
e ficarás a saber o muito cruel destino da Baucinha,  
como a moça, com essas tochas diante das quais se cantava  
o himeneu, foi pelo sogro queimada na pira;  
e como tu, Himeneu<sup>40</sup>, a afinada melodia dos casamentos  
trocaste pelo som dos trenos cheios de gemidos.

No epigrama 710, nomeando-se, recorda o pai que a identifica pela linhagem, e a terra natal. Nomeando Erina, completa sua identidade de *parthénos*, ao mesmo tempo em que funde o epitáfio em pedra ao poético pela lavra da “companheira” (*synetairís*, v. 7), da amiga que palavras de Báucis inscreveu na pedra tumular (*en týmbōi grámma*, v. 8). Nomeadas ambas — a morta e Erina, esta de vida prematuramente ceifada, ambas *parthénoi* —, o epigrama oferece-lhes a memória que lhes confere imortalidade, tema caro à tradição poética grega, executado pela autonegação que há muito os poetas usavam, inclusive Safo, no Fr. 94<sup>41</sup>.

39 Tradução, Jesus (2019, p. 277).

40 O deus da boda, do hímen que consolida e legitima o *gámos* pelo sexo entre os noivos, pela perda da virgindade.

41 Ver meu estudo prévio (RAGUSA, 2018).

### Mero (Bizâncio, Ásia Menor, século III a.C.)

Essa poeta, cuja datação deve em pouco anteceder a de Anite (KLINCK, 2008, p. 29), é das mais obscuras. No seu corpus, dois epigramas votivos (AP VI); traduzo-os:

- |     |                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                            |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 119 | Κεῖσαι δὴ χρυσεῖαν ὑπὸ παστάδα τὰν Ἀφροδίτας,<br>βότρυ, Διονύσου πληθόμενος σταγόνι,<br>οὐδ' ἔτι τοι μάτηρ ἔρατὸν περὶ κλῆμα βαλοῦσα<br>φύσει ὑπὲρ κρατὸς νεκτάρειον πέταλον.      | Jazes sob o áureo pórtico de Afrodite,<br>ó cacho d' uvas, pleno da gota de Dioniso.<br>Não mais tua mãe, amável ramo atirando em teu<br>redor, porá sobre tua cabeça pétala nectárea.                     |
| 189 | Νύμφαι Ἀνιγριάδες, ποταμοῦ κόραι, αἱ τάδε βένθη<br>ἀμβρόσια ῥοδέοις στεῖβετε ποσσὶν αἰεῖ,<br>χαίρετε καὶ σφύζοιτε Κλεώνυμον, ὃς τάδε καλὰ<br>εἶσαθ' ὑπαὶ πιτύων ὕμμι, θεαί, ζῶανα. | Ó Ninfas Hanigriades, virgens do rio, que estas<br>funduras trilhais, ó ambróseas, com róseos pés sempre,<br>salve! E que salveis Cleonimo, que estas belas<br>estatuetas firmou-vos sob pinhos, ó deusas. |

No verso 119, um cacho de uvas cheio de suco é oferecido a Afrodite em santuário cujo pórtico leva o epíteto que a tradição épica-homérica arcaica concede apenas à mais bela deusa, luminosa, bela e incorruptível como o mais precioso dos metais, cujo brilho e cor recordam a essência da vida humana, o astro mais valioso, o sol. Já no 189, ídolos são oferecidos às deusas das águas e fontes, num bosque, em favor de Cleonimo, um navegante, ou um doente. Note-se como Mero projeta a beleza jovem e delicada das deusas, tornando rosados os pés — de Eos (Aurora), na tradição épico-homérica, eram-no os dedos, e das Cárites (Graças, deusas do charme sedutor), em Safo (Fr. 53), os braços.

De Mero perdemos um poema hexamétrico — o metro da poesia épica, da hínica, da didática-sapiencial, da poesia de catálogo, na tradição arcaica —, de que há dez versos citados em Ateneu (XI, 491ab). Lidam eles com a narrativa cosmogônica que remonta à *Teogonia* (vv. 453-506) de Hesíodo, sobre o nascimento de Zeus, seu ocultamento em gruta cretense e a posterior deposição de seu pai, Crono, passo importante da instalação da ordem olímpica. E neles emerge a constelação estelar das Pléiades enlaçada às pombas (*péleiai*), com as quais partilham o mesmo nome. Traduzo-o:

Ζεὺς δ' ἄρ' ἐνὶ Κρήτῃ τρέφετο μέγας, οὐδ' ἄρα τίς νιν  
ἠεῖδει μακάρων· ὃ δ' ἀέξετο πᾶσι μέλεσσι.  
τὸν μὲν ἄρα τρήρωνες ὑπὸ ζαθέω τράφον ἄντροφ  
ἀμβροσίην φορέουσαι ἀπ' Ὀκεανοῖο ῥοάων·  
νέκταρ δ' ἐκ πέτρης μέγας αἰετὸς αἰὲν ἀφύσσων  
γαμφηλῆ φορέεσκε ποτὸν Διὶ μητιόεντι.  
τὸν καὶ νικήσας πατέρα Κρόνον εὐρύοπα Ζεὺς

5

ἄθανατον ποίησε καὶ οὐρανῷ ἐγκατένασεν.  
ὥς δ' αὐτῶς τρήρωσι πελειάσιν ὄπασε τιμῆν,  
αἷ δὴ τοὶ θέρεος καὶ χεΐματος ἄγγελοὶ εἰσι. 10

Zeus grande então foi nutrido em Creta, e dele ninguém  
dos venturosos sabia. E ele cresceu em todos os membros.  
As tímidas pombas então nutriram-no, sob sacra gruta,  
ambrosia portando-lhe das correntes de Oceano.  
Mas néctar a grande águia, da pedra sempre retirando-o 5  
com o bico, trouxe a bebida a Zeus astuto.  
Após vencer o pai Crono, Zeus de vasta vista  
fê-la imortal, e no céu a firmou.  
Assim também às tímidas Pléiades concedeu honra,  
as que são mensageiras do verão e do inverno. 10

### **Anite (Tegeia, Arcádia, fl. século III a.C.)**

Da poeta, há vinte e quatro epigramas, nos quais se desenha o espaço campesino associado à sua região, com elementos da natureza e deidades especialmente a ela ligadas, como Pã. Realço na estética de Anite, que está em consonância com a do realismo — característica da poesia helênica —, o “interesse por animais (especialmente de estimação)” (FOWLER, 1989, p. 4). Eis o que podemos dizer:

A Arcádia é, por excelência, o domicílio das divindades teriomórficas, cuja origem esteve sempre ligada a esta zona. Assim, não é de admirar que Anite tivesse um interesse peculiar pelos animais, dado que estavam tão ligados à sua mundividência quotidiana.

Ao dedicar epítáfios a animais, a poetisa exhibe através deste género uma sensibilidade mais feminina e pessoal, pois não era habitual assinalar a morte de animais, a não ser que estes tivessem prestado um serviço valioso ao seu dono ou à pátria. Os animais deveriam ser tratados como companheiros do homem ou treinados para o desporto, sendo que a sua importância se esgotava nestas funções. Por outro lado, seria de esperar antes gestos de afeição por parte de mulheres e crianças.

A nossa poetisa árcade terá sido a primeira a dedicar epítáfios a animais, desligando o epigrama da sua função mais utilitária, que seria reconhecer o valor do animal como mais um servo do homem, não desprezando contudo o tom solene comumente associado ao epítáfio. Deste modo, estes epigramas revestem-se duma intencionalidade mais literária, reconhecendo a morte do animal como uma perda lamentável para o eukosmos natural, pois até o ente mais ínfimo tem um valor incalculável.

A poetisa procura celebrar, através de epitáfios, mais a vida e a sua beleza do que propriamente a morte, que é sempre funesta, negra e lenta, sempre personificada através duma vasta gama de imagens, o que representa a anulação do prodígio que é a vida e a impossibilidade de não mais poder fruir as suas experiências. (RODRIGUES, 2006, pp. 23-4.)

Cito um dos mais notáveis epigramas de Anite, o tocante epitáfio 190 (AP, VII), sobre a perda de dois insetos estimados de uma menina, arrebatados ao mundo dos mortos pelo deus que o rege:

Ἀκρίδι, τᾷ κατ' ἄρουραν ἀηδόνι, καὶ δρυοκοίτῃ  
τέττιγι ξυνὸν τύμβον ἔτευξε Μυρώ,  
παρθένιον στάζασα κόρα δάκρυ· δισσὰ γὰρ αὐτᾶς  
παίγνι' ὁ δυσπειθῆς ὄχετ' ἔχων Αἴδας.

Para seu gafanhoto, dos prados o rouxinol, e sua cigarra  
habitante do carvalho Miro fez tumba comum,  
a menina, virginais lágrimas derramando. Pois dela os dois  
bichinhos de brincar tomando, implacável Hades os levou.

Sabemos que ambos os insetos “eram valorizados na Antiguidade pelo som que produzem e pela sua omnipresença nos meios mais rústicos. (...) O que a jovem lamenta realmente é a perda da sua música, a perda, mais uma vez, de uma sensação estética que provocava o deleite” (ibidem, pp. 26-7).

Diga-se ainda que o epigrama de Anite pode ser uma brincadeira com a expectativa de sua audiência, que de um epitáfio em pedra ou poético talvez espere antes a solenidade do que a simplicidade (SNYDER, 1989, p. 70). Mas esta ganha pungência na delicadeza dos versos, dos insetos e da menina a chorar lágrimas de *parthénos*, de virgem que guarda ainda a insciência de males, protegida que esteve sob a mãe, ora exposta ao mundo, como indica o termo em uso adjetivo no verso 3. Delicadezas contrastantes com Hades, que por nada se convence (*dyspeithés*, v. 4) – a morte e sua inexorabilidade –, nem mesmo pela dor da enlutada *kóra* (v. 3).

Por fim, há algo nos versos de Anite que recordam monumentos fúnebres arcaicos e clássicos, as estelas de túmulos de crianças, muitas delas desenhadas com bichinhos de predileção e brinquedos, o que tornava ainda mais comovente a emoção diante da *mors immaturade* infantes.

### **Nóssis (Lócris, Magna Grécia, ativa no início do século III a.C.)**

Chegamos à última poeta, cujo corpus totaliza doze epigramas nos quais emerge com força o universo feminino — o epigrama de Antípatro louva sua “feminina língua” (*thelýglōssos*). De modo algum disso decorre

que sua poesia era de mulher para mulheres; ao contrário, a escolha do gênero poético é a escolha de uma voz pública que circulará, porque hábil e reconhecida, no *mainstream*, ao qual ela própria teria lançado sua obra, editando-a e colocando-a em circulação (BOWMAN, 2004, pp. 16-7).

Nos seus epigramas, a poeta se immortaliza ao nomear-se e se afirma herdeira de Safo, com cuja poesia dialoga intensamente e de cujo interesse em cantar o universo feminino partilha. Seu epigrama-epitáfio 718 (AP VII) disso não deixa dúvida, quando fala ao passante que pelos caminhos se depara com sua lápide e a inscrição em que fala a morta — no epitáfio em pedra, esse passante é o estrangeiro, destinatário das palavras, mas no poético, é o viajante que “viaja por um rolo papiráceo” (BRUSS, 2010, p. 120):

Ὡ ξείν', εἰ τὺ γε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μιτυλάναν  
τᾶν Σαπφοῦς χαρίτων ἄνθος ἐναυσόμενος,  
εἰπεῖν, ὡς Μούσαισι φίλαν τήνᾳ τε Λοκρὶς γᾶ  
τίκτε μ' ἴσαν χάς μοι τοῦνομα Νοσσίς, ἴθι.

Ó estrangeiro, se navegares à Mitilene de belos chãos de danças,  
que com Safo viu exaurir-se a flor das graças,  
diz que, das Musas querida, a terra locriana a ela  
gerou em mim uma igual, de nome Nóssis. Vai!

A voz da poeta ressoa viva no poema que guarda sua figura para além da morte, no mundo da memória, como sua urna imaterial e imortal. Ergue-se para um pedido ao estrangeiro (*xénos*, v. 1) talvez a caminho da terra de Safo, Mitilene. De pronto, firma o elo com a poeta arcaica em sua escrita helenística.

O tema amoroso é realçado nos versos pelo modo como Safo é enunciada: a síntese da graça, do charme, da sedução da Lesbos arcaica e de seu mundo feminino na imagem da flor. Subentende-se o que se comprova nos epigramas de Nóssis: a temática erótica e o universo feminino em evidência no corpus. Note-se, porém, que ela não só se filia à tradição da mélica sáfica, mas se coloca em pé de igualdade em relação à poeta de Lesbos, expressando a segurança orgulhosa em sua própria habilidade poética. Nesse sentido, o favor das Musas é relevante, o qual Safo cantou mais de uma vez:

Fr. 32 <sup>42</sup>	αἱ με τιμίαν ἐποίησαν ἔργα	... elas (as Musas) me fizeram honrada
	τὰ σφᾶ δότῃσαι	com os dons de seus trabalhos ...

42 Tradução, Ragusa (2011, p. 110).

Ressalto por fim, outro elemento constante do epigrama fúnebre: o pedido em modo imperativo (“Vai!”, *íthi*), para que o *xénos*, o passante estrangeiro, o viajante dos papiros em que lê os versos, leve as palavras da sepultura e da morta que encerra adiante. Que as levem até nós.

Vamos! Levemo-nas essas vozes todas conosco, dessas divinas mortais que o tempo jamais há de enterrar!

## REFERÊNCIAS

- ATALLAH, Wahib. *Adonis dans la littérature et l'art grecs*. Paris: Klincksiek, 1966.
- BATTISTINI, Yves (intr., trad., notas). *Poétesses grecques : Sapphô, Corinne, Anytè...*. Paris: Imprimerie Nationale, 1998.
- BOWMAN, Laurel. “The ‘women’s tradition’ in Greek poetry”. *Phoenix*, Ontario, v. 58, n. 1-2, pp. 1-27, 2004.
- BRUSS, Jon S. “Epigram”. In: CLAUSS, J. J.; CUYPERS, M. (ed.). *A companion to Hellenistic Literature*. Malden: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 117-35.
- CALAME, Claude. *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque : Morphologie, fonction religieuse et sociale*. Roma: Ateneo & Bizarri, 1977. 2 vols.
- CAMPBELL, David A. (ed. e trad.). *Greek Lyric, vol. IV: Bacchylides, Corinna, and Others*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1992.
- CLARK, Christina A. “The gendering of the body in Alcman’s *Partheneion* 1”. *Helios*, Lubbock, v. 23, n. 2, pp. 143-72, 1996.
- D’ALESSIO, Giovan B. “Past, future and present past: temporal *deixis* in Greek archaic lyric”, *Arethusa*, Baltimore, v. 37, n. 3, pp. 267-94, 2004.
- FERRARI, Franco. *Sappho’s gift: The Poet and Her Community*. Trad. B. Acosta-Hughes e L. Prauscello. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2010.
- FOWLER, Barbara H. *The Hellenistic Aesthetic*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989.
- GENTILI, Bruno. *Poetry and its public in ancient Greece: From Homer to the Fifth Century*. Trad. A. T. Cole. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- HERINGTON, John. *Poetry into drama: Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HUNTER, Jefferson. “Praxilla’s list”. *Arion*, Boston, v. 18, n. 1, pp. 79-84, 2010.
- JESUS, Carlos A. Martins de (trad., intr., coment.). *Antologia grega: Epitáfios (Livro VII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.
- KATZ, Marilyn A. “The divided world of *Iliad* VI”. In: FOLEY, H. P. (ed.). *Reflections of Women in Antiquity*. Filadélfia: Gordon and Breach, 1992, pp. 19-44.
- KLINCK, Anne L. “Male poets and maiden voices: Gender and Genre in Pindar and Alcman”. *Hermes*, Stuttgart, v. 129, n. 2, pp. 276-79, 2001.

- KLINCK, Anne L. *Woman's song in ancient Greece*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2008.
- KURKE, Leslie. "The strangeness of 'song culture': Archaic Greek poetry". In: TAPLIN, O. (ed.). *Literature in the Greek World*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 40-69.
- LARDINOIS, Andre. "Subject and circumstance in Sappho's poetry". *TAPA*, Baltimore, n. 124, pp. 57-84, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Who sang Sappho's songs?". In: GREENE, E. (ed.). *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 150-72.
- NAGY, Gregory. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of An Epic Past*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- PAGE, Denys L. (ed.). *Poetae Melici Graeci: Alcmanis, Stesichori, Ibyci...*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- PFEIFFER, Rudolf. *History of Classical Scholarship*. I. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age. Oxford: Clarendon, 1998 (1968).
- PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. *L'Aphrodite grecque*. Atenas/Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1994.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Heitor e Andrômaca, da festa de bodas à celebração fúnebre". *Calíope*, Rio de Janeiro, n. 15, pp. 37-64, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- \_\_\_\_\_. (org., trad.). *Safo de Lesbos*. São Paulo: Hedra, 2011.
- \_\_\_\_\_. (org., trad.). *Lira grega*. São Paulo: Hedra, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Memória, a terra prometida dos poetas: o tema na mélica grega arcaica". *Forma Breve*, Aveiro, n. 15, pp. 143-52, 2018.
- \_\_\_\_\_. "A coralidade e o mundo das *parthénoi* na poesia mélica de Safo". *Aletria*, Belo Horizonte, v. 29, n. 4, pp. 85-111, 2019(a).
- \_\_\_\_\_. "Safo de Lesbos: de líricas e neblinas". In: REDE, M. (org.). *Vidas Antigas: ensaios biográficos da Antiguidade*. São Paulo: Intermeios, 2019(b), pp. 211-39.
- \_\_\_\_\_; BRUNHARA, Rafael. "Paideia na 'lírica' grega arcaica". *Filosofia e Educação*, Campinas, v. 9, n. 1, pp. 45-62, 2017.
- \_\_\_\_\_; DELFITO, Josivânia S. S. "Corina: uma voz feminina da poesia grega antiga e suas canções". *Translatio, Porto Alegre*, n. 18, pp. 3-16, 2020.
- RODRIGUES, Ália R. "Ánite de Tégea, a terceira musa II". *Boletim de Estudos Clássicos*, Coimbra, v. 45, pp. 23-30, 2006.
- ROSSI, Luigi E. "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche". *BICS*, Oxford, v. 18, n. 1, pp. 69-94, 1971.
- SISSA, Giulia. *Greek virginity*. Trad. A. Goldhammer. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1990.

- SKINNER, Marilyn. B. "Woman and language in archaic Greece, or, why is Sappho a woman?". In: GREENE, E. (ed.). *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 175-92.
- SNYDER, Jane M. *The Woman and the Lyre: Women Writers in Classical Greece and Rome*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989.
- STEHLE, Eva. *Performance and Gender in Ancient Greece: Nondramatic Poetry in its Setting*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- VOIGT, Eva-Maria. (ed.). *Sappho et Alcaeus: Fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Genneep, 1971.
- WEST, Martin L. "Corinna". *Classical Quarterly*, Cambridge, n. 20, pp. 277-87, 1970.
- \_\_\_\_\_. "Dating Corinna". *Classical Quarterly*, Cambridge, n. 40, pp. 553-7, 1990.