



CALÍOPE

Presença Clássica

*Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da
Universidade Federal do Rio de Janeiro*



HEITOR E ANDRÔMACA, DA FESTA DE BODAS À CELEBRAÇÃO FÚNEBRE: IMAGENS DO CASAL NA ILÍADA E EM SAFO (FR. 44 VOIGT)¹

Giuliana Ragusa

RESUMO

Neste artigo, o Fr. 44 Voigt de Safo e os cantos VI, XXII, XXIV da *Ilíada* de Homero são abordados como retratos, respectivamente, da alegre festa de bodas de Heitor e Andrômaca em Tróia e da dor da separação irrevogável do casal pela morte prematura do príncipe. Em Safo, a narrativa lírica enche-nos os sentidos com a riqueza de detalhes da festa de enlace dos noivos. Na *Ilíada*, nos referidos cantos, toca-nos o comovente adeus do casal, o tombar do herói e a última fala da jovem viúva ao corpo do marido. Sendo a *Ilíada* nossa primeira fonte para a história trágica do casal, é impossível contemplar a cena sáfica de alegria sem a memória triste dos versos homéricos, cujos ecos podem ser percebidos na nota amarga tocada quase ao fim do fragmento de Safo e nos paralelos notáveis entre as celebrações de casamento e os funerais na cultura grega.

Palavras-chaves: Safo; *Ilíada*; casamento; morte; festividade.

O texto do Fr. 44 Voigt de Safo (Lesbos, c. 630 a.C.) tem por fontes principais os papiros de Oxirrincos 1232 (primeira metade do século III d.C.) e 2076 (primeira metade do século II d.C.), publicados, respectivamente, por B. P. Grenfell e A. S. Hunt em 1914, e por este em 1927. A essas fontes de transmissão direta somam-se outras de transmissão indireta, ou seja, citações em textos antigos². Eis o Fr. 44 Voigt:

(...)
Chípr(e ?/ Ciprogênia?) [- 22]...;
Veio o arauto ... [- 10 -]... [...]
Ideu [..]... .. , veloz mensageiro:
< “ > 3a
e do resto da Ásia ...[.]... glória imperecível.
Heitor e os companheir[os] a de vivos olhos trazem 5
de Tebas sacra e da Plácia de [fo]ntes perenes – ela,

*delicada Andrômaca –, nas naus, sobre o salso
mar. E muitos [bra]celetes áureos e vestes
de púrpur[a] fragr[an]tes, adornos furta-cor,
incontáveis cálices prateados e marfins”.* 10

*Assim falou; e rápido ergueu-se o p[a]i querido;
e a nova, cruzando a ampla cidade, chegou aos amigos.
De pronto os troianos às carruagen[s] de boas rodas
atrelaram as mulas, e nelas su[b]iu toda a multidão
de mulheres e junto as virgen[s] (...?)tornozelos,
mas apartadas as fil[h]as de Príamo[
e cava[los] os homens atrelaram aos ca[rros
[(...) moços solteiros, e por um largo espa[ç]o [
[(...) os condutores das carruagens [.....]-[
[(...)][
< desunt aliquot versus >* 15 20

*s]ímeis aos deuse[s
] sacro, em multidõ[es
rumou []... em direção a Íli[o
e a flauta de doc[e] som [] se mistur[ou
e o s[o][m das c]astanol[as] e então as vir[gens
25*

*cantaram uma canção sac[ra e che]gou aos céus
eco divino ...[
e em toda parte estava ao longo das ru[as
crateras e cálices ... [...] ... [...] ... [.]-[
mirra e cássia e incenso se misturavam 30
e as mulheres soltavam alto brado, as mais velha[s,
e todos os homens entoavam adorável e alto
peã invocando o Arqueiro hábil na lira,
e hineavam Heitor e Andrômaca, aos deuses síme[is].³*

Esses trinta e quatro versos perpassados por mutilações e lacunas inserem-nos na saga de Tróia trazendo à tona personagens que vemos principalmente na *Ilíada*, como o arauto Ideu, o herói Heitor e sua esposa, Andrômaca, o rei Príamo e o deus Apolo, protetor dos troianos na guerra. A leitura dos cerca de 200 fragmentos que restaram da lírica sáfica mostra que o fragmento é no *corpus* de Safo – poeta célebre, sobretudo, pela sua lírica monódica e pelos seus epitalâmios - o único exemplar de poesia narrativa não-épica que bem conhecemos da leitura de Estesícoro (c. 652-553 a.C.)⁴.

Estruturalmente, o fragmento divide-se em dois momentos. No primeiro (vv. 1-10), chega o arauto Ideu que anuncia a todos a vinda a Tróia de Heitor e Andrômaca. No segundo (vv. 11-34), essa mensagem se espalha e tem início uma procissão em honra dos noivos. A linguagem, a atmosfera e a métrica que constroem essas etapas estão permeadas pela tradição épico-homérica. Dela e de seu dialeto jônico, o texto de Safo, em dialeto lésvio-eólico, empresta palavras e soluções morfológicas⁵, expressões formulares, personagens e um metro que lembra o hexâmetro típico da poesia épica, o “pentâmetro dactílico eólico”, uma estrutura de base glicônica – logo, lésvio-eólica - com expansão dactílica⁶.

A despeito do marcante influxo épico-homérico na composição do fragmento, comentado extensamente por B. Marzullo (1958: 140-94), a cena das bodas de Heitor e Andrômaca ou, mais precisamente, da chegada do casal à terra do noivo não se vale, até onde se pode afirmar, de nenhum modelo da poesia épica ou mesmo da iconografia em torno do ciclo troiano⁷.

Em parte devido à posição singular do Fr. 44 Voigt no *corpus* sáfico, em parte devido exatamente ao seu forte sabor épico não encontrado em nenhum outro fragmento de Safo, a autoria do texto foi, desde a publicação de suas fontes papiráceas, objeto de polêmica. Em artigo de 1936, D. L. Page trata dessa questão⁸ observando que, negada sua atribuição à poeta, estaria resolvido o incômodo suscitado pela atipicidade do fragmento se comparado aos demais textos remanescentes da poeta de Lesbos. Mas essa solução é precária, pois não apaga a existência do fragmento que abriria uma nova questão: se não são da lavra de Safo os seus versos, quem seria o autor do poema? Ou bastaria enquadrar o fragmento no arquivo dos textos de autoria desconhecida? Essas perguntas, embora pertinentes, não encontram senão o silêncio dos especialistas.

Segundo Page (1936:10), para formular a negação da autoria de Safo de maneira sólida, seria preciso ir além e provar que estão equivocadas pelos menos três fontes que, consistentemente, apontam o fragmento como obra da poeta: os dois papiros de Oxirrincos – que trazem o Fr. 44 como o último do Livro II de Safo compilado em Alexandria, todo ele em versos pentâmetros dactílicos eólicos⁹ - e uma passagem do *Banquete dos sofistas* (livro XI, 460d), de Ateneu, em que o verso 10 do fragmento é citado e atribuído a um poema do “segundo livro” (*en tõi b*)¹⁰ de Safo. Page ressalta que houve tentativas nesse sentido desde a publica-

ção do primeiro papiro com o texto, em 1914, sobretudo com base na linguagem do fragmento e no “efeito cumulativo de formas anormais” variadas - métricas, de flexão e de vocabulário - do ponto de vista do dialeto lésbio, mas observa que a despeito dessas tentativas o Fr. 44 Voigt continua a figurar entre os fragmentos sáficos nas edições críticas, nas comentadas e nas traduções.

AS BODAS DE HEITOR E ANDRÔMACA: UMA IMAGEM FESTIVA NA TRÓIA DE SAFO

No primeiro verso legível do fragmento encontram-se as letras *Kupro* seguidas de uma lacuna de cerca de vinte e duas letras. Duas palavras poderiam estar grafadas: *Kúpros* (“*Chipre*”), nome da ilha de Afrodite que se configurava, na Antigüidade, como um entrecruzamento entre Grécia e Oriente; *Kuprogénea* (“*Ciprogênia*”), um dos nomes da deusa mais empregados na literatura grega¹¹. Essa dúvida está longe de ser solucionada; daí a manutenção das duas possibilidades em minha tradução.

A presença de Afrodite no verso 1 do Fr. 44 de Safo não seria estranha: ela é mãe de Enéias e protetora dos troianos, como Apolo, mencionado por seus epítetos no verso 33. Ademais, suas principais prerrogativas inserem-se na esfera da sexualidade e do *gámos* (“boda”), palavra que, em seu sentido primeiro, denomina “o ato sexual em si mesmo”¹². O tema do fragmento guarda, portanto, afinidades com a esfera de atuação da deusa que, na *Iliada* (canto XXII, vv. 470-2), aparece como aquela que presentou Andrômaca com um véu no dia em que Heitor a levou de Tebas.

Os dois versos seguintes, bastante corrompidos, nos levam ao tempo da narrativa: o passado. Em linguagem altamente imagética, o narrador distanciado vai reconstituindo as cenas do evento festivo, das quais a primeira é a chegada do “*arauto*” (*kâruks*, v. 2) Ideu, o mais célebre dos arautos troianos da *Iliada*, caracterizado como *tákhus ángelos* (“*veloz mensageiro*”, v. 3), uma fórmula épico-homérica.

Após sua chegada, Ideu fala em discurso direto (vv. 3a-10), um procedimento narrativo que presentifica uma ação passada. Conforme sinaliza o verso 3^a, em branco, o início dessa fala se perdeu; e a lacuna poderia conter um ou mais versos, segundo Grenfell e Hunt (1914: 48). O verso 4 encerraria uma ou mais frases e está corrompido na altura do terceiro e do quarto pés. Nele, lemos apenas “*Ásia*” (*Asías*) - primeira ocorrência - e a famosa expressão *kléos áphthiton* (“*glória imperecível*”).

vel”¹³, que sintetiza um ideal heróico a alcançar e a ser preservado no canto épico.

Essa expressão aparece em Homero apenas uma vez, no canto IX da *Ilíada*, em meio a uma longa resposta de Aquiles a Odisseu (vv. 309-429) no episódio da infrutífera ida deste, de Ájaz e de Fênix ao Pelida para o convencer a se reintegrar aos gregos na luta contra os troianos e a superar sua ira por Agamêmnon. Ao lembrar a todos o seu “*duplo destino*” (*dikhthadías kêras*, v. 411), Aquiles declara que, ficando em Tróia, não retornará à sua terra, Ftia, mas alcançará, pelos seus feitos na guerra, *kléos áphthiton* (v. 413) – “glória imperecível”¹⁴. No caso do fragmento de Safo, a condição materialmente deteriorada dos vv. 3a-4 não permitem uma avaliação do contexto em que essa expressão aparece. Mesmo assim, L. Rissman sugere ser

altamente provável que Ideu anuncie a Príamo que glória imperecível chegou a Tróia e a todo o resto da Ásia. Essa glória é então especificada: Heitor e seus companheiros estão trazendo a noiva dele. O casamento com a própria Andrômaca é o [*kléos áphthiton*] (1983: 123).

Logo, Rissman acredita que Safo, ao usar a expressão *kléos áphthiton*, está dialogando diretamente com sua ocorrência na *Ilíada*, criando uma equivalência entre o herói Aquiles e a heroína Andrômaca. Como será visto aqui, não será esta a única relação entre os personagens.

A edição dos versos 5 e 10 compreende, ainda, o discurso do arauto finalmente legível. Nele, Ideu nomeia e descreve, valendo-se da dupla adjetivação¹⁵, a noiva que trazem Heitor e seus “*companheiros*” (*sunétairoi*, v. 5); depois, ele fornece uma espécie de pequeno catálogo do dote de Andrômaca. Pode-se dizer que é a noiva o centro das atenções na celebração do casamento; é para ela que o arauto se volta em sua fala.

O primeiro epíteto composto que sai da boca de Ideu é *elikópida* (v. 5; no ático, *helíkops*¹⁶), “*de vivos olhos*”. Este aparece antes em Homero, uma única vez no feminino singular, para qualificar Criseida, *helikópida koure*, “*moça de vivos olhos*”, no canto I (v. 98) da *Ilíada*¹⁷. A tradução “*vivos*”, que busca enfatizar a vivacidade do movimento e do brilho dos olhos femininos, é uma das possibilidades para a primeira metade do epíteto (*helik-*) que comporta, ainda, os significados “negro, escuro”¹⁸.

Observe-se, ainda, que, na *Ilíada*, *helikópida* acompanha o termo *koure*, “*moça*”, que implica uma virgem. Essa condição de Criseida difere da de Andrômaca, pois quando esta chega a Tróia vinda “*de Tebas*

*sacra e da Plácia*¹⁹ *de fontes perenes*” (*Thébas eks iéras Plakías t’ ap’ aïnnáo*), já se casou com Heitor em sua cidade.

O uso do epíteto *helikópida* é amplo na poesia grega, sendo atribuído, entre outros exemplos, a Afrodite, deusa que rege o sexo e o amor erótico, aos guerreiros aqueus na épica de Homero e a uma criatura monstruosa como a Équidna, na *Teogonia* de Hesíodo²⁰. Similar a ele é um outro epíteto composto, mas não homérico, cuja primeira ocorrência consta desse poema hesiódico (v. 16), *helikoblépharon*, para o qual é apropriada a mesma tradução de *helikópida*. Na *Teogonia*, ao caracterizar Afrodite, *helikoblépharon* sublinha a um só tempo sua vivacidade e o caráter *coquette* da deusa²¹.

O que é notável em ambos esses epítetos é o enfoque nos olhos, no brilho e movimento deles; e o emprego de ambos no feminino marca a vivacidade das moças e também sua sensualidade erótica, pois o olho era para os gregos “o assento do desejo, e o olhar era sempre responsável pelo instante da capitulação erótica²²”.

Além de *elikópida*, Andrômaca é *ábran* (v. 7), “*delicada*”, epíteto oriundo de *habrosúne* (“*delicadeza, luxúria, malemolência*”), cujas formas adjetivas são encontradas na tragédia e na lírica, mais especialmente na lírica de Safo. No Fr. 44, *ábran* caracteriza uma noiva recém-casada transferindo-lhe sua carga de sensualidade e erotismo. Não é casual o fato de que no universo lírico de Safo, fortemente marcado pela sensualidade, a *habrosúne* e seus adjetivos sejam recorrentes, pois portam em si mesmos um “sentido voluptuoso”²³.

No fragmento de Safo, portanto, a noiva de Heitor, na dupla adjetivação formulada por Ideu, tem sua sensualidade ressaltada, algo que também o seu dote, apresentado pelo arauto, sublinhará, pois se trata de uma porção de elementos luxuosos, valiosos e sensuais²⁴:

“*muitos braceletes áureos*” (*pólla elígmata khrúsia*, v. 8);

“*vestes / de púrpura fragrantas*”

(*kámmata / porphúra kataútmena*, vv. 8-9);

“*adornos furta-cor*” (*poíkl’ athúrmata*, v. 9);

“*incontáveis cálices prateados*” (*argúra t’ anáarithma potéria*, v. 10);

“*e marfins*” (*kaléphais*, v. 10)

Eis as riquezas que Heitor e seus homens vêm trazendo nas naus sobre o “*salso mar*” (v. 7) – diz o epíteto homérico *álmuron*²⁵ -, num percurso geográfico situado na Ásia Menor e familiar aos leitores da *Ilíada*,

especialmente do canto VI (vv. 396 e 415-6). Áureas jóias, tecidos purpúreos perfumados, adornos, cálices de prata, marfim. Esses são alguns dos produtos do intenso comércio de luxo entre os gregos, os compradores, e os povos orientais, os fornecedores. O ouro e as jóias vinham, sobretudo, do antigo reino da Lídia, na Ásia Menor, próximo de Lesbos e muitas vezes mencionado na lírica sáfica²⁶. Os perfumes procediam também da Lídia e, ainda, da Síria e de Chipre - três dos mais renomados produtores. O marfim, por sua vez, vinha da Síria, a maior produtora e exportadora desse material muito admirado pelos gregos e transformado em objetos de adorno pelos artesãos das famosas escolas e oficinas lídias. Note-se que as palavras *khrusós* (“áureos”, v. 8) e *eléphais* (“marfins”, v. 10) são incorporações orientais ao vocabulário grego²⁷.

A importância da referência ao dote no fragmento sáfico das bodas de Heitor e Andrômaca é mais bem compreendida quando se pensa no casamento na vida das jovens gregas. Este constitui um momento crucial em que elas ganham um novo *status* social – o de esposa – e passam por uma série de outras mudanças: a saída da casa paterna e às vezes também da pátria; a inserção na casa do marido e/ou numa realidade geográfica e cultural diversa; a transformação da virgem em mulher que tem vida sexual e que deverá garantir a continuidade das linhagens e administrar o espaço doméstico.

Segundo J. Redfield (1982: 187), nesse processo a mulher que partiu da casa do pai como filha “chega à outra casa como esposa. A filha que o pai entregou ao noivo simplesmente desaparece” e surge, em novo contexto, a mulher. No fragmento de Safo, Andrômaca está em plena transferência da casa paterna e da terra-mãe para a casa e a terra estranhas de seu noivo, e da condição de moça virgem (*koúre* ou *parthénos*) para a de mulher (*gúne*).

A questão do dote relaciona-se intimamente à da legitimidade da união na Grécia antiga. Conforme ressalta J.-P. Vernant (1999: 55-6), é justamente a entrega ao noivo dos *hédna*, “dotes”, da noiva acumulados pelo pai desta que sinaliza ser legítima a união matrimonial do casal. No Fr. 44, essa cena não é narrada especificamente, mas pode ser pressuposta pelo fato de Andrômaca ser trazida juntamente com seu dote, uma indicação clara de legitimidade e, voltando a Vernant, de “um casamento nobre que sela, através da filha, a aliança de duas famílias”. Vale lembrar que o dote da esposa não se destina exatamente ao marido, declara Redfield

(1982: 184), e, sim, aos filhos do casal. Ademais, o dote se destinava a “prover alguma proteção à esposa se o marido a abandonasse ou dela se divorciasse, porque ele era obrigado por lei a devolver o dote” recebido, conforme ressalta R. Rehm (1996: 11).

Após a descrição do dote de Andrômaca, finda-se o discurso de Ideu, conforme marca a expressão *ὅς εἶπ’* (“Assim falou”), no início do verso 11, que ecoa a fórmula épico-homérica de começo de verso *ὅς εἶπὼν* (“Assim falando”)²⁸. Desse ponto até o verso 34, o último do fragmento, vemos a família de Heitor e os troianos aprestarem os preparativos para a recepção dos noivos. O movimento inicial nesse sentido é dado por Príamo, rei de Tróia: “*rápido ergueu-se o pai querido*” (*otraléos d’ anórouse páter phílos*, v. 11). A seguir, movimenta-se a própria *pháma*, a “nova” trazida pelo arauto²⁹: “*cruzando a ampla cidade*” (*katà ptólin eurúkhoron*), diz o verso 12, em que Tróia é epicamente caracterizada pelo epíteto *eurúkhoron*³⁰.

O verso 13 abre a procissão festiva que ocupará a cena narrativa até o fim do Fr. 44. Eis aqui um dos acontecimentos típicos das cerimônias de casamento, celebrações “usualmente elaboradas e que se estendiam por muitos dias”, lembra Redfield (1982: 188). Segundo o helenista, essas características permitem que a cerimônia das bodas seja vista como uma espécie de “ornamentação ao ato sexual” que é a consumação da união e que deve ser consentida. Toda a festividade servirá a esse propósito, criando uma atmosfera favorável ao enlace dos noivos que devem ser levados a se desejarem sexualmente. Para tanto, sucedem-se, entre outras coisas, rituais como o banho e o adorno da noiva, sua apresentação e a retirada de seu véu aos olhos do noivo, a procissão cercada de vinho, música e comida, o acompanhamento dos noivos aos aposentos, o canto de epitalâmios, canções em que os noivos são elogiados.

A narrativa da procissão sáfica está infelizmente prejudicada pela má condição material de boa parte dos versos 13-34. Primeiramente, “*os troianos*” - literalmente, “os descendentes de Ilo”, diz a palavra grega *Ilíadai* (v. 13), aqui em sua primeira ocorrência³¹ - entram em cena e preparam as “*carruagens de boas rodas*” (*satínais [...] eutrókhōis*, v. 13) a elas atrelando “*mulas*” (*aimiónois*, v. 14) e, no verso 17, os “*carros*” (*ármata*) conduzidos por “*cavalos*” (*íppois*).

Nas *satínais*, “*carruagens para mulheres*”³², sobem “*toda a multidão / de mulheres e junto as virgens*” (*país óklos / gunaíkon t’ áma*

partheníkan, vv. 14-5); separadas delas todas vão as “filhas de Príamo” (*Perámoio thugatres*, v. 16). Dentre essas mulheres referidas, somente as “*virgens*”, as *partheníkan*, recebem um epíteto composto cuja primeira metade está corrompida e cuja segunda metade (*-phuron*) significa “(...?)tornozelos”.

Uma emenda é *tanúsphuron*, “de belos tornozelos”, sugerida por Grenfell e Hunt (1914: 47). De caráter épico, essa solução seria, porém, incompatível com o próprio papiro em que, depois da consoante inicial *t* (*tau*) e antes do *s* (*sigma*), há cinco pontos indicando cinco letras (*t..[..].sphuron*). O epíteto *tanúsphuron* possui três letras apenas entre o *tau* e o *sigma*. Há outra sugestão que dá conta das cinco letras entre essas consoantes, *t' apalosphúron*, “de macios tornozelos”, mas esta traz um novo problema: é demasiado longa para o metro do poema³³. Diante disso, manteve a dúvida na tradução, assim como é comumente mantida a forma corrompida do epíteto em muitas edições do texto grego, como a Voigt (1971) e a Lobel-Page (1997; 1ª ed.: 1955).

É importante notar, no verso 15, a distinção entre “mulheres” (*gunáíkon*) e “virgens” (*partheníkan*), que não é simplesmente terminológica, mas social. As primeiras são inseridas na idade adulta, pois têm vida sexual e são as responsáveis pelos principais trabalhos da casa. As outras são moças ainda não iniciadas sexualmente, mas dotadas de sensualidade – e não do manto da pureza, noção evocada pela palavra “virgem” na tradição judaico-cristã³⁴.

No verso 16, vemos as “filhas de Príamo” (*Perámoio thugatres*) ascenderem às carruagens, mas “*apartadas*” (*khôris*) das outras mulheres. Com isso, estabelece-se claramente uma hierarquia entre as troianas comuns e as princesas. Todas participam da festa, porém em condições socialmente distintas.

Às “carruagens” (*satínais*) conduzidas por “mulas” (*aimiónois*) contrapõem-se os “carros” (*ármata*) tocados por “cavalos” (*íppois*). Há aqui uma nova diferenciação relativa não ao *status* social, mas ao gênero. Apesar de o meio de transporte que conduzirá homens e mulheres ser basicamente o mesmo - um veículo puxado por animais -, há dados específicos: mulheres andam em *satínais* puxadas por mulas; homens seguem em *ármata* atrelados a cavalos.

Desse ponto em diante, o fragmento vai se tornando ilegível. No verso 18, há algo relativo aos “moços solteiros” (*eítheoi*); no verso 19, aos

“condutores das carruagens” (*aníokhoi*). O vigésimo verso só traz quatro letras e a ele segue-se uma lacuna de um número desconhecido de versos (*desunt aliquot versus*). E do verso numerado como 21 ao 29, a legibilidade melhora, mas não muito.

No final do verso 21, lê-se “*símeis aos deuses*” (*íkeloi théois*), expressão recorrente nos epitalâmios para elogiar os noivos, algo que pode estar acontecendo aqui. Depois, no final do verso 22 constam as palavras “*sacro, em multidões*” (*ágnon aolle*), cuja referência se perdeu. O verso 23 tem no seu início a forma verbal “*rumou*” (*órmatai*) seguida de uma lacuna e da expressão “*em direção a Ílio*” (*es Ílion*) no final. O sujeito da ação em que alguém parece estar a caminho de Tróia é obscuro.

Os versos 24 a 27 voltam a tornar mais clara a cena da procissão festiva, citando outro de seus elementos, a música dos instrumentos e da voz humana. Temos, pois, a “*flauta de doce som*” (*aúlos*³⁵ *aduméles*) que a algo se mistura; “*o som das castanholas*” (*psóphos krotálon*, v. 25), jamais antes registradas na literatura grega; a “*canção sacra*” (*mélos ágnon*, v. 26) que as *párthenoi* (“*virgens*”, v. 25) entoam e da qual sobe aos “*céus*” (*aíthera*, v. 26) o “*eco divino*” (v. 26), diz a expressão épico-homérica *ákho thespesía*. Esta é marcial na *Ilíada*, caracterizando o barulho das vozes masculinas usualmente no combate, como no canto VIII (v. 159), em que se refere aos urros dos troianos liderados por Heitor no ataque aos gregos. No Fr. 44 Voigt, contudo, o “*eco divino*” é decerto festivo e agradável aos ouvidos mortais e imortais aos quais ascende, uma indicação de que o sagrado paira sobre as bodas de Heitor e Andrômaca. Em contexto similarmente festivo e ligado ao divino e ao canto de mulheres, Alceu, poeta lésbio contemporâneo de Safo, usa *ákho thespesía*, no Fr. 130 Voigt (vv. 19). As ocorrências dessa expressão nos dois poetas de Lesbos, observa Rissman (1983: 134), são as duas únicas registradas na lírica monódica lésbio-eólica e em emprego não homérico e similar.

Nos versos 28-29, lemos que algo “*em toda parte estava ao longo das ruas*” (*pántai d’ ês kàt ódois*) - talvez a música - e que havia “*cra-teras e cálices*” (*kráteres phítalai*), decerto para servirem de grandes vasos para misturar a água e o vinho e de recipientes para beber essa mistura, respectivamente. E diz o verso 30: “*mirra e cássia e incenso se misturavam*” (*múrra kài kasía líbanos t’ onemeíkhnutó*) - substâncias aqui referidas pela primeira vez na Grécia³⁶ e procedentes do Oriente³⁷.

Esses aromatas entraram no mundo grego a partir de povos orientais e foram adotados para duas esferas principais. Uma é a dos rituais de sacrifícios aos deuses, pois, queimadas, essas substâncias exalavam uma fumaça que carregava aos deuses como oferendas dos homens as suas fragrâncias. É nesse contexto que Safo, no Fr. 2 Voigt (vv. 1-4) fala do “incenso” (*líbanos* ou *libanotós*)³⁸.

A outra esfera é a do casamento. Observa Vernant que a “mirra e os aromatas encontram ali o seu lugar, dessa vez não mais sob a forma de incenso odorante subindo em direção aos deuses ou convidando-os a se aproximar da refeição dos mortais, mas como perfumes, provocando por sua virtude afrodisíaca a emoção do desejo e a aproximação dos sexos” (1999: 127); embora necessários à sua consumação na união sexual dos noivos, os aromatas são, exatamente pelas propriedades descritas, perigosos para o casamento que, em princípio, “não tem por objetivo o prazer” (p. 128).

No fragmento de Safo, pode-se pensar que os aromatas apontam, de um lado, para a presença dos deuses e para o sopro sacro que perpassa as bodas de Heitor e Andrômaca, e, de outro, para o caráter sensual implícito nas festividades nupciais e indicado antes na caracterização de Andrômaca (vv. 5 e 7), nos artigos do dote da noiva (vv. 8-10) e na mistura de sons de instrumentos (vv. 24-5) e, no verso 30, na mistura de “mirra e cássia e incenso”.

Vale ainda notar que a sensualidade também emana da mescla sáfica promovida no Fr. 44 em que sobre a tradição grega épico-homérica sopram ventos de novos tempos - a virada dos séculos VII-VI a.C. - e espaços - a Eólida, região norte da costa da Ásia Menor incluindo a ilha de Lesbos, local de outra tradição poética, a lésbio-eólica. Insira-se entre esses elementos a “revolução orientalizante” (c. 750-650 a.C.), durante a qual se verifica um intenso influxo de elementos orientais nos mais variados aspectos da vida e da cultura gregas, como bem mostra W. Burkert (1992), desde o vestuário e os artigos de luxo até as técnicas arquitetônicas e práticas religiosas.

A idéia da mistura está plasmada, ainda, nas formas verbais que Safo usa para expressá-la - *onemígnuto* (“se misturou”, v. 24), referente à música; *onemeíkhnutó* (“se misturavam”, v. 30), relativo aos aromatas. Ambas vêm de *meígnumi* (“misturo, mesclo”), freqüentemente empregado na literatura no sentido da fusão sexual entre amantes e, portanto, forma verbal carregada de erotismo e sensualidade.

O cenário da procissão em honra dos noivos Heitor e Andrômaca guarda, portanto, múltiplas dimensões já bastante enfatizadas quase ao final do fragmento: a geográfica, a visual, a sonora, a odorífera, a divina. Essas dimensões estão permeadas por elementos dos universos dos povos orientais muito presentes na lírica de Safo, entre os quais se incluem os próprios personagens do Fr. 44, Andrômaca e os habitantes de Tróia, cidade da região da antiga Frígia, na Ásia Menor. E esse fato é em parte responsável pelo frescor que Safo confere à tradição épico-homérica da qual se apropria, frescor este decorrente também do tema não-heróico e não-homérico escolhido e do trabalho com a linguagem que o constrói – esta resultante de uma fina arquitetura apoiada no entrelaçamento inovador da dicção daquela tradição à dicção poética da lírica sáfica, da própria poeta de Lesbos.

O último bloco (vv. 31-4), cuja edição fez-se possível pela descoberta do papiro de Oxirrincos 2076 – que também trouxe o início dos versos 23-30³⁹ – apresenta-se em boas condições. Nele, a narrativa vai mostrando a procissão a percorrer e arrebatar toda a cidade de Tróia.

Similarmente ao que se viu quando das referências aos carros e carruagens, organizados com base no sexo e hierarquia dos ocupantes (vv. 13-9), há nesses versos uma distinção dos costumes determinados às mulheres “*mais velhas*” (*progenésterai*, v. 31) e aos “*homens*” (*ándres*, v. 32). Aquelas soltam “*alto brado*” (*elélusdon*, v. 31); estes entoam “*adorável e alto / peã invocando o Arqueiro hábil na lira*” (*epératon íakhon órthion / páon’ onkaléontes Ekábolon eulúran*, vv. 32-33). Ao arqueiro, Apolo, cabe a dupla adjetivação *Ekábolon* – epíteto homérico exclusivo do deus e referente à sua habilidade com o arco e flecha – e *eulúran* – epíteto referente à sua habilidade musical. E também o próprio “*peã*” (*‘páon’*), termo que significava para os gregos “uma dança e um hino com um ritmo específico dotado de um poder de absolvição e de cura, bem como um deus presente nesse hino, deus este igualado a Apolo”⁴⁰, que tem por epíteto, entre outros, o Peã.

Na *Ilíada* (I, v. 473), os aqueus entoam, como uma das oferendas, além dos sacrifícios, que estão realizando para apaziguar a ira de Apolo, um *paiéona*, um canto coral em honra do deus que envolve música e dança. O contexto do Fr. 44 Voigt é diverso, pois estamos num cortejo nupcial, mas é igualmente festivo e ligado a Apolo, o protetor de Tróia na tradição épico-homérica, o hábil arqueiro e tocador de lira evocado nos

epítetos *Ekábolon* e *eulúran*, o deus que cura, evocado pelo nome do hino a ele entoado, o peã. Ao final do fragmento, a cidade está plena de sons que saem de instrumentos e das bocas das *párthenoi*, das mulheres mais velhas e dos homens. Estes – e as ruas de Tróia em festa – “*hineavam*” (*úmnen*, 3ª pessoa do plural do indicativo imperfeito) Heitor e Andrômaca *theoikélois*, “*aos deuses símeis*”, diz o epíteto composto que arremata o canto sáfico.

PRIMEIRO RETRATO DE HEITOR E ANDRÔMACA: DOR E MORTE NA TRÓIA DE HOMERO

O canto VI da *Iliada* é conhecido como “A despedida de Heitor e Andrômaca”. Nele, o poeta oferece um olhar sobre a vida em Tróia, cujas dimensões são profundamente exploradas “sobretudo através das mulheres e suas reações diante de Heitor”, elas que serão as verdadeiras vítimas da queda da cidade de Príamo⁴¹. Este é enviado à cidade. Do verso 237 ao último desse canto, vemos os encontros de Heitor com sua mãe, Hécuba, seu irmão Páris, sua cunhada Helena, as servas de sua casa, sua esposa e seu filho Astiánax. Essa é a cena que ora cabe observar (vv. 369-502).

Saindo dos aposentos de Páris, Heitor procura sua esposa. Esse momento é cuidadosamente construído pelo narrador que, primeiro, promove o desencontro e, depois, o encontro do casal (v. 390), quando Andrômaca é assim referida:

... a esposa de múltiplos dons ...
Andrômaca, filha de Eecião, o de grande coração,
Eecião, o que habita ao pé do Placo coberto de árvores,
na Tebas Hipoplácia, reinando sobre os homens cilícios; (vv. 394-7)

Andrômaca - cujo renome advém, entre outras coisas, de sua riqueza material⁴² - é descrita, inicialmente, como *álokhos polúdoros*, “*esposa de múltiplos dons*” (v. 394), “que trouxe muitos dons na forma de um dote ao invés de meramente uma esposa generosa”⁴³. Para o leitor do fragmento de Safo, é imediata a associação do epíteto aos versos 8-10 da fala de Ideu, em que é descrito o dote noiva de Heitor⁴⁴. Além da referência às riquezas de Andrômaca, a *Iliada* oferece um dos elementos de identificação mais importantes no universo grego - a genealogia -, dizendo que ela é filha de Eecião (v. 395), rei dos cilícios na cidade de Tebas, no sopé do monte Placo, na Ásia Menor⁴⁵. No fragmento sáfico,

não há menção à genealogia da noiva, mas sua origem geográfica, outro elemento de identidade, é apontada (vv. 5-6).

Após a apresentação de Andrômaca nos versos 394-397 do poema homérico, há um verso que enfatiza a legitimidade da união já sinalizada pela palavra “*esposa*” em grego, *álokhos* (v. 394)⁴⁶, pois é dito que Eecião deu a filha a Heitor (v. 398).

Ao se aproximar do marido, Andrômaca vem já angustiada e emocionada e acompanhada de uma ama que carrega no colo o pequeno Astiánax. Heitor, vendo-os, sorri “*em silêncio*” (*siopêi*, v. 404); depois, de sua esposa em pranto ouviu o discurso de lamento pungente em que ela antecipa a dor que advirá da morte do marido e a extrema solidão e desamparo de si mesma quando viúva e de seu filhinho quando órfão (vv. 407-39). Andrômaca já perdeu o pai e os sete irmãos, todos mortos por Aquiles – que será, numa trágica coincidência, o algoz de Heitor –, e também a mãe, escravizada pelo herói grego e, depois de libertada, morta pela deusa Ártemis. Perder Heitor é perder tudo, novamente, declara a ele a triste jovem, na intenção de comovê-lo e de fazê-lo ficar longe dos combates (vv. 429-30):

“Heitor, agora tu és para mim pai e veneranda mãe
e irmão, e tu és meu marido na flor da idade;”

Heitor responde-lhe com calma e doçura, lembrando que a vergonha diante do olhar de todos, a desonra de sua família e seus próprios brios o impedem de atender o pedido dela⁴⁷. Mas ele, ao dizer “*eu bem sei isto em minha mente e em meu peito*”, (v. 447), não oculta a plena consciência de seu fim e do fim de Tróia, tão próximos (vv. 447-9). A dor que sobrevirá da queda da cidade e da morte dos seus pais e irmãos, no entanto, não será maior do que a dor que causará a imagem e o lamento de Andrômaca escravizada pelo inimigo, conforme declara Heitor (vv. 450-65).

As palavras trocadas entre os cônjuges revelam a impotência de Andrômaca diante dos acontecimentos, a “capacidade de Heitor para o amor e a compaixão e, através de ambos, o trágico conflito entre o dever público e o dever privado que a natureza heróica é a menos apta a resolver”⁴⁸, por ser justamente o que a constitui.

Ao diálogo do casal, que partilha da “*homophrosune*, a união de corações e mentes”, diz Redfield (1982: 197), segue-se uma das cenas mais tocantes da épica, pois o pai afetuoso e paciente toma nos braços o filho

que, a princípio, chora assustado pela visão do elmo de Heitor. “Que outro herói épico foi alguma vez visto numa atitude tão humana e familiar?”, indaga J. de Romilly (1997: 50).

A cumplicidade do casal está no sorriso que trocam diante da reação de Astíanax, que se acalma quando o pai retira da cabeça o elmo. Ele, então, com o filho nos braços, faz uma prece a Zeus carregada do ideal heróico. Feito isso, ele devolve o bebê, agora, diretamente à esposa que sorri e chora ao mesmo tempo (vv. 482-4). Comovido ao vê-la assim, ele a acarinha e tenta consolá-la, em vão (vv. 484-93): retomando nas mãos o elmo – reinvestindo-se do papel de heróico guerreiro troiano, de sustentáculo de Tróia (v. 403), ele parte para a guerra enviando Andrômaca para o palácio, dizendo-lhe para tratar das tarefas domésticas⁴⁹ (vv. 495-9).

Ao entrar na casa, Andrômaca leva suas servas à comoção; “*elas, então, a Heitor, estando vivo, choram como morto*” (*hai mèn éti zdoòn Héctora*, v. 500), pois sabiam que o herói *androphónoio*, “o matador de homens” (v. 498), nunca mais retornaria vivo dos combates (vv. 501-2). A sombra trágica que envolve sua figura ganha aqui uma materialidade evidente que antecipa os cantos XXII e XXIV.

Assim, como no fragmento de Safo, a cena homérica entre Heitor e Andrômaca acontece ao ar livre. E assim como na poeta, a jovem é a rica habitante da Tebas da região da Plácia que Heitor traz para Tróia legitimamente como sua esposa. Contudo, enquanto o Fr. 44 Voigt celebra a união do casal cuja chegada próxima o arauto Ideu anuncia a todos, o que faz espalhar festa e alegria pela cidade que sai em procissão, o canto VI da *Ilíada* canta a separação trágica e iminente do jovem casal, agora já com um filho ainda de colo. Justamente, é a tragicidade do comovente amor que une Heitor e Andrômaca, cujo brusco desenlace é decretado pela guerra, que marca fortemente esses personagens, e não a alegria e os festejos de sua união.

No poema de Homero, na única vez em que Heitor e Andrômaca podem se falar e se ver, paira sobre ambos a morte certa do herói e o sombrio futuro da jovem viúva – a escravidão – e mesmo do filho. Depois disso, Andrômaca será o centro de dois poderosos momentos da *Ilíada*: aquele em que ela recebe a notícia da morte de Heitor pelas mãos de Aquiles - o matador do pai e dos irmãos da jovem e, agora, daquele que era, além de marido, toda a sua família -, no canto XXII, e aquele em que ela fala ao cadáver do marido, no canto XXIV.

No canto XXII, cujo evento central é o duelo entre Aquiles e Heitor e a morte deste, a *polúdoros* Andrômaca, a “*de múltiplos dons*” (v. 88) aparece, primeiramente, exercendo uma tarefa feminina por excelência, o tecer⁵⁰, à qual Heitor, no canto VI, antes de partir, a exortara a se lançar (v. 493). Ignorando a morte do marido, ela trabalha no tear a fazer “*um manto duplo purpúreo*” (*díplaka porphuréen*) no qual borda “*flores furta-cor*” (*thróna poikíl*), diz o verso 440, as quais simbolizam tanto o momento primaveril de nossa existência quanto a efemeridade de nossas vidas. Além disso, Andrômaca, a *nepié*, a “*tola*” (v. 445)⁵¹ esposa, já havia ordenado que as servas preparassem água quente para que Heitor pudesse, assim que voltasse, tomar um banho.

Subitamente, contudo, em meio a essa cena doméstica e cotidiana⁵², ela ouve os gritos e prantos das mulheres vindos da torre, entre os quais distingue a voz de Hécuba, e, deixando cair da mão a lançadeira e tremendo, ela convoca duas servas para acompanhá-la à torre (vv. 446-9); o coração acelerado e o temor a tomam – “*perto dos filhos de Príamo há um mal*” (v. 453), ela declara, dizendo temer o encontro entre Heitor e Aquiles. Homero, ao “manter Andrômaca ignorante da situação, ganha uma cena de extraordinário poder dramático, uma *anagnorisis* [uma cena de reconhecimento] que poderia ser digna do elogio de Aristóteles, afirma C. Segal (1971: 36-7)”. Além disso, continua o helenista, o poeta dá maior relevo à dor da jovem e distingue bem a cena deste canto XXII daquela do canto XXIV, quando Andrômaca reencontra o marido, já morto.

“*Como louca*” (*mainádi íse*, v. 460) passando por todos na torre e chegando à muralha, ela, que não recebera o anúncio da morte de Heitor por um mensageiro (vv. 438-9), vê o cadáver do marido amado ser ultrajado e arrastado na terra pelo carro de Aquiles, que o conduz ao acampamento grego (vv. 460-5). A visão desse horror faz desfalecer a jovem Andrômaca, numa imagem que o poeta da *Ilíada* frequentemente emprega para retratar a morte de um guerreiro na batalha, aos pés do inimigo: “*a noite escura eclipsou seus olhos*” (v. 466); ao fazê-lo, o poeta dá a Andrômaca e à sua dor uma dimensão especial, pois a transforma naquela que carrega “o sofrimento de todas as mulheres na guerra e, talvez, o de todas as mulheres em todas as guerras”, nas palavras de Segal (1971: 55)⁵³.

Além dos olhos serem anoitecidos, sai do corpo da jovem sua *psukhé* (v. 467), seu sopro vital; os adornos que enfeitam sua cabeça e seus cabelos se soltam (vv. 468-70) e também o *krédemnon*, “véu” – “um símbolo do casamento”⁵⁴, “um emblema da castidade”⁵⁵ prestes a ser quebrada, motivo pelo qual esse *krédemnon* pode ser, como é no caso de Andrômaca, um presente da “*áurea Afrodite*” (v. 470). A deusa o dera a ela

no dia em que Heitor de elmo-coruscante a conduziu
da casa de Eecião, depois de dar a ela incontável dote. (vv. 471-2)

Há, nesses versos, menção ao dote que o noivo levava à noiva e a seu pai antes de se casar com ela. Os dons desse dote que simbolizam a união eloqüentemente desprendem-se do corpo de Andrômaca no instante em que ela sofre o impacto da irrevogável separação de Heitor, agora morto. A expressão formular “*áurea Afrodite*” “realça a justaposição da felicidade do passado e de seu cancelamento no presente. O epíteto da deusa [...] pode ser visto um elemento que contribui para a atmosfera de uma luminosidade distante agora colocada fora de alcance”, observa Segal (1971: 49).

A jovem morre por alguns instantes, em seu desmaio, mas sua dor não terá remédio tão rápido. Cercada pelas irmãs de Heitor, a órfã e viúva profere às troianas um doloroso e longo discurso (vv. 477-514) com o qual se encerra o canto XXII, ao som do coro plangente das mulheres em luto e pranto (v. 515). Dirigindo-se ao marido, ela constata o “*fado*” (*aísei*, v. 478) terrível que ambos partilham: são filhos de pais desventurados – o velho Príamo e Eecião; ambos têm o mesmo algoz, Aquiles; Heitor morre e ela torna-se viúva com um filho pequeno e, provavelmente, será prisioneira dos aqueus com a queda iminente de Tróia. Pelo filho, nada mais poderá fazer o pai; pelo pai, nada pôde o bebê nem poderá o adulto Astiánax - em quem o discurso passa a se concentrar. Órfão, só lhe restará sofrer, junto à mãe, a ausência de Heitor e o próprio fim de Tróia. Andrômaca, ao concluir sua fala, anuncia: queimará as roupas do marido, pois a um cadáver elas não mais servirão.

De certa forma, impossibilitada de dar um funeral apropriado ao corpo do herói levado por Aquiles, Andrômaca torna esse ato uma “espécie de rito fúnebre ‘substituto’ em sua honra. É tudo o que ela pode fazer, e isso apropriadamente simboliza tanto sua devoção como esposa quanto seu desespero diante da perda sofrida”⁵⁶. Acrescente-se que a queima das vestes do marido “marca o engolfamento final” do mundo domésti-

co, pacífico, pelo mundo da guerra e de suas violências e horrores, conforme anota Segal (1971: 56).

No canto XXIV, veremos a última aparição de Andrômaca no momento em que, obtido o resgate junto a Aquiles, Príamo entra em Tróia trazendo o cadáver de Heitor; a irmã deste, Cassandra, é quem anuncia a chegada do rei e do herói (vv. 695-774). A dor, então, arrebatada toda a cidade. Ao corpo sem vida de Heitor, jazendo sobre um leito cercado por cantores que entoam trenos (*thrènon*, v. 720)⁵⁷ em lamento e pelo pranto das mulheres, vêm falar sua mãe, Andrômaca e Helena, em três discursos seqüenciais. É o discurso da esposa que aqui interessa.

Aproximando-se do marido, a jovem viúva inicia seu *gôoio*, seu “*lamento*” (v. 723) de maneira comovente, tomando em suas mãos a cabeça morta de “*Heitor, o matador de homens [androphónoio]*” (v. 724), diz o poeta ironicamente. Essa cena lembra o final da despedida do casal no canto VI, em que, vendo o pranto de Andrômaca, as servas elevam um *gôon*, um lamento fúnebre (v. 500), pelo herói então ainda vivo e referido também pelo epíteto *androphónoio* (v. 498).

Sustentando entre as mãos a cabeça de Heitor, Andrômaca inicia sua fala (vv. 723-45) pelo lamento da morte prematura do jovem marido e de sua conseqüente e prematura viuvez e orfandade de seu filho, constatando a desventura de si mesma e do herói. Além disso, ela já antecipa o destino de Astíanax, que não chegará à juventude, pois a cidade ruirá antes. O amparo de Tróia – como se lê no canto VI (v. 403) - e protetor “*das esposas diligentes e das infantes crianças*” (v. 730) está morto, e o destino dessas mulheres e infantes será o da servidão ao inimigo. Eis o fim de Andrômaca e de seu filho, se é que este escapará, ressalta a mãe, de uma “*morte tenebrosa*” (*ligròn ólethron*, v. 735) e não for lançado da torre por um aqueu. Esse é o retrato que um fragmentário poema do “ciclo épico”, o *Saque de Tróia*, posterior à *Ilíada*, pintará ao narrar as ações dos gregos após a invasão e saque da cidade⁵⁸.

A dor advinda da morte do marido e dos futuros eventos antevistos domina a jovem viúva que, a lamentar sua situação e o desconsolo de não poder guardar um gesto ou palavra final do herói e a elogiar a coragem de Heitor, termina sua fala em prantos compartilhados pelas mulheres ao seu redor (vv. 746-47). Aqui, como no canto VI (vv. 500-502), a “expressão individual da dor do sofredor é respondida por um eco que afirma a participação da comunidade no sofrimento e na perda [...]”⁵⁹.

Encerrada esta fala, não mais veremos Andrômaca. Um pouco adiante, os derradeiros versos da *Ilíada* trazem o início dos funerais de Heitor *hippodámoio*, “domador de cavalos” (v. 804), epíteto que encerra o poema com uma certa ironia trágica, pois o domador foi domado pelo inimigo e pela morte.

CERIMÔNIAS FÚNEBRES E DE CASAMENTO: DO LUTO ÀS BODAS OU DAS BODAS AO LUTO

A narrativa do Fr. 44 Voigt se encerra com um epíteto homérico, *theoikélois*, “aos deuses símeis”, atribuído a um casal como um elogio que retoma a expressão do verso 21 do fragmento, *ikeloi théois*, para a qual a tradução é a mesma, que devia referir-se a Heitor e Andrômaca, talvez no momento de sua chegada em Tróia⁶⁰. Eis, aqui, um dos elementos usados em favor de uma tese que, em última instância, visa a resolver o desconforto da singularidade do Fr. 44 no *corpus* sáfico: sendo o tema as bodas de Heitor e Andrômaca e havendo no seu tratamento o elogio dos noivos – aspecto característico do gênero⁶¹, o fragmento seria, por essas razões, um epitalâmio, uma “canção de casamento” fundamentalmente, cuja finalidade era a de suscitar a atração sexual entre os noivos⁶².

De acordo com H. Fränkel (1975: 172), os epitalâmios de Safo “eram os mais famosos” na Antigüidade. Testemunhos antigos afirmam que ela teria tido em Alexandria “um livro inteiro”, o livro IX, somente de textos desse gênero, conforme ressalta C. M. Bowra (1961: 214). Esse dado é, todavia, controverso. A. Lesky, como outros helenistas, declara seu ceticismo afirmando que “não passa de hipótese que o último dos nove livros [da edição alexandrina] compreendesse os *Epitalâmios*. [...]. Os *Epitalâmios* eram uma parte reduzida da sua obra” (1995, pp. 168-9)⁶³.

Essa tese, porém, não se afirmou entre os helenistas que normalmente tomam o texto de Safo como poesia narrativa⁶⁴. Entre os argumentos contrários à sua admissão, dois são mais relevantes: o de que nenhum outro epitalâmio da poeta tem o metro usado no Fr. 44 e o de que a história do casal mítico configura-se como, no mínimo, inadequada para os festejos matrimoniais, pois estes deviam ser inseridos numa esfera positiva permeada de alegria e bons presságios para os noivos⁶⁵. Como puderam mostrar as passagens da *Ilíada* anteriormente comentadas, principalmente as dos cantos VI, XXII e XXIV, a história de Heitor

e Andrômaca, que primeiro conhecemos pelo poema homérico, está profundamente marcada pela tragédia, pela morte e pela separação inexorável e irremediável do casal.

Esse fato parece não ter escapado à poeta do Fr. 44, pois nele a escolha dos elementos da composição da imagem da festa das bodas nos lembra dos paralelos que, ressalta Redfield (1982: 188), são “especificamente gregos [...] entre o casamento e o funeral”. Segundo o helenista, estes são os seguintes:

Ambos envolvem a purificação com fogo e água; à pira funerária corresponde a tocha matrimonial. A noiva, como o cadáver, é lavada, banhada, perfumada, adornada com laços (*tainiai*) e coroada. Ambas as cerimônias são literalmente ritos de passagem e envolvem uma mudança de residência. Em ambos os casos, a jornada é feita num carro, e à noite – embora a procissão de casamento aconteça ao anoitecer, e a de funeral antes do amanhecer. Em ambos os casos, a procissão é acompanhada por flautas; o carro é puxado por mulas e adequado à roda ritual, virtualmente especializada para essas duas ocasiões. Ambas as cerimônias envolvem o canto coral. Ambas as cerimônias envolvem banquetes, embora nas bodas o banquete aconteça no início da cerimônia, e no funeral, no final. [...] O funeral, como o casamento, é uma preocupação especial das mulheres. Elas lavam o corpo, e elas são as que lideram os lamentos. [...] Esses paralelos [...] são, contudo, relativamente superficiais e resultam do fato de tanto o casamento quanto o funeral serem festivais familiares e ambos serem iniciações.(pp. 188-9)⁶⁶

Na *Ilíada*, acompanhando a cerimônia fúnebre de Heitor, seguimos vários desses passos (vv. 695-804): o transporte do cadáver de carro puxado por mulos, as mulheres pranteando o morto, o preparo da pira onde Heitor, envolto em vestes purpúreas – como o manto que Andrômaca tecia (canto XXII, 440) antes de saber de sua morte –, é posto nas primeiras horas da aurora, as libações de vinho, o banquete. Na imagem sáfica das bodas do herói com Andrômaca também se destacam as mulheres na procissão e os carros tocados por cavalos ou mulas; ademais, é possível que haja um banquete de celebração (v. 29) numa atmosfera plena de música e perfumes.

Na *Ilíada*, o rito de passagem, com mudanças de *status* social e alterações físicas, é o de Heitor, do mundo dos vivos para o dos mortos, de guerreiro para sombra, de sua casa em Tróia à casa de Hades, o submundo. Em Safo, o rito é o de Andrômaca, de Tebas a Tróia, da casa do pai à do marido, de moça virgem a esposa. No Fr. 44, a chegada dos

noivos é anunciada por um personagem conhecido já da épica, Ideu, o “*veloz mensageiro*” (v. 3) cujas palavras, segundo o texto fragmentário, concentram-se em Andrômaca, a jovem que vem acompanhada de Heitor e dos companheiros deste (vv. 5-7); logo depois, os familiares se movem dando início à festa das bodas, da qual participam também os moradores da cidade. No canto final do poema homérico, como antes aponte, a chegada do cadáver de Heitor trazido por seu velho pai, Príamo, é anunciada por Cassandra, sua irmã, cuja fala concentra-se no herói e inaugura os lamentos da esposa, da mãe e da cunhada, ecoados pelas mulheres que as rodeiam e, mais tarde, nos derradeiros versos, por todos os troianos. Em ambos os casos, portanto, o casamento e o funeral começam no âmbito privado, mas rapidamente passam ao âmbito público⁶⁷.

No poema sáfico, os noivos parecem ser chamados por duas vezes de *íkēloi théois* (v. 21) e *theoeikélois* (v. 34), um epíteto que, na épica, é somente atribuído aos heróis e, na *Ilíada*, a Aquiles (I, v. 131; XIX, v. 155), cujo *kléos* é objeto de canto épico, ressalta Rissman (1983: 124). Ao empregá-lo para qualificar Heitor e Andrômaca, Safo nos faz pensar no algoz de ambos, Aquiles, o que se configura como um mau presságio a pairar sobre a festa das bodas que se encerra, no verso 34, justamente com tal epíteto, *theoeikélois*. Conforme afirma L. Schrenk, a poeta, na última palavra de seu poema, amarra

estritamente o casamento de Heitor com sua morte nas mãos de Aquiles e, por implicação, a posterior escravidão de Andrômaca; o epíteto que mais alegremente celebra suas núpcias também anuncia seus trágicos fins. [...] A atitude de Safo para com o casamento de Heitor e Andrômaca reconhece tanto a alegria do presente quanto a dor do futuro [...] (1994: 149-50).

Esse aspecto duplo faz lembrar, nota o helenista (*op. cit.*, p.150), a imagem sáfica de *éros*, que é “*doce-amargo*” (*glukúpikron*, Fr. 130 Voigt) – prazer, alegria e dor.

ABSTRACT

In this article, Sappho's Fr. 44 Voigt and chants VI, XXII and XXIV of Homer's *Iliad* are approached as portraits, respectively, of the joy of the marriage feast of Hector and Andromache in Troy and the pain of their irrevocable separation by his premature death. In Sappho, a lyric narrative fills our senses with the richness of detail of the wedding feast. In the

Iliad, we are moved by the farewell of Hector and Andromache, Hector's death and the last words of the young widow to her lifeless husband. Being the *Iliad* our primary source to the couple's tragic story, it is impossible to observe the happiness of the Sapphic scene without the sad memory of the Homeric verses; and their echoes may be heard in the bitter note played right at the end of Fr. 44 and in the remarkable parallels between marriage and funeral celebrations in Greek culture.

Key words: Sappho; *Iliad*; marriage; death; festivity.

NOTAS

¹ Este texto foi desenvolvido a partir da comunicação "Tróia em festa: as bodas de Heitor e Andrômaca no Fr. 44 V de Safo", apresentada em 15/06/2005 no VI Congresso SBEC – "Memória e Festa: SBEC 20 anos".

² Ver edição Voigt (1971).

³ Ragusa (2005, p. 443).

⁴ Kirkwood (1974, p. 146).

⁵ Cf. Page (1987, pp. 66-7).

⁶ *Op. cit.*, p. 114.

⁷ *Op. cit.*, p. 71: a cena é extraída "não da tradição ou da imaginação de Safo, mas da vida contemporânea". Cf. Pernigotti (2001, p. 16).

⁸ Cf. também Bowra (1961, pp. 227-9).

⁹ Hunt (1927, p. 26).

¹⁰ Para Ateneu, cf. Gulick (1955). Para o Fr. 44 Voigt e suas fontes, cf. Nicosia (1976, pp. 217-23).

¹¹ Cf. discussão em Ragusa (2005, pp. 389-92).

¹² Redfield (1982, p. 188).

¹³ Cf. Rissman (1983, pp. 123-4) e West (1988, pp. 152-6). Para a tradução, Nagy (1979, pp. 16-7).

¹⁴ Cf. Volk (2002, pp. 61-8).

¹⁵ Cf. Romè (1965, p. 232).

¹⁶ Para os problemas em torno do significado, cf. Kirk (1995a, p. 63).

¹⁷ Cf. Gerber (1970, p. 171), West (1988a, p. 249).

¹⁸ Cf. Gerber (1970, p. 171), Allen, Halliday e Sikes (1980, p. 375), Rissman (1983, pp. 136-7).

¹⁹ Plácia seria o nome de uma nascente do monte Placo mencionado em Homero, e não de um lugar.

- ²⁰ Para Afrodite, Píndaro, *Ode Pítica* 6 (v. 1). Para Homero, *Iliada* (I,v. 389). Cf. Kirk (1995a, p. 63). Para a Équidna, Hesíodo, *Teogonia* (vv. 298 e 307).
- ²¹ Evelyn-White (1998, p. 79). Cf. também o mesmo epíteto no *Hino Homérico VI, a Afrodite* (v. 19).
- ²² Goff (1990, p. 20). Cf. Calame (1999, p. 21).
- ²³ Romè (1965, p. 230).
- ²⁴ Cf. estudo do léxico dos itens do dote por Marzullo (1958, pp. 140-50).
- ²⁵ Cf. Gerber (1970, p. 171).
- ²⁶ Cf. Frs. 16, 39, 96, 98 e 132 Voigt.
- ²⁷ A primeira seria fenícia; a segunda, viria do acadiano (Burkert, 1992, p. 36; West, 1997, p. 13-4).
- ²⁸ Cf. Marzullo (1958, p. 150).
- ²⁹ Cf. Schrenk (1994, p. 148).
- ³⁰ Cf. Campbell (1998, p. 275).
- ³¹ Cf. Marzullo (1958, p. 155-6).
- ³² Cf. Rissman (1983, p. 132).
- ³³ Cf. discussão em Campbell (1998, p. 275). Vide Marzullo (1958, pp. 161-3) e Gerber (1970, p. 173).
- ³⁴ Cf. Redfield (1982, pp. 190-2).
- ³⁵ Cf. Marzullo (1958, p. 175-176).
- ³⁶ Cf. Campbell (1998, p. 276).
- ³⁷ Cf. Atallah (1966, pp. 44-8) e Detienne (1972), sobre esses elementos.
- ³⁸ Cf. Ragusa (2005, p. 426).
- ³⁹ Cf. Grenfell e Hunt (1927, p. 49).
- ⁴⁰ Burkert (1998, p. 44). Cf. também p. 145.
- ⁴¹ Kirk (1995, p. 155).
- ⁴² Rissman (1983, p. 125).
- ⁴³ Kirk (1995, pp. 210-211).
- ⁴⁴ Cf. Schrenk (1994, p. 147).
- ⁴⁵ Cf. Kirk (1995, p. 211).
- ⁴⁶ Cf. Segal (1971, pp. 37-8).
- ⁴⁷ Sobre a preocupação de Heitor com seu *kléos*, cf. Mackie (1996, pp. 85-125).
- ⁴⁸ Kirk (1995, pp. 155-6).
- ⁴⁹ Cf. Katz (1992, pp. 19-44).
- ⁵⁰ Cf. Snyder (1981, pp. 193-6) e Pantelia (1993, pp. 493-501).
- ⁵¹ Cf. Segal (1971, pp. 41-2).
- ⁵² Cf. Pantelia (1993, pp. 495-6).

⁵³ Cf. Richardson (1996, p. 156).

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 157.

⁵⁵ Redfield (1982, p. 196). Cf. Segal (1971, p. 50).

⁵⁶ Richardson (1996, p. 162).

⁵⁷ Cf. *op. cit.*, pp. 351-2.

⁵⁸ Cf. Richardson (1996, p. 354) e a edição de West (2003) dos fragmentos e testemunhos sobre o poema.

⁵⁹ Segal (1971, p. 35).

⁶⁰ Cf. Gerber (1970, p. 171) e Fowler (1987, p. 67).

⁶¹ Ver estudo e tradução do Fr. 112 Voigt, um epitalâmio de Safo, em Ragusa (2005, pp. 368-71).

⁶² Sobre o epitalâmio, cf. Lesky (1995, pp. 168-70).

⁶³ Cf. Page (1987, p. 125; 1ª ed.: 1955) e Kirkwood (1974, pp. 142-7).

⁶⁴ Cf. Page (1987, pp. 72-4; 1ª ed.: 1955), Marzullo (1958, pp. 140-94), Bowra (1961, pp. 227-32), Fränkel (1962, p. 174), Campbell (1998, p. 273; 1ª ed.: 1968), Gerber (1970, p. 170), entre outros.

⁶⁵ Redfield (1982, p. 182).

⁶⁶ Cf. também Rehm (1996, p. 29).

⁶⁷ Schrenk (1994, p. 148).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Safo – edições e traduções:

CAMPBELL, D. A. (ed. e trad.). *Greek lyric I*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. [1ª ed.: 1982].

_____. *Greek lyric poetry*. London: Bristol Classical Press, 1998. [1ª ed.: 1967].

GERBER, D. E. (ed. e coment.). *Euterpe*. Amsterdam: Hakkert, 1970.

LOBEL, E. (ed.). *SAPPHOUS MELÇ*. Oxford: Clarendon Press, 1925.

_____.; PAGE, D. (eds.). *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1997. [1ª ed.: 1955].

VOIGT, E.-M. (ed.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeu – Polak & Van Gennepe, 1971.

2. Algumas fontes do Fr. 44 Voigt de Safo e comentários:

GALLAVOTTI, C. Studi sulla lirica greca. *RIFC* 21, 1942, pp. 103-124.

GRENFELL, B. P.; HUNT, A. S. (eds.). *The Oxyrhynchus papyri – Part X*. London: Egypt Exploration Fund, 1914.

GULICK, C. B. (ed. e trad.). *Athenaeus. The deipnosophists – V*. Cambridge: Harvard University Press, 1955.

HUNT, A. S. *The Oxyrhynchus papyri – Part XVII*. London: Egypt Exploration Society, 1927.

3. Obras literárias:

ALLEN, T. W. et alii (eds.). *The Homeric hymns*. Amsterdam: Hakkert, 1980.

CAMPOS, H. de. (trad.). *Ilíada de Homero: volume I*. São Paulo: Mandarin, 2001.

_____. (trad.). *Ilíada de Homero: volume II*. São Paulo: ARX, 2002.

EVELYN-WHITE, H. G. (trad.). *Hesiod, Homeric hymns, epic cycle, Homeric*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. 5ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RACE, W. H. (trad.). *Pindar*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

WEST, M. L. (ed. e coment.). *Hesiod. Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1988a.

_____. (ed. e trad.). *Greek epic fragments*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

4. Estudos e comentários:

ATALLAH, W. *Adonis dans la littérature et l'art grecs*. Paris: Klincksiek, 1966.

BOWRA, C. M. Homeric epithets for Troy. *JHS* 80, 1960, pp. 16-23.

_____. *Greek lyric poetry*. 2ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1961.

BURKERT, W. *The orientalizing revolution*. Trad. M. E. Pinder e W. Burkert. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

_____. *Greek Religion*. Trad. J. Raffan. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

- CALAME, C. *The poetics of eros in ancient Greece*. Trad. J. Lloyd. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- DETIENNE, M. *Les jardins d'Adonis*. Paris: Gallimard, 1972.
- FOWLER, R. L. *The nature of early Greek lyric*. Toronto: University of Toronto Press, 1987.
- FRÄNKEL, H. *Early Greek poetry and philosophy*. Trad. M. Hadas e J. Willis. Oxford: Basil Blackwell, 1975. [1ª ed. orig. alemão: 1962].
- GOFF, B. E. *The noose of words*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- HARVEY, A. E. Homeric epithets in Greek lyric poetry. *CQ* 7, 1957, pp. 206-223.
- KATZ, M. A. The divided world of *Iliad* VI. In: FOLEY, H. P. (ed.). *Reflections of Women in Antiquity*. Philadelphia: Gordon and Breach, 1992, pp. 19-44.
- KIRK, G. S. *The Iliad: a commentary. Vol. II: books 5-8*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- KIRKWOOD, G. M. *Early Greek monody*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- LESKY, A. *História da literatura grega*. Trad. M. Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995. [1ª ed. orig. alemão: 1957].
- MACKIE, H. *Talking Trojan*. London: Rowman & Littlefield, 1996.
- MARZULLO, B. *Studi di poesia eolica*. Firenze: Felice Le Monnier, 1958.
- NAGY, G. *The best of the Achaeans*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.
- NICOSIA, S. *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo*. Roma: Ateneo, 1976.
- PAGE, D. The authorship of Sappho â2 (Lobel). *CQ* 30, 1936, pp. 10-15.
- _____. *Sappho and Alcaeus*. Oxford: Clarendon Press, 1987. [1ª ed.: 1955].
- PANTELIA, M. C. Spinning and weaving: ideas of domestic order in Homer. *AJPh* 114, 2002, pp. 493-501.

- PERNIGOTTI, C. Tempi del canto e pluralità di prospettive in Saffo, Fr. 44 V. *ZPE* 135, 2001, pp. 11-20.
- RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- REDFIELD, J. Notes on the Greek wedding. *Arethusa* 15, 1982, pp. 181-201.
- REHM, R. *Marriage to death. The conflation of wedding and funeral rituals in Greek Tragedy*. 3rd ed. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- RICHARDSON, N. *The Iliad: a commentary. Vol. VI: books 21-24*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- RISSMAN, L. *Love as war: Homeric allusions in the poetry of Sappho*. Königsstein: Verlag Anton Hain, 1983.
- ROMÈ, A. L'uso degli epiteti in Saffo e Alceo con riferimento alla tradizione epico-rapsodica. *SCO* 14, 1965, pp. 210-246.
- ROMILLY, J. de. *Hector*. Paris: Éditions de Fallois, 1997.
- SCHRENK, L. Sappho Fr. 44 and the *Iliad*. *Hermes* 122, 1994, pp. 144-150.
- SEGAL, C. Andromache's *anagnorisis*. *HSCP* 75, 1971, pp. 33-57.
- SNYDER, J. M. The web of song. *CJ* 76, 1981, pp. 193-196.
- TSAGARAKIS, O. Broken hearts and the social circumstances in Sappho's poetry. *RMPH* 129, 1986, pp. 1-17.
- VERNANT, J.-P. O casamento. In: _____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. M. Campello. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, pp. 48-70.
- _____. Entre animais e deuses. Dos jardins de Adônis à mitologia dos aromatas. In: _____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Trad. M. Campello. 2^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, pp. 122-153.
- VOLK, K. KLEOS APHITION revisited. *CPh* 97, 2002, pp. 61-68.
- WEST, M. L. Greek poetry 2000-700 B.C. *CQ* 23, 1973, pp. 179-192.

- 
- 
- _____. The rise of the Greek epic. *JHS* 108, 1988, pp. 151-172.
- _____. *Greek metre*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- _____. *The east face of Helicon. West Asiatic elements in Greek poetry and myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997.