

A MÉLICA GREGA ARCAICA E SUA TRADUÇÃO: DESAFIOS, PROBLEMAS, ESCOLHAS

Giuliana Ragusa¹

Resumo: O artigo trata de desafios, problemas e escolhas enfrentados na tarefa de traduzir o *corpus* fragmentário da mélica (ou lírica) grega arcaica, cujas composições, muitas delas, estão enredadas em intrincadas tramas de discussões de autoria, de métrica e de suplementações. Trago aqui o que tem sido minha perspectiva diante desse cenário, com exemplos extraídos a Safo e Baquilides, no trabalho de tradução filológica avessa à rigidez, que anseia pelo equilíbrio, e que busca aos olhos do leitor, que disso é o juiz, alcançar ocasionalmente, se jamais o consegue, algo da *artistry* das canções.

Palavras-chave: poesia mélica/lírica; poesia grega arcaica; tradução; Safo; Baquilides.

Abstract: This paper discusses challenges, problems and choices that are faced in the work of translating the fragmentary *corpus* of archaic Greek melic (lyric) poetry, its texts, many of them, weaved into intricated webs of debates on authorship, on metre, on supplements. By doing so, it expresses my perspective in such work and in view of such circumstances, through examples from Sappho and Bacchylides – a translation work that is philological, but not deliberately inflexible, that aims at balanced results in which the reader, whose eyes are the judge of it, may occasionally find, if ever, something of the artistry of the songs.

Keywords: melic/lyric poetry; archaic Greek poetry; translation; Sappho; Bacchylides.

Estamos num belo momento das traduções da poesia grega antiga no Brasil, para não mencionar a prosa. Muitas e variadas, elas oferecem aos leitores opções que a uns e outros hão de agradar; elas mostram as diferentes formações e preocupações dos tradutores, seus distintos objetivos e olhares, suas diversas relações com as composições sobre as quais se debruçam. Traduções poéticas, traduções filológicas, transcrições – está tudo à disposição do leitor

¹ É Professora Associada (Livre-Docente) de Língua e Literatura Grega na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (DLCV), da Universidade de São Paulo. O artigo elabora a palestra no evento “Tradução dos Clássicos” (2020), da Casa Guilherme de Almeida. Todas as traduções aqui usadas, salvo quando indicado o contrário, são minhas.

interessado e do especializado. Esta é a riqueza a ser nutrida, observada, valorizada, estimulada, compreendida, analisada e criticada – mas cada uma das traduções nas suas especificidades. Antes essa riqueza proveitosa a todos do que o estabelecimento de uma forma única a ser seguida por todos – a ser definida como *a* forma. Antes o convívio na pluralidade entre as traduções, os tradutores e seus leitores; antes o transitar pela variedade das traduções e de suas elaborações e soluções.

Ao percorrer alguns dos poetas da mélica (ou lírica) arcaica, discuto desafios e problemas de tradução, desde as notáveis concisão imagética e capacidade de combinação em amálgamas da língua grega, passando pela precariedade dos textos fragmentários e suas corrupções, chegando às emendas e suplementações nas edições, e à atribuição de autoria. Ao fazê-lo, trato da proposta e das escolhas que têm pautado meu próprio trabalho de tradução, parte de meu engajamento com a poesia arcaica, particularmente a mélica e a elegia, e de meu empenho em oferecer a colegas tradutores, a leitores interessados e a especializados – a quem quiser conhecer os poetas daqueles gêneros e seus *corpora* – as minhas traduções que por vezes se tornam estáveis, por outras sofrem pequenas ou mínimas – mas nunca drásticas – alterações, quando por mim revisitadas. Movem-nas, fundamentalmente, o estudo da poesia grega, do qual a tradução é parte inerente e indissociável – assim sobretudo a exerço; e o mundo da sala de aula. Nela e na análise detida das composições, num misto talvez de *close reading* e filologia, que espero equilibrado, penso os poetas gregos antigos; por meio delas, que demandam clareza, rigor, flexibilidade, procuro contribuir de algum modo, em alguma medida, para o diálogo contínuo com os clássicos. Juntas, indicaram-me, no que tange ao oferecimento da poesia em nossa língua, um formato: a tradução filológica, amparada de notas e comentários, com os quais articulo as composições traduzidas ao contexto em que se inserem, exploro referências mítico-cultuais e históricas, realço elementos estilísticos, e assim por diante.

É com esse trabalho que busco, de modo construtivo, somar uma às variadas propostas dos tradutores – que variadas sejam sempre! –, na qual, com o melhor de meus recursos e habilidades, estão refletidas as minhas formação, trajetória, visão da e relação com a poesia grega, sinceridade de propósitos, e paixão de leitora.

Vamos, pois, a alguns problemas, desafios e escolhas de tradução, na lida com a mélica de Baquilides (ilha de Ceos, c. 518-456 a.C.) e Safo (ilha de Lesbos, c. 630-580 a.C.).

Um falso problema? Baquilides, *Ditirambo 17* (Maehler): *kálymma* e suas cruzes²

Preservada no *Papiro do Museu Britânico* (século II d.C.), cuja *editio princeps* é de Kenyon (1897), a canção de narrativa mítica – assim se define a espécie mélica ditirâmbica do poeta³ – também intitulada “Os jovens ou Teseu”, destinada à *performance* nos versos autorreferida (130-2) pelo coro do poeta nas Delíacas, festival cívico-cultural em honra de Apolo na ilha de Delos, elabora uma cena de embate entre condutores de naus que em alto-mar se encontram: o jovem sensato e corajoso Teseu, favorecido por Atena, e o rei bem mais velho e sem controle sobre si, Minos (1-7). O herói ateniense vai levando a Creta o terrível tributo de catorze moços da flor de Atenas, de suas nobres famílias, em sacrifício ao Minotauro, como pena indenizatória ao assassinato, na Ática, região da *pólis*, do irmão do senhor em cujo palácio em Cnossos o labirinto guardava a híbrida criatura. A escolta de Teseu é mais do que isso: ele vai para matá-la, pondo fim à pena.

Tomado pelo desejo incontrolável – influência de Afrodite – que o leva ao gesto ilícito que não consegue refrear, de tocar as faces de uma das moças, Eriboia (8-20), Minos atrai a cólera de Teseu que, desviando dela a atenção do rei, instaura com ele um duelo genealógico (20-46), no qual contrasta a geração ilícita do cretense, fruto do rapto de Europa, princesa de Tiro, filha de Fênix, por Zeus metamorfoseado em touro – deus que a leva ao monte Ida na ilha e ali, às escondidas, mistura-se em enlace sexual com ela –, à sua geração lícita, fruto do achegar-se de Etra a Posêidon, testemunhado pelas Nereidas, que presenteiam a mãe do herói com um objeto que é símbolo nupcial. Cito esse passo:

(...). εἰ καὶ σε κεδνὰ

τέκεν λέχει Διὸς ὑπὸ κρόταφον Ἰδαῖ 30

(...). Se a ti ela, a nobre,

gerou de Zeus, no leito sob a encosta do Ida

² A canção está integralmente traduzida e anotada em Ragusa (2013, pp. 228-36). O trecho aqui citado, adiante, apresenta pequenas modificações.

³ E é o que basta dizer sobre tal espécie que, vista no conjunto preservado e nos testemunhos antigos, é de difícil compreensão e, diz Schmidt (1990, p. 27) “parece ter variado razoavelmente de poeta a poeta, e ter sofrido várias mudanças fundamentais” no correr dos tempos. Como enfatiza Swift (2010, p. 22), “há testemunhos de fontes antigas sobre o *dithýrambos* como gênero, sabemos que em Atenas eram apresentados no bojo das festividades das Grandes Dionísias, e há vários *dithýramboi* sobreviventes, compostos para várias *póleis*, que têm sido assunto de estudos recentes. Por outro lado, sugerir uma definição significativa do *dithýrambos* tem se provado algo particularmente contencioso. O maior problema é que as antigas descrições têm pouca relação com os fragmentos preservados”. Isso dito, resalto com Fearn (2007, pp. 219-20): “Considerando a base de critérios formais, os *Ditirambos* de Baquilides mantêm-se juntos como um conjunto coerente, a despeito do fato de que eram compostos para uma variedade de cidades e de cenários de festivais. Isso pode indicar que cidades que comissionavam tais trabalhos narrativos de Baquilides sabiam o que provavelmente receberiam em termos de características formais dos poemas (...), e pode também indicar, portanto, a importância central do poeta na seleção do estilo e do conteúdo de tais trabalhos”.

μιγεῖσα Φοῖνικος ἔρα-		a ele fundida – a filha de Fênix de
τώνυμος κόρα βροτῶν		amável nome –, como entre mortais
φέρτατον, ἀλλὰ καμὲ		insuperável, a mim
Πιπθ[έ]ος θυγάτηρ ἄφνεοῦ		a filha do opulento Piteu
πλαθεῖσα ποντίωι τέκεν	35	gerou, achegando-se ao marinho
Ποσειδᾶνι, χρύσεόν		Posêidon, e deram-lhe
τέ οἱ δόσαν ἰόπλοκοι		as de violáceos cachos áureo
†κάλυμμα† Νηρηΐδες.		véu, as Nereidas.

O problema que haveria nestes versos jaz no termo entre cruces, *kálymma*, que não seria metricamente compatível com a estrutura da canção: a sílaba de abertura do verso 38, em sua escansão (– – ◡ – – ◡◡), teria que ser longa (–), mas é breve (◡) na palavra inicial – apenas nestas duas temporalidades de pronúncia se escandem as sílabas na métrica grega, que é quantitativa. Mas esse problema, sobre o qual, por demasiado técnico e por irresolvido, não hei de me alongar, não é sinalizado em todas as edições da canção de Baquilides – *kálymma* não é nelas todas condenado⁴; e alguns aventam hipóteses de ajustes que satisfariam a escansão métrica⁵, todavia, sem sucesso.

A despeito da dificuldade métrica, *kálymma* permanece nas edições e traduções do *Ditirambo 17*. Mas sofre no comentário de Maehler (2004, p. 180), cuja edição de 2003 é a de autoridade para a métrica do poeta, uma restrição que, junto ao metro, leva a uma sugestão de substituição. A restrição: o adjetivo *khryseon* (36), atribuído a *kálymma* para qualificá-lo como dourado – belo, brilhante e precioso como o é o máximo metal –, seria inadequado para o substantivo que nomeia o véu, o qual, feito de tecido, não poderia ser de ouro. A troca sugerida: termos nomeando uma peça de joalheria ou um cinto (*perizōma* ou *periblēma*), os quais seriam, porém, antes da linguagem da prosa do que da poesia, em que não se registram.

Ora, espantam tanto a restrição feita, que parece partir do princípio de que as imagens poéticas têm que ser realistas, limitadas ao que é possível no mundo real, quanto a troca proposta, como se de mera questão de escolha de peça de vestuário ou adorno se tratasse, indiferente ao claro contexto nupcial da passagem e ao código de vestimenta feminino.

⁴ Kenyon (1897, p. 152), Blass (1898, p. 125; 1899, p. 137), Smyth (1900, p. 121), Jebb (1905, p. 378), Campbell (1992, p. 218), Irigoin *et alii* (2002, p. 31).

⁵ Kenyon (1897, pp. 152, 162-3, n. 37), Blass (1898, p. 125; 1899, p. 137), Jebb *et alii* (1898, p. 138), Smyth (1900, pp. 119, 436), Jebb (1905, pp. 379 e 489), Snell (1958, p. 60 – igualmente em Snell-Maehler, 1992, p. 60), Maehler (2003, p. 60; 2004, pp. 60 e 180).

Seria mesmo o caso de problematizar *kálymma*? Seria a irregularidade métrica de fato um problema significativo o suficiente para comprometer a relevância do substantivo na passagem? Digo já que não penso responder positivamente nem a uma, nem à outra questão; antes, para ambas a resposta é negativa. E quero explicar o porquê, olhando para *kálymma* e para seu papel no contexto da canção.

O significado do substantivo, segundo indica em Chantraine o verbete *kalyp̄tō*, verbo para o “cobrir, esconder, ocultar”, é “véu (notadamente como penteado de mulheres)”. Assim é traduzido *kálymma* amplamente⁶, porque tal sentido bem se coaduna com o universo nupcial da canção, primeiro (29-38) projetado para o enlace que gera Teseu, o de Posêidon e Etra – união testemunhada pelas Nereidas –, como vimos, e depois, para o herói que, desafiado por Minos a mergulhar para buscar um anel nas profundezas marinhas, provando sua genealogia, chega aos saguões de seu pai divino:

(...). τόθι κλυτὰς ἰδὼν		(...). Lá, após vê-las,
ἔδεισε<v> Νηρέος ὀλ-		temeu as ínclitas moças de Nereu,
βίου κόρας· ἀπὸ γὰρ ἀγλα-		o feliz, pois de seus esplêndidos
ῶν λάμπε γυίων σέλας		membros reluzia um clarão
ὥτε πυρός, ἀμφὶ χαίταις	105	qual fogo, e em redor das melenas
δὲ χρυσεόπλοκοι		auritrançadas
δίνηντο ταινίαι· χορῶι δ' ἕτερ-		circungiravam fitas; e com dança coral
πον κέαρ ὕγραοισιν ποσσίν.		de dúcteis pés deleitavam o coração.
εἶδέν τε πατρὸς ἄλοχον φίλαν		E viu a cara consorte do pai,
σεμνὰν βοῶπιν ἐρατοῖ-	110	veneranda de olhos bovinos, nos amáveis
σιν Ἀμφιτρίταν δόμοις·		aposentos, Anfitrite.
ἃ νιν ἀμφέβαλεν αἰὶνα πορφύρεαν,		Ela lançou-lhe em redor manto purpúreo,
κόμαισί τ' ἐπέθηκεν οὔλαις		e sobre cacheados cabelos depôs-lhe
ἀμεμφέα πλόκον,		irreprochável guirlanda
τόν ποτέ οἱ ἐν γάμῳ	115	que, um dia, na boda, lhe

⁶ Desrousseaux (1898, p. 58), Jebb (1905, p. 379), Bevier (1924, p. 100), Lattimore (1960, p. 67, 1ª ed. 1949), Fagles (1989, p. 52, 1ª ed. 1961), Arena (1963, p. 66), Segal (1979, p. 27), Romero (1988, p. 166), Villarrubbia (1990, p. 19), Fowler (1992, p. 244), Campbell (1992, p. 219), Miller (1996, p. 225), De Martino e Vox (1996, p. 470; ver p. 471), Slavitt (1998: 73), Irigoien *et alii* (2002, p. 31), Tsagalis (2009, p. 205), Jesus (2010, p. 119), Sevieri (2010, p. 47). Por “coroa” é traduzido em Burnett (1985, p. 19); e Giesekam (1977, p. 250-1) sugere a correção de *kálymma* para *kalòn heîma* (“bela veste”), a qual, todavia, além de desnecessária, porque o substantivo é claro na fonte, não resolve a inconsistência métrica de que a pouco falei.

δῶκε δόλιος Ἀφροδίτα ῥόδοις ἐρεμνόν. dera – escura de rosas – a ardilosa Afrodite.

O verso 115 explicita que um dos dons dados a Teseu, a guirlanda (*plókon*, 114), foi dada antes a Anfitrite “na boda” (*en gámōi*); como nupciais caracterizam-se, portanto, os dons ao jovem herói que do mergulho com eles, enxuto, emergirá das fundas águas como homem adulto após o rito de transição de sua prova física. Rito iniciado pela visão das Nereidas, deidades *kourotróphoi* (“nutrizes de jovens”) por excelência, sublinha Jeanmaire (1939, p. 323)⁷, cuja dança coral em círculo – indica o movimento dos cabelos (105-8) – é dado a Teseu contemplar no *hall* (*mégaron*, 101) da casa de Posêidon, de onde segue à intimidade do tálamo de seus senhores. Especificamente, ao aposento da legítima esposa (*álokhon*, 109)⁸ do pai, Anfitrite, nomeada e qualificada por epítetos que realçam sua imagem no espaço central do *gámos* (109-16), termo que nomeia o enlace sexual que consuma o casamento e, por extensão, a própria boda (Redfield, 1982, p. 188).

Quanto ao “manto purpúreo” (*aíōna porphyréan*, 112), sua cor realça sua riqueza e luxuosidade, com que a veste eleva quem por ela é envolvido. Note-se o rebatimento no manto das colorações da guirlanda nupcial densa e escura de rosas, dada por Afrodite a Anfitrite e repassada ao herói (113-6), e dos cachos violáceos das Nereidas que presenteiam Etra, mãe de Teseu, com o véu do *gámos* (36-8), quando de seu enlace com Posêidon. Como afirma Ieranò (1989, p. 164), recebido das mãos de Anfitrite, o manto de Teseu faz-se dom nupcial paralelo ao véu (*kálymma*) de Etra, oferecido a ela pelas Nereidas⁹. E quanto à guirlanda perfeita (*amemphéa plókon*, 114), não resta dúvida de que investe o herói com *érōs* e *gámos* que estão no cerne do mundo de Afrodite, deusa não por acaso doadora do adorno à noiva Anfitrite no dia de seu *gámos*, que, agora, esposa de seu pai, repassa-o a Teseu. Repare-se que a guirlanda é outro elemento que rebate o véu das Nereidas, dado a Etra, mãe do herói, no dia de seu enlace com Posêidon (36-8).

Ambos os adornos recebidos por Teseu – ainda que sob o signo da tradicional ambivalência perigosa de Afrodite “ardilosa” (*dólios*, 116) e da experiência erótica –, tanto quanto o *kálymma* recebido por sua mãe mortal, são índices do *érōs* legítimo no *gámos*, da lícita

⁷ Brelich (2013, p. 509, 1ª ed. 1969) percebe nas tradições em torno de Teseu “temas míticos referentes à iniciação”. Ver comentário de Ieranò (2007, pp. 90-2), que recupera Brelich, sobre os elementos iniciáticos na aventura de Teseu com o Minotauro.

⁸ Para o termo: Lacey (1968, pp. 41-4) e Vernant (1999, pp. 55-7).

⁹ Para o manto como elemento recorrente no rito da boda, ver Ieranò (1989, pp. 165-8; 2007, p. 110), que indica testemunhos antigos a respeito. Como tal, é peça essencial na iniciação à idade adulta pela via nupcial. Ieranò (*id.*, p. 167) lembra que Plutarco (séculos I-II a.C., *Amatorius* 574ef, 575) conta que o noivo era recoberto pelo manto nupcial na cerimônia, decerto em sanção ritual da “transição do celibato ao matrimônio”.

união, o que coloca a geração do herói e seu futuro no mundo erótico em termos muito distintos da ilegitimidade que aponta na geração de Minos e na sua participação naquele mundo – termos que ele mesmo assim define (20-46). Conforme anota Segal (1976, p. 107), a guirlanda de Afrodite, adorno típico de celebrações, conduz o herói ao triunfo, porque prova, junto ao manto, sua linhagem paterna, e coloca-o em íntimo contato com “os recessos da divindade oculta e das energias vitais”, pela presença implícita de Afrodite tocando “o mistério da sexualidade” ainda mais de perto do que o véu dado à sua mãe pelas Nereidas (36-8). Tal toque vê-se bem na *Ilíada* (c. 750 a.C.), no canto XXII (468-72)¹⁰, que menciona de Andrômaca o

(...) κρήδεμνόν θ', ὃ ῥά οἱ δῶκε χρυσῇ Ἀφροδίτῃ 470
 ἥματι τῷ ὅτε μιν κορυθαίολος ἠγάγεθ' Ἑκτώρ
 ἐκ δόμου Ἑτίωνος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα.

(...) véu que lhe dera a dourada Afrodite 470
 no dia em que Heitor elmo-fulgente a conduziu
 da casa de Eécion, após lhe oferecer muitas dádivas.

A mesma forma verbal (*dōke*) marca acima (“dera”, 470) e no *Ditirambo 17* o presente de Afrodite à noiva, mas na epopeia trata-se não da guirlanda e, sim, do “véu” nomeado em *krédemnon*, que nos leva de volta ao “véu” da canção de Baquilides, designado em *kálymma* e dado à noiva não pela deusa, mas pelas Nereidas que estão fortemente ligadas, na arte grega arcaica e clássica, à morte e, eis o que interessa aqui, à boda (Barringer, 1995, p. 79). O dom dessas deusas, portanto, como o de Afrodite, visíveis ambos a quem contempla as respectivas noivas, sanciona publicamente as respectivas uniões, sob os auspícios do favor divino e no âmbito da legitimidade – no caso de Etra, esposa do mortal Egeu, que com Posêidon deitará no leito nupcial, equiparáveis aos da boda cuja institucionalidade firma-se na extensa celebração que funcionava, como tudo o mais, como “ornamentação ao ato sexual” (Redfield, 1982, p. 188) que a consuma e que está no cerne do próprio termo *gámos*, conforme observação já feita. O véu de Etra, *kálymma*, é dotado de “significado sexual apropriado a seu contexto erótico” na ode, diz com acerto Segal (1976, p. 106), tanto quanto o *krédemnon* – “véu, mantilha que recobre os cabelos”, anota Chantraine, para o sentido básico do termo¹¹ – de Andrômaca.

¹⁰ Texto grego do TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>), na edição de T. W. Allen, *Homeri Ilias*, vols. 2-3 (Clarendon, 1931). A tradução é de Werner (2018).

¹¹ No verbete que lhe dedica, explica que o substantivo soma *kára* (“cabeça”) e *déō* (“ligar”).

Pois bem. Creio patentes o sentido de *kálymma*, no contexto do *Ditirambo 17*, porque claramente configurado, e sua relevância crucial à definição do tipo de duelo travado entre Teseu e Minos – duelo genealógico que opõe, ambos sob Afrodite, o *érōs* lícito, relativo ao herói, e o *érōs* ilícito, relativo ao rei: o desejo e o enlace sexual lícitos, no *gámos*, e ilícitos, fora dele. Isso dito, há que ressaltar que o substantivo *kálymma*, pela já referida ligação a *kalýptein* (“ocultar, esconder”), expressa a função do véu, símbolo do *gámos*: ocultar o rosto da noiva ou esposa, que só o noivo ou o marido devem ver, a peça essencial ao decoro feminino sinalizando, com isso, o legítimo exercício da sexualidade feminina, que deve estar restrito ao casamento¹². Tão importante é o véu que a cerimônia da *anakalyptéria*, o desvelar da noiva, o erguer (*aná-*) de seu *kálymma*, em momento incerto da sequência de atividades no *gámos*¹³, significa “a oficial consagração da boda: dali em diante, a noiva é considerada *casada*”, frisa Carson (1990, p. 163), e recebe de seu noivo “elaborados presentes”. Logo, no que concerne à noiva, prossegue a helenista, a *anakalyptéria* “é a ação sacra decisiva do casamento”; nela, “pela primeira vez, a intacta fronteira de sua pessoa é violada pelo contato: o contato da visão”; a noiva, ao erguer o véu, permite ser atingida “pelo olhar do noivo”, e assim, porque foi tocada, deixa de ser a *parthénos*, a moça não-casada.

Tudo somado, indago: será mesmo um problema a inconsistência métrica, importante o suficiente para a condenação de *kálymma*? Pelo que este termo significa e pelo peso que tem na trama do *Ditirambo 17* de Baquilides, digo que não, sem hesitar, e que nem mesmo sua marcação entre cruces, na tradução, faz-se necessária. Sua sustentação é firme, e “véu”, a tradução adequada. E seu comentário, ainda que sucinto, para acompanhar seu oferecimento ao leitor, pode realçar esse elemento ao mencionar o falso problema concernente a *kálymma*, entrelaçando dados histórico-culturais, cuja compreensão embasa a tradução e suas escolhas.

Safo e a questão da atribuição de autoria do Fr. 117B (Voigt)¹⁴: presença de Adônis

¹² Ver Redfield (1982, p. 196), e Carson (1990, p. 160) que lembra ser o véu elemento do “código de vestuário que regula a decência feminina no mundo antigo e comunica o sacro simbolismo do rito de casamento”. Trato desse ponto no estudo do Fr. 20B (Maehler), de Baquilides (Ragusa, 2021, pp. 17-9), a propósito de imagem metafórica do véu nupcial no encômio do poeta.

¹³ Para alguns, mais recentemente e com crescente apoio, aconteceria no quarto nupcial, onde o *gámos* é consolidado pelo sexo, e depois, na sua primeira aparição pública como mulher casada; ver Sissa (1990, pp. 97-9), Rehm (1996, pp. 141-2). Para outros, como Redfield (1982, p. 191), Seaford (1987, p. 124), e Carson (1990, p. 163), no banquete, antes da procissão nupcial que a conduz à casa do marido. O assunto permanece controverso, e já o era quando Toutain (1940, pp. 345-53) em detalhe o discutiu.

¹⁴ Sigo sempre os fragmentos da poeta nesta edição de autoridade.

Outro tipo de desafio a enfrentar, diante de *corpora* tão precários, é o de atribuição de autoria, tarefa que pode ser bastante espinhosa, e que é feita com cuidado e rigor pelas edições de autoridade, que devem embasar os trabalhos de tradução – edições destinadas a distintas finalidades, como as da mélica feitas por Campbell nos cinco volumes da coleção Loeb¹⁵, podem ser mais abertas a suplementações e emendas que tornam os textos dos poetas mais legíveis, porque menos lacunares. Adotar uma edição de autoridade é, portanto, importante, embora isso não signifique que não se possa apontar uma ou outra discordância pontual. Em se tratando de Safo, a mais recente, rigorosa e reputada edição desse tipo é a de Voigt (1971), que tenho seguido desde o início de meus trabalhos; o que nela consta como o Fr. 117B da mélica da célebre poeta da ilha de Lesbos é o que trago para estas páginas, citando-o por inteiro, com seus brevíssimos dois versos, que em canção perdida estariam de algum modo articulados¹⁶:

a Ἦσπερ' ὑμήναον Ó Vésper! Himeneu!

b ὦ τὸν Ἀδώνιον Ó, pelo Adônio!

A fonte de transmissão desse fragmento é, ao contrário do que se dá com a canção papirácea de Baquilides, indireta; os dois versos estão citados na *Gramática* (III, 3) do romano Mário Plotio Sacerdo (final do século III d.C.), com o seguinte comentário precedente, relativo à métrica: “O dímeter datílico sáfico é monoesquemático; sempre consiste em dois dátilos: [Fr. 117B]”. Inserindo-o nesse tratado entre os de autoria duvidosa (“Safo ou Alceu”), Campbell (1994, p. 451, n. 1) reconhece que o texto preservado é “amiúde atribuído a Safo como compositora de canções de casamento e de poemas sobre Adônis”, mas aduz, sem explicar o porquê, que “ambas as linhas podem ser fictícios exemplos” dos tipos de canção referidos¹⁷. O helenista segue, em sua postura, a edição de Lobel-Page (1997, p. 296; 1ª ed. 1955). Diferentemente, Voigt (1971, p. 126) insere o fragmento no *corpus* de Safo, e na combinação

¹⁵ Aqui, referi já o volume IV (1992), para Baquilides, e referirei o volume I (1994, 1ª ed. 1982), para Safo.

¹⁶ O fragmento acha-se traduzido e comentado em Ragusa (2021, p. 98).

¹⁷ Na sua alentada e integral tradução de Safo, empenhada em “recriar a potencialidade da voz perdida” (p. 11), sua incrível sonoridade, que contempla ainda todos os testemunhos sobre a poeta, Gontijo (2017, pp. 560-1) segue Campbell (1994) para a maioria dos fragmentos, considerando Voigt (1971) para alguns problemas e soluções, como explicita na introdução (p. 16). Na primeira edição de minha tradução de Safo (Ragusa, 2011), dos seus fragmentos legíveis, não incluí o Fr. 117B e nem outros demasiado diminutos ou demasiado precários. Na segunda edição (Ragusa, 2021), em nova leitura do *corpus*, trouxe às traduções muitos (não todos) dos que assim me pareceram antes, buscando compensar o pouco que o texto nos dá a ver por comentários que em alguma medida reconstroem um cenário minimamente inteligível. Daí a inclusão do Fr. 117B (Ragusa, 2021, p. 98).

com os Frs. 117 e 117A, todos no grupo do que era chamado “himeneu” (*hyménaios*) já na *Ilíada* (XVIII, 493) e nas fontes arcaicas e clássicas, mas mais tarde passou também a ser nomeado epitalâmio (*epithalámion*) – termo que entra em circulação na tardia edição dos poetas na Biblioteca Alexandria –, a espécie mélica da canção de casamento, de variados temas, tons e linguagens, e ligada a fases distintas da celebração (Swift, 2010, pp. 242-3). Eis aqueles dois outros fragmentos, ambos também a Safo atribuídos em Campbell (*id.*, pp. 138-41), mas somente o 117 em Lobel-Page (*id.*, p. 90):

Fr. 117¹⁸ ⊗ †χαίροις ἀ νύμφα†, χαιρέτω δ’ ὁ γάμβρος

Saudações, ó noiva, saudações, ó noivo

Fr. 117A ξοάνων προθύρων ... das polidas soleiras ...

O primeiro está citado em Heféstion (século II d.C., *Inquérito sobre os metros* 4, 2), sem atribuição de autoria, mas é inserido na obra de Safo decerto pela similaridade com o verso único do Fr. 116¹⁹ – “Salve, ó noiva, salve, ó digno noivo, muitas ...” (χαῖρε, νύμφα, χαῖρε, τίμει γάμβρε, πόλλα) –, e pelo fato de que é da poeta o único – reduzido e precário, embora – conjunto de epitalâmios da Grécia arcaica (Frs. 104-117), que influenciou a poesia epitalâmica de poetas posteriores, como o helenístico Teócrito (século III a.C.) e o latino Catulo (século I a.C.). O mesmo vale para o Fr. 117A, cuja fonte é o *Léxico* de Hesíquio (século V d.C.), que, inclusive, explica o sentido do adjetivo que é a primeira palavra da sequência preservada. Voigt (1971, pp. 125-6) e Campbell (1994, p. 141, n. 1) explicam a atribuição de autoria a Safo como baseada no verso 161 (*resilem ... forem*, “polida soleira”) da *Ode 61* de Catulo, poeta que a ela observou tão de perto nas suas odes epitalâmicas.

Os epitalâmios de Safo, argumenta Ferrari (2010, p. 119), “exibem, com relação ao rito da boda, função pragmática precisa, por articular suas fases e realçar suas principais características”; e poetas como Safo e mesmo Catulo “almejam representar, com o maior polimento formal possível” (p. 122), temas da poesia epitalâmica, que deixam “muito pouco espaço para a originalidade e a inovação”. E Pernigotti (2001, p. 15) ressalta que o conjunto reconhecido pelos antigos na mélica sáfica como epitalâmico, apontado anteriormente, não só

¹⁸ Traduzido e comentado em Ragusa (2021, p. 183).

¹⁹ Traduzido e comentado em Ragusa (2021, p. 183).

é nupcial, mas de “evidente, concreta” destinação nupcial, com elementos marcantes da tradição popular da canção de casamento. Diga-se que o mundo do *gámos* não se esgota nos epitalâmios editados no nono dos nove livros da poeta em Alexandria, que, ao contrário dos outros, é de métrica mista encontrada em fragmentos relacionados ao casamento (Ferrari, 2003, pp. 58-9). Esse dado, aliás, leva Ferrari (*id.*, p. 59; 2010, p. 119) a concluir que os fragmentos epitalâmicos daquele livro lá foram dispostos por “uma consciência desse gênero lírico [mélico] fundada sobre traços estilísticos e performativos deduzidos dos textos”.

Recapitulemos: a inserção dos Frs. 117 e 117A no *corpus* epitalâmico de Safo vale-se: i) da comparação do primeiro ao Fr. 116, citado por Sérvio (século IV d.C.), em comentário a Virgílio (século I a.C., *Geórgicas* 1.31), com atribuição de autoria à poeta de Lesbos; ii) da comparação e da sabida influência da mélica epitalâmica da poeta à de Catulo. Tais fragmentos trazem dois pequenos pedaços de uma canção nupcial da qual temos o verso inicial (Fr. 117), de saudação típica aos noivos – e essa tipicidade dos elementos do epitalâmio é facilmente constatável pelas notáveis tradição continuada e “um marcante nível de continuidade” (Swift, 2010, p. 245)²⁰; e temos uma expressão que refere, qualificando-a, a soleira do que bem pode ser o quarto dos noivos, no qual a crucial consumação pelo enlace sexual se dá, sob os auspícios do deus Himeneu (*Hymén, Hyménaios, Hyménaios*) que nomeia em termo mais antigo o epitalâmio, como foi dito. Mas poderia também a soleira ser a da entrada da casa do noivo, à qual a noiva chega em procissão. Tais possibilidades, embora inverificáveis em nossas evidências da canção de que tão poucas palavras restam, não são aqui aventadas arbitrariamente, mas com base na articulação estreita entre as canções de casamento e as etapas da cerimônia, que Swift (2010, p. 242-3) resume: banquete nupcial; procissão que conduz a noiva à casa do noivo – a mais retratada, inclusive na iconografia, porque, testemunhada pela comunidade, convalida o enlace (p. 243); do lado de fora do aposento nupcial, para favorecer a consumação e celebrá-la, no dia seguinte, para comemorar os noivos recém-casados.

E quanto ao Fr. 117B, o caso selecionado por Lobel-Page (1997; 1ª ed. 1955) e Campbell (1994) como de autoria problemática? Como embasar sua classificação como himeneu – se não basta o que diz Sacerdo, ao citá-lo como tal – e, mais, sua inserção, autorizada em Voigt (1971) a quem sigo, no conjunto de três fragmentos de um mesmo epitalâmio que não ouvimos em sua inteireza? Pelo verso do subfragmento *a* – *Ésper’ yménaon* –, temos clara ligação ao casamento. O deus é nomeado em seguida à invocação de Vésper, que reencontramos noutro epitalâmio de

²⁰ Hague (1983, p. 131) observa: “Em Homero, a canção é um acompanhamento sempre presente no casamento, e a frequente menção de canções nupciais por autores de todos os períodos na literatura grega antiga atesta a continuada importância da canção para a cerimônia de casamento na Grécia antiga”.

Safo, o Fr. 104(a)²¹, que ecoa em Catulo (*Ode* 62, 20-3), e que, com as referências a Vésper, a estrela da tarde, e a Eos, a Aurora, cantaria a procissão após o banquete sediado na casa do pai da noiva, que a conduz à casa do futuro marido:

Ἦσπερε πάντα φέρῃς ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' Αὔωρ,
φέρῃς ὄιν, φέρῃς αἶγα, φέρῃς ἄπυ μᾶτερι παῖδα.

Ó Vésper, trazes tudo que a luzidia Eos espalhou:
trazes ovelha, trazes cabra, arrebatas da mãe a filha ...

Citado em Demétrio (século III a.C. ou I d.C.?, *Sobre o estilo* 141) com autoria dada a Safo, o fragmento é exemplo da repetição cujo “charme” (*kháris*) reside na tripla enunciação do verbo cujo sujeito é Vésper. Da tradição popular que tão nítida ressoa no epitalâmio vem a repetição de palavras que vemos acima e, aliás, nas palavras de saudação do Fr. 117 (*khaírois* ... *khairétō*). Igualmente, do elogio da beleza física dos noivos, em linguagem elevada, o qual não raro se faz por comparação dos jovens a jovens plantas, tendo a função de torná-los – a eles que em geral não se conhecem – atraentes um ao outro, de modo a facilitar o enlace sexual entre eles, no momento da consumação da legítima união. E ainda a jocosidade e a malícia, que podem ter dois propósitos: um, de aliviar a tensão do processo do sexo que consoma o *gámos* na perda da virgindade da noiva – perda que se projeta, inclusive em canções de Safo (Fr. 105b, 114), como sua morte como *parthénos* (“virgem”), para seu nascimento como *gynḗ* (“mulher adulta”), com todas as mudanças que isso implica; outro, de afastar maus agouros (função apotropaica) que possam contaminar a festa e, portanto, a união nela celebrada.

Himeneu, e não só Vésper, faz-se presente noutro epitalâmio de Safo, o Fr. 111²², de jocosos elogios à virilidade do noivo, no momento em que adentra o quarto nupcial; o deus é aclamado-invocado no refrão, outro traço característico da tradição popular da canção de casamento:

⊗	Ἦψοι δὴ τὸ μέλαθρον, ὕμνηναον, ἀέρρετε τέκτονες ἄνδρες·	Ao alto o teto – Himeneu! – levantai, vós, varões carpinteiros! —
---	---	---

²¹ Traduzido e comentado em Ragusa (2021, p. 175).

²² Traduzido e comentado em Ragusa (2021, pp. 179-80).

ὕμνηαον.	Himeneu! –
γάμβρος †(εἰς)έρχεται ἴσος Ἄρειν†,	o noivo chega, qual Ares —
< ὕμνηαον,>	Himeneu! –
ἄνδρος μεγάλῳ πόλῳ μέζων.	muito maior do que um varão grande —
< ὕμνηαον.>	Himeneu!

Swift (2010, p. 246) ressalta no fragmento preservado em Heféstion – fonte do Fr. 117 –, no *Sobre poemas* (7.1), o humor entre irreverente e obsceno, que já aponte ser próprio à tradição popular da qual emana a mélica epitalâmica. E Livrea (2008, p. 1), o modo como “exalta as dimensões do esposo, com evidentes alusões hiperbólicas itifálicas”.

Agora, pelo verso do subfragmento **b** – *ὁ τὸν Adōnion* – do Fr. 117B, entra em cena a figura de Adōnis, cuja presença em Safo consiste no primeiro testemunho da presença dessa figura de origem semítica na Grécia (Burkert, 1982, pp. 105-6; 1993, p. 346). No Fr. 140²³, temos a encenação do luto de Afrodite – referida pelo nome que reflete uma de suas ilhas diletas (Citera) – pelo belo jovem que desejava:

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

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

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

O canto dialogado, proferido por um coro feminino de meninas, dramatiza a dor da deusa encenada talvez pela líder do grupo de *parthénoi*, Safo. Herington (1985, p. 57) afirma que sua estrutura dramática – em canto dialogado – “antecipa” cenas semelhantemente trabalhadas na tragédia ática: “Somos colocados num evento mítico, a morte de Adōnis pela ferida do javali” – na versão mais comum para a causa –, “que não está sendo narrado, mas imediatamente apresentado”; logo, “temos que creditar a Safo, e a mais ninguém, o mais antigo fragmento de drama em verso preservado em toda a tradição europeia (...)”. A Safo, cuja autoria, no caso do Fr. 140, é estabelecida com base em Pausânias (século II d.C., *Descrição da Grécia* IX, 29, 8), que afirma que Safo cantou a morte de Adōnis, algo que a poesia

²³ Traduzido e comentado em Ragusa (2021, p. 95).

epigramática de Dioscórides (século III a.C.) também testemunha, nomeando o belo jovem por seu pai, Ciniras, rei e sacerdote de Afrodite em Chipre:

Ἥδιστον φιλέουσι νέοις προσανάκλιμ' ἐρώτων,
 Σαπφώ, σὺν Μούσαις, ἧ ῥά σε Πιερίη
 ἧ Ἑλικῶν εὐκισσος ἴσα πνείουσιν ἐκείναις
 κοσμεῖ, τὴν Ἐρέσῳ Μοῦσαν ἐν Αἰολίδι·
 ἧ καὶ Ὑμῆν Ὑμέναιος ἔχων εὐφεγγέα πεύκην 5
 σὺν σοὶ νυμφιδίων ἴσταθ' ὑπὲρ θαλάμων.
 ἧ Κινύρεω νέον ἔρνος ὀδυρομένη Ἀφροδίτη
 σύνθρηνος μακάρων ἱερὸν ἄλσος ὀρήϊς.
 πάντη, πότνια, χαῖρε θεοῖς ἴσα· σὰς γὰρ αἰοιδὰς
 ἀθανάτας ἔχομεν νῦν ἔτι θυγατέρας.²⁴ 10

Ó Safo, aos jovens que amam o mais doce travesseiro das paixões,
 a ti, junto às Musas, a Piéria adorna, ou o
 Hélicon coberto de hera – a ti que sopras tal qual
 elas a ti, Musa na Ereso eólia.
 Ou Hímen Himeneu, portando sua tocha brilhante,
 contigo fica sobre o tálamo nupcial;
 ou junto a Afrodite enlutada, lamentando o jovem rebento de
 Ciniras, contemplas o bosque sacro dos venturosos.
 Em toda parte, ó soberana, te saúdo como aos deuses, pois tuas
 canções ainda hoje consideramos filhas dos imortais. (*Antologia palatina* VII, 407)²⁵

Note-se que o epigrama combina, como o Fr. 117B de Safo, o mundo do *gámos*, por Himeneu, ao mundo do desejo, por Adônis. E note-se a similaridade do subfragmento **b** do Fr. 117B – ὁ τὸν Ἀδόνιον (“Ó pelo Adônio!”) – ao Fr. 168, aceito como de Safo pelas edições referidas já aqui, mas colocado entre fragmentos de localização incerta nos livros da edição em

²⁴ Texto grego do TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>), na edição de H. Beckby, *Anthologia Graeca* (Heimeran, 1965, vols. 1-2; 1968, vols. 3-4).

²⁵ Traduzido em Ragusa (2021, p. 71).

que foi organizada a obra mélica da poeta na Biblioteca de Alexandria – caso do Fr. 140, igualmente. Eis a linha única do Fr. 168²⁶, em que lemos *ὦ τὸν Ἀδώνιν*:

ὦ τὸν Ἀδώνιν Ó por Adônis!

Trata-se, pensa Atallah (1966, p. 94), de um “grito ritual” à morte de Adônis, representando o sofrimento de Afrodite – logo, relacionado ao mesmo mito que o Fr. 140, e igualmente fúnebre²⁷. A fonte do Fr. 168 é a mesma do Fr. 117B, Sacerdo, no mesmo tratado, que o cita como de Safo, para ilustrar o metro nomeado “adônio”. Explica-o o gramático como a combinação de um dátilo – escandido em uma sílaba longa seguida de duas breves – a um espondeu – escandido em duas sílabas longas. Ademais, Sacerdo atribui a Safo a invenção do “adônio” que a poeta usa com frequência, inclusive na chamada “estrofe sáfica”, padrão métrico de todas as canções do Livro I da edição alexandrina.

Se, porém, no Fr. 168 (*ὦ τὸν Ἀδώνιν*), Adônis é nomeado, no Fr. 117B(b) (*ὦ τὸν Ἀδόνιον*) alguém é adjetivado como “Adônio”; sendo este remanescente de um epitalâmio, poderia estar atribuído ao noivo, como elogio à sua beleza, que amiúde se faz por comparação a deuses ou figuras míticas. Adônis, afinal, foi capaz de mover em Afrodite a paixão avassaladora – nela, na própria deusa do sexo que tem o casamento como uma das dimensões de seu universo. Usada adjetivamente, e decerto manejada com a necessária habilidade, a imagem de Adônis, o belo jovem, associado ao mundo sacroerótico da flora, das plantas, dos arômatas, dos jardins – caro à deusa –, poderia louvar a beleza do noivo, sem os acordes do luto que no mito o envolve, por sua *mors immatura*. Bem sabemos que os poetas, pelos recortes e pelas elaborações, podem conduzir a audiência a seus objetivos e às emoções que desejam suscitar, mesmo em se tratando das narrativas tradicionais, de cuja memória compartilham ambos quem canta e quem ouve, na Grécia da “cultura da canção” (c. 800-400 a.C.).

Nesse cenário, o Fr. 117B não só não se faz estranho ao *corpus* de Safo, como julgo haver boas razões, além de seu lugar na edição de autoridade de Voigt (1971), para nele inseri-lo²⁸. Já para aventar a hipótese de que pertença a Alceu, contemporâneo de Safo, como em Lobel-Page (1997; 1955) e Campbell (1994) – que o arrolam como Fr. 24 de Safo ou Alceu –, penso que não há razão alguma; na mélica de Alceu, Adônis, Himeneu, Vésper ou o epitalâmio – nada disso que tanto marca as canções de Safo está presente.

²⁶ Traduzido em Ragusa (2021, p. 97).

²⁷ Assim também em De Martino e Vox (1996, p. 1079), que comenta os fragmentos conjuntamente.

²⁸ Junto-me, pois, a Voigt, como a Carson (2002, pp. 117-8) e Ferrari (2011, pp. 208-9; 2010, p. 120).

Referências bibliográficas

- ARENA, A. “Bacchilide, Ditirambo XVII”. *RSC* 11, 1963, 65-9.
- ATALLAH, W. *Adonis dans la littérature et l’art grecs*. Paris: Klincksiek, 1966.
- BLASS, F. (ed.). *Bacchylidis carmina cum fragmentis*. Leipzig: Teubner, 1898.
- _____. *Bacchylidis carmina cum fragmentis*. Leipzig: Teubner, 1899.
- BARRINGER, J. M. *Divine escorts: Nereids in archaic and classical Greek art*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- BEVIER, L. “Bacchylides XVI (XVII)”. *The Classical Weekly* 17, 1924, 99-101.
- BRELICH, A. *Paides e parthenoi. Primo volume*. Roma: Editori Riuniti, 2013. [1ª ed.: 1969].
- BURKERT, W. “The Great Goddess, Adonis, and Hippolytus”. In: *Structure and history in Greek mythology and ritual*. Berkeley: University of California Press, 1982, pp. 99-122.
- _____. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. S. Loureiro. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1993.
- BURNETT, A. P. *The art of Bacchylides*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- CAMPBELL, D. A. (ed., trad.). *Greek lyric I. Sappho and Alcaeus*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. [1ª ed.: 1982]
- _____. (ed., trad.). *Greek lyric IV. Bacchylides, Corinna, and others*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- CARSON, A. “Putting her in her place: woman, dirt, and desire”. In: HALPERIN, D. M. *et alii* (eds.). *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: University Press, 1990, 135-69.
- _____. *If not, winter. Fragments of Sappho*. New York: Vintage Books, 2002.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksiek, 1999.
- DE MARTINO, F.; VOX, O. (coment.). *Lirica greca III: lirica eolica e complementi*. Bari: Levante, 1996.
- DESROUSSEAUX, A. M. (trad.). *Les poèmes de Bacchylide de Céos*. Paris: Hachette, 1898.
- FAGLES, R. (trad.); PARRY, A. M. (introd., notas). *Bacchylides. Complete poems*. New Haven: Yale University Press, 1998. [1ª ed.: 1961]
- FEARN, D. *Bacchylides. Politics, performance, poetic tradition*. Oxford: University Press, 2007.
- FERRARI, F. “Il pubblico di Saffo”. *SIFC* 1, 2003, pp. 42-89.
- _____. *Sappho’s gift: the poet and her community*. Transl. B. Acosta-Hughes and L.

- Prauscello. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2010.
- _____. (trad., note). *Saffo. Poesie*. Milano: BUR Rizzoli, 2011.
- FOWLER, B. H. (trad.). *Archaic Greek poetry: an anthology*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.
- GERBER, D. E. (coment.). *Euterpe: an anthology of early Greek lyric, elegiac, and iambic poetry*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1970.
- GIESEKAM, G. J. "The portrayal of Minos in Bacchylides 17". In: CAIRNS, F. (ed.). *Papers of the Liverpool Latin Seminar*. Liverpool: Francis Cairns, 1976, 237-52.
- GONTIJO, G. (trad., introd.). *Safo. Fragmentos completos*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- HAGUE, R. H. "Ancient Greek wedding songs: the tradition of praise". *Journal of Folklore Research* 20, 1983, 131-43.
- HERINGTON, J. *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- IERANÒ, G. "Il ditirambo XVII di Bacchilide e le feste apollinee". *QS* 30, 1989, 157-83.
- _____. *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*. Roma: Carocci, 2007.
- IRIGOIN, J. *et alii* (ed., trad., introd.). *Bacchylide*. 2ª ed. Paris: Belles Lettres, 2002.
- JEANMAIRE, H. *Couroi et courètes. Etudes sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*. Lille: Bibliothèque Universitaire, 1939.
- JEBB, R. C. (ed.). *Bacchylides. The poems and fragments*. Cambridge: University Press, 1905.
- JESUS, C. A. M. de (trad., introd., coment.). *Baquílides. Odes e fragmentos*. Coimbra, São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra, Annablume, 2010.
- KENYON, F. G. (ed.). *The poems of Bacchylides: from a papyrus in the British Museum*. London: The Trustees of the British Museum, 1897.
- LACEY, W. K. *The family in classical Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- LATTIMORE, R. (trad.). *Greek lyrics*. 2ª ed. Chicago: University Press, 1960. [1ª ed.: 1949]
- LIVREA, E. "Sapphica". *ZPE* 164, 2008, pp. 1-7.
- LOBEL, E.; PAGE, D. L. (eds.). *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon, 1997. [1ª ed.: 1955].
- MAEHLER, H. (ed.). *Bacchylides*. 11ª ed. Leipzig: Teubner, 2003.
- _____. (ed., introd., coment.). *Bacchylides: a selection*. Cambridge: University Press, 2004.
- MILLER, A. M. (trad., introd., notas). *Greek lyric: an anthology in translation*. Indianapolis: Hackett, 1996.
- PERNIGOTTI, C. "Tempi del canto e pluralità di prospettive in Saffo, fr. 44V". *ZPE* 135, 2001,

pp. 11-20.

RAGUSA, G. “O Fr. 20B (Maehler) de Baquilides, revisitado: vinho, desejo, delírio”. *Phaos* 21, 2021, pp. 1-29.

_____. (org., trad.). *Safo de Lesbos. Hino a Afrodite e outros poemas*. 2ª ed., bilíngue, rev. e ampl. São Paulo: Hedra, 2021.

REDFIELD, J. M. “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*. 3ª ed. Princeton: University Press, 1996.

ROMERO, F. G. (introd., trad., notas). *Baquílides. Odas y fragmentos*. Madrid: Gredos, 1988.

SCHMIDT, D. A. “Bacchylides 17: paeon or dithyramb?” *Hermes* 118, 1990, pp. 18-31.

SEGAL, C. “Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative”. *QUCC* 22, 1976, pp. 99-130.

_____. “The myth of Bacchylides 17: heroic quest and heroic identity”. *Eranos* 77, 1979, pp. 23-37.

SEVIERI, R. (trad., introd., coment.). *Bacchilide – Ditirambi*. Milano: La Vita Felice, 2010.

SISSA, G. *Greek virginity*. Trad. A. Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

SLAVITT, D. R. (trad.). *Epinician odes and dithyrambs of Bacchylides*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998.

SMYTH, H. W. (introd., ed., coment.). *Greek melic poets*. New York: Biblo and Tannen, 1963. [1ª ed.: 1900].

SNELL, B. (ed.). *Bacchylides*. Leipzig: Teubner, 1958.

_____; MAEHLER, H. (eds.). *Bacchylides*. Leipzig: Teubner, 1992.

SWIFT, L. A. *The hidden chorus. Echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: University Press, 2010.

TOUTAIN, J.-F. “Le rite nuptial de l’Anakalypterion”. *REA* 42, 1940, pp. 345-53

TSAGALIS, C. C. “Blurring the boundaries: Dionysus, Apollo and Bacchylides 17”. In: ATHANASSAKI, L. et alii. (eds.). *Apolline politics and poetics*. Athens: European Cultural Centre of Delphi, 2009, pp. 199-215.

VERNANT, J.-P. “O casamento”. In: *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Trad. M. Campello. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, pp. 48-70.

VILLARRUBIA, A. “Minos y Teseo. Análisis de la Oda XVII de Baquilides”. *Habis* 21, 1990, pp. 15-32.

VOIGT, E.-M. (ed.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennep, 1971.

WERNER, C. (trad., introd.). *Homero, Ilíada*. São Paulo: Ubu, 2018.

Recebido em: 09/04/2021

Aprovado em: 22/07/2021