

AULA 03/04/2024 SAFO PROFA. RAGUSA

Para Bibliografia, **ver arquivos das Aulas de Álcman e Safo. Em azul: não está no Moodle.**

- BIERL, A. "Visualizing the Cologne Sappho: mental imagery through chorality, the sun, and Orpheus". In: CAZZATO, V.; LARDINOIS, A. (eds.) *The look of lyric: Greek song and the visual. Studies in archaic and classical Greek song, vol. 1*. Leiden: Brill, 2016, pp. 307-42.
- BRASETE, M. F. "O amor na poesia de Safo". In: FERREIRA, A. M. (ed.). *Percursos de Eros – representação do erotismo*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003, pp. 17-26.
- _____. "Homoerotismo feminino na lírica grega arcaica: a poesia de Safo". In: FIALHO, M. do Céu et alii (eds.). *A sexualidade no mundo antigo*. Lisboa, Coimbra: Centro de História da Universidade de Lisboa/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos U. Coimbra, 2009, pp. 289-303.
- FERRARI, F. *Sappho's gift: the poet and her community*. Transl. B. Acosta-Hughes and L. Prauscello. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2010.
- LARDINOIS, A. "Subject and circumstance in Sappho's poetry". *TAPhA*, v. 124, 1994, pp. 57-84.
- _____. "Who sang Sappho's songs". In: GREENE, E. (ed.). *Reading Sappho: contemporary approaches*. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 150-72.
- _____. "The *parrhesia* of young female choruses in ancient Greece". In: ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (eds.). *Archaic and classical song: performance, politics and dissemination*. Berlin: De Gruyter, 2011, pp. 161-72.
- RAGUSA, G. *Fragments de uma deusa: representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005. (Apoio: Fapesp)
- _____. (org., trad.). *Lira grega*. São Paulo: Hedra, 2013.
- _____. "Memória, a terra prometida dos poetas: o tema na mélica grega arcaica". *Forma Breve* 15, 2018, pp. 143-52.
- _____. "A coralidade e o mundo das *parthénoi* na poesia mélica de Safo". *Revista Aletria* 29.4, 2019a, pp. 85-111.
- _____. "Safo de Lesbos: de liras e neblinas". In: REDE, M. (org.). *Vidas Antigas. Ensaaios Biográficos da Antiguidade*. São Paulo: Editora Intermeios, 2019b, pp. 211-239.
- _____. (org., trad.). *Safo de Lesbos*. 2ª ed., revisada e ampliada, bilíngue. São Paulo: Hedra, 2021 – no prelo.
- REEDER, E. D. "Women and men in classical Greece". In: _____. (ed.). *Pandora's box. Women in classical Greece*. Baltimore, Princeton: The Walters Art Gallery / University Press, 1995, pp. 20-31.
- ROMÈ, A. "L'uso degli epiteti in Saffo e Alceo con riferimento alla tradizione epico-rapsodica". *SCO* 14, 1965, pp. 210-46.
- SEGAL, P. C. "The paradox of Aphrodite: a philandering goddess of marriage". In: KONDOLEON, C.; _____. (eds.). *Aphrodite and the gods of love*. Boston: MFA, 2011, pp. 63-105.
- STEHLE, E. *Performance and gender in ancient Greece: nondramatic poetry and its setting*. Princeton: University Press, 1997.

NOVO FRAGMENTO, "CANÇÃO SOBRE A VELHICE" OU "CANÇÃO DE TITONO"

- **Fonte de transmissão direta (das mais antigas do corpus de Safo):** *Papiro de Colônia 21351* (início do século III a.C.), publicado em 2004
- **Linguagem metapoética:** descrição do canto junto a "crianças, meninas" (*païdes*, 1), favorecidas por deidades que devem ser as Musas.

- **Tema da velhice** e suas marcas físicas (3-6), bem como os tormentos e preocupações que ela traz ao indivíduo que envelhece (5) é elaborado com os **elementos tradicionais do enrijecimento dos joelhos, o embranquecer dos cabelos. Mas Safo lança o tema, dando-lhe especificidade, para um âmbito específico, o da coralidade**, indica a **imagem pungente, nostálgica, dos joelhos** (*góna*, 5) **que enrijecem e já não suportam, não sustentam** (*phéroisi*, 5) **os movimentos na dança, contrastando com os jovens joelhos que um dia a *persona* exibiu, similares em a agilidade e leveza dos jovens joelhos da corça – animal sempre usado para a imagem da *parthénos*.**
- **Coralidade:** termo chave é o verbo *órkhēsthai* (6), que expressa a ação de dançar, na qual se conjugam a *persona*, como líder, e as “meninas” do verso 1, ao som da lira e com o favor das belas e femininas Musas (1-2). Os versos da “Canção sobre a velhice” recordam, pelo que dizem e pelo modo como dizem, os de **Álcman, Fr. 26, talvez um proêmio à performance de um partênio**. Nos **versos de alcâmnicos, em dicção símil à de Safo** – o uso de forma verbal de *phérein*, a referência aos membros ou joelhos (*guîa*, 2) –, **o poeta dos partênios** – espécie mélica das canções para coros de *parthénoi* – **lamenta às coreutas (*parsenikài*, 1)**, cujas vozes e cantar realça nos sucessivos epítetos, **a velhice** que, fragilizando-o, faz-se impeditiva à sua atividade coral, na qual apenas pode prosseguir se oniricamente liberto ou se pelas jovens que entoam suas canções conduzido
- Repare-se no modo como **um dos efeitos mais reiterados da velhice** na poesia grega antiga, o branqueamento dos cabelos e pelos, é atribuído como epíteto à própria velhice, no verso final da canção, a **“grisalha velhice” (*pólion gêras*, 12)**. **E ela própria parece criatura animada, que se move sobre o sujeito, implacavelmente, inexoravelmente.**
- Daí a pergunta retórica do verso 7, que encaminha a *gnómē* (8) – a reflexão ético-moral que profere uma verdade comprovada empiricamente na experiência humana. **Esta é proferida em construção reiteradamente negativa, que fala da condição humana e do que é inerente à sua natureza: *gêras*, a velhice. Mortal**

nenhum pode ser privado, desprovida dessa experiência, salvo os que morrem a *mors immatura*: *agēraon ánthrōpon éont' ou dýnaton génesthai*.

- Como caso modelar que comprova a verdade da *gnōmē*, vem o *exemplum*, o exemplo mítico que sustenta a verdade sobre a velhice para os mortais:: a paixão de Eos, a deusa Aurora, por Títono, narrada sobretudo no *Hino homérico V, a Afrodite* (218-238), datado do século VII a.C., e de autoria anônima.
- **O mito em síntese**: a deusa, tomada de paixão, pediu a Zeus que tornasse seu imortal seu amado, que era mortal, mas se esqueceu de pedir ao deus que o livrasse de outro grande mal próprio à condição humana e estranho aos deuses (assim como lhes são estranhas a morte e a doença): esse mal é a velhice, especialmente terrível no plano das relações eróticas, que são sempre físicas e, portanto, nutridas principalmente pela beleza do corpo. Assim, Titono tornou-se imortal, mas, envelhecendo eternamente, não mais atraiu a paixão de Eos que acabou por esquecê-lo trancado num quarto do qual se desprendia a única coisa que lhe se restava: sua voz – a garrulice dos velhos, tão enfatizada nas figuras de Nestor, de Príamo e seus anciãos troianos na *Ilíada*, parece refletida nessa imagem. Minguando eternamente e distinguível apenas pela sua voz, segundo certas tradições, ele teria se transformado na cigarra.
- Note-se que o epíteto de Eos, **no fragmento de Safo**, reelabora a imagem épico-homérica de *rhododáktylos* (“dedirrósea”) ampliando para os braços da deusa agora *brodópakhyn* (9) o amanhecer róseo-avermelhado-alaranjado.
- Lembre-se que *érōs* é desejo sexual, e que a velhice, porque leva a beleza do corpo, é impeditiva à participação no mundo erótico, **tanto quanto o é, com seu enrijecer de joelhos e embranquecer de cabelos, no mundo da coralidade das *parthénoi***
- **O mito que funciona como *exemplum* não apenas ilustra a verdade gnômica, mas cria um contraponto de equivalência entre dois mundos do prazer que só podem ser ativamente desfrutados na juventude**

- Considerando as ressonâncias entre Álcman e Safo, somente ouvidas após a descoberta da “Canção sobre a velhice”, e tendo ao fundo o quadro sobre grupos femininos de coros e a função de *chorodidáskalos* exercida pelos mélicos arcaicos na modalidade da canção coral, há que revisitar o *corpus* sáfico para repensar, em chave de coralidade que articula como elementos mais característicos: o predominante universo feminino, o apreço a vestes, adornos, e às ideias do luxo e da delicadeza; o marcante universo do *gámos* – apenas Safo nos legou epitalâmios, a espécie mélica da canção de casamento, nas eras arcaica e clássica; o erotismo e a prevalência de Afrodite nos fragmentos, em relação sempre muito estreita e cúmplice com a *persona* poética das canções; o volumoso número de jovens personagens femininas, a maioria delas jovens moças, identificadas ou não.
- Há que tomar distância da romantizada e modernizante leitura que vê como privada, íntima e pessoal uma poesia que, por sua própria natureza oral e de *performance* (ver aula inicial, sobre a mélica, Moodle T1), é pública – “(...) as composições de Safo tinham um propósito público, e se destinavam a serem apresentadas pela própria Safo (ou por outro *performer* solo) ou por um coro diligentemente instruído”, resume Ferrari (2010, p. 13). Logo, uma poesia que tem voz sempre de *performer* – sempre dramática, portanto. Mais: tem função pragmática, no caso, fortemente ligada à formação (*paideía*) das jovens, e é tradicional na composição (linguagem, motivos, forma, métrica e assim por diante).

MEMÓRIA, SEPARAÇÃO – FR. 94

- Fonte de transmissão direta: *Papiro de Berlim 9722* (século VI d.C.).
- Caráter fortemente dramático: relato da *persona* (“Safo”) a um “tu”/“vós” – um das *parthénoi* do grupo coral ou mais de uma ou todas elas – revive vivamente uma cena de despedida entre o “eu” e “ela”.

- A **tristeza de quem parte** é amenizada pela **fala consolatória da *persona* de “Safo” (v. 5)**, a líder do coro, a qual busca alegrar (*khaírois*, 7) – levar *kháris* (“alegria”), diz o verbo, a quem se vai a contragosto, por necessidade (5) – quem se vai com a argumentação de que quem parte leva consigo a **memória das alegrias compartilhadas no convívio solidário e íntimo da coralidade que as personagens** (“Safo” e “ela”, a *parthénos* que se vai, e as *parthénoi* que ouvem na canção a líder), que **tem em sua natureza a ideia do “cuidar” (vv. 7-8), o homoerotismo e as atividades festivas e rituais e corais próprias ao grupo (vv. 12-27)**.
- **A automeação da *persona* de “Safo” – sua autodramatização – autoestilização:** ocorre para a *persona* poética da mélica sáfica, em boa parte das composições do *corpus*. Trata-se de recurso utilizado em diversos gêneros da poesia grega arcaica, desde a *Teogonia* (22-35) de Hesíodo (c. 700 a.C.), passando por **Álcman [ver antologia] e outros**, e não deve ser entendido de forma biografizante, como se dá entre antigos e modernos, mas como **modo de autodramatizar a *persona*, elemento relativo à performance da canção e associado ao motivo poético recorrente da imortalização pela memória na canção** (ver RagusaFormaBreve2019).
- Veja-se, a propósito do **homoerotismo**, a linguagem que **enumera nos versos 12-27 as “coisas belas” (*kál’(a)*, 11) que o grupo, em conjunto, experimentou**, entre elas, perfumes, adornos, o trançar de guirlandas – elemento tipicamente coral e ritual –, o ungir-se de óleos e, nos vv. 20-3, **a imagem do “prazer sensual do dormir junto entre coevos e os laços afetivos que se lhe seguem”**, diz Ferrari (2010, p. 141).
- Outras canções de recordação, que cantou quem partiu do grupo de *parthénoi* e já longe se acha, se disseminam no *corpus* de Safo, como a bem conhecida **“Ode a Anactória” (Fr. 16(ver comentário extra)) e o Fr. 96**.

- (SafoRagusa2019, Moodle): No Fr. 94, vemos o **movimento transicional** no grupo de Safo, característico da transicionalidade do *status* da *parthénos* que, junto a outras e sob a líder, recebia a *paideía* coral, na qual, diz Bierl (2016, p. 311), “Música, ritmo, e o movimento coletivo da canção e da melodia levam a um entendimento aprofundado da beleza”. Tal entendimento, prossegue, é, por sua vez, intensificado pela **dimensão homoerótica da relação das *parthénoi*** que adquirem, no convívio do grupo, “uma intensificada sensibilidade e maior *insight* com relação à natureza, ao ambiente, ao cosmos e aos valores aristocráticos. Esse treinamento comum também provê uma familiaridade estética com os meios que fortalecem esses sentimentos – palavras, música, e dança –, os quais, juntos, fazem a mediação da poesia visual. (...) **As nobres meninas são assim preparadas para o casamento**, para os quais precisam de ambas as belezas física e interna, e na recordação de suas experiências compartilhadas a beleza é mantida viva mesmo após terem deixado a comunidade de Safo”.
- Mais uma vez, vale lembrar que **no cerne da coralidade, dos grupos femininos corais, está o *gámos*, o casamento, por sua vez, o destino para o qual converge tudo na vida da *parthénos***
- O empenho do Fr. 94, do discurso que nele permite **reviver no presente a coralidade essencialmente feminina**, compartilhada no passado de modo **intensamente visual e sinestésico** (Ladianou 2016, p. 346), **estende à audiência da *performance* a experiência da coralidade na concretude do aqui e agora em que se enlaçam a líder do coro, as coreutas e quem as ouve e contempla.**
- Lembro que o **movimento transicional das *parthénoi*** é também evidente no grupo feminino dos partênios de Alcman, conforme assinalamos no estudo Fr. 3.

HINO CLÉTICO – CANÇÃO-PRECE

FR. 1 (“HINO A AFRODITE”)

Principal fonte de transmissão indireta é a citação integral – algo raro – no tratado *Sobre o arranjo das palavras*, de Dionísio de Halicarnasso (século I a.C.)

- **Forma: *hino clético*** – prece de tipo específico, que **chama a deidade para vir até onde está quem suplica. Tradição formal da prece**, que recorre em todos os gêneros poéticos, já se percebe na *Ilíada* (I, 37-42), quando o sacerdote Crises reza a Apolo: i) **identificação do deus**, crucial no politeísmo, e seu **chamamento com verbos de ouvir ou rezar**; ii) **recordação de relação previamente firmada com a deidade**, para que nela seja suscitado o **sentido de obrigação, de reciprocidade** para com quem apela; iii) **explicitação do(s) pedido(s) em linguagem imperativa**, denotando sua **urgência**. Cada elaboração dá às etapas formais da prece o peso que é coerente à composição.
- O **cuidado com a prece** deve-se ao fato de que ela é **um presente à divindade** que, ouvindo-a e se regozijando com sua elaboração, torna-se propícia.
- **Fr. 1: etapa (ii) é a que recebe maior ênfase**, porque o que se quer é a **cumplicidade total de Afrodite (28)**.
- **Estilística notável**, de técnicas próprias da oralidade, que são típicas da poesia grega arcaica: i) **alternância entre discurso indireto e direto (diálogo, o elemento dramático)**; ii) **repetições**; iii) **bruscas transições**
- **Causa da prece: sofrimento erótico e o desejo de quem** – “Safo” (20) – **quer seduzir o objeto de sua paixão** – “ela” (21-4), que só identificamos em *ethéloisa* ((ela) querendo, 24). **Mas tudo em termos vagos, gerais, abstratos. A automeação da *persona* de “Safo” é frequente na poesia grega arcaica como recurso de autodramatização ou autoestilização do poeta (Fr. 94) para sua imortalização nos versos e pelos versos.**
- O pedido de ajuda sustenta-se **no argumento de que o auxílio divino no passado, nas mesmas condições, para os mesmos fins, cria as condições para que se repita no presente (5-20)** – eis de novo a **fundamental ideia da repetição**, na composição da canção – **repetição não apenas própria à oralidade, mas também à intermitente experiência erótica, como indica o tradicional**

advérbio *dēûte* (“e de novo”), repetido por três vezes. Carson (1998, p. 118): “O amador na lírica grega (...) vê-se (...) vítima da novidade e da recorrência”.

- A memória do encontro passado com Afrodite é, portanto, crucial para que se garanta a eficácia na prece do tempo presente (5-24). Mas para que, com a ajuda da deusa da sedução, a *persona* possa novamente seduzir a amada do aqui e agora da canção, **é preciso que “Safo” não se torne, ela mesma, impotente pela a ação de *éros***; por essa razão a suplicante, querendo Afrodite como “aliada de lutas” (*sýmmakhos*, 28), **precisa pedir-lhe, antes de mais nada, que não a subjogue (3-4) com instrumentos habituais da patologia erótica. (Ver RagusaNuntius2011, sobre o Fr. 1 e outros de temática erótica na mélica)**
- Sobre a **patologia erótica** (3-4) que ameaça a integridade e leva à capitulação do amador, diz Carson (1998, p. 148): “Consistentemente, por todo o *corpus* de lírica grega, assim como na poesia da tragédia e da comédia, *eros* é uma força externa que toma de assalto quem ama e assume o controle de seu corpo, de sua mente (...) Os poetas representam *eros* como uma invasão, uma doença, uma insanidade, um animal selvagem, um desastre natural. Sua ação é derreter, provocar o colapso, consumir, queimar, devorar, exaurir, entontecer, picar (...)”. O **auge expressivo da patologia erótica, que é tradicional, está em Safo, no Fr. 31 [ver arquivo com comentário extra]**
- O sentido básico do termo *érōs* é **“falta, carência, desejo pelo que falta”**. Como diz Carson (1998, p. 10), pensando-o na esfera erótica: “O amador quer o que não tem. É por definição impossível a ele ter o que quer, uma vez que, assim que obtém aquilo que quer, isto não mais lhe falta”. A **natureza de *érōs* é paradoxal e cria o dilema intrínseco que torna sempre tormentosa a experiência erótica, ainda que fonte de prazer marcado recorrentemente pela doçura. A ambivalência de Afrodite é a de *érōs* e de seu universo.**
- **Objetivo da prece: aliança com Afrodite, porque a sedução equivale a uma batalha. Na guerra, a deusa deve ser *sýmmakhos* (“aliada de lutas”, 28), adjetivo derivado do substantivo *mákhē* (“guerra”)**

- Merecem destaque no verso 18 o tradicional **binômio *érōs-manía* (loucura)**; e no 19, ***peíthein***, o verbo da **persuasão crucial à sedução**, que dá nome a uma das deidades (Peitó) frequentes no cortejo de Afrodite. **Sobre a loucura erótica**, diz Carson (1998, p. 149): “O amador, governado por *eros*, não pode responder por sua própria sanidade mental ou por suas ações. (...) **Assim que *eros* entra em sua vida, o amador está perdido, pois ele enlouquece**”.
- **Fala de Afrodite (21-4): momento-chave: dita no passado, revalidada no presente, e sempre que *éros* agir, tal fala tem valor universal de caráter punitivo-consolatório: o consolo do amador rejeitado pelo amado está na reversão de papéis que um dia o tempo produz.**
- **Sedução é guerra** ao fim da prece, mas **ardil** no início (epítetos de Afrodite 1-2). A **violência de *érōs***, porém, está sempre presente, bem como o risco de impotência para reagir à sua ação dominadora.
- A arena que conjuga violência e ardil é a da **caça**, também presente na linguagem (21-4): fuga vs. perseguição.
- **Afrodite**: divindade grega mais presente nas canções de Safo. **Tema de *érōs***: dos mais presentes. **Universo feminino das *parthénoi*** prevalece, e o do **casamento**. **Tema da beleza** é fortíssimo. **Coralidade** é marcada. **Há nisso tudo estreita articulação.**