

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**



ODI ALEXANDER ROCHA DA SILVA

**ESTUDO SOBRE A LÍRICA DA LEMBRANÇA
EM TRÊS FRAGMENTOS DE SAFO DE LESBOS**

Porto Alegre
2012

ODI ALEXANDER ROCHA DA SILVA

**ESTUDO SOBRE A LÍRICA DA LEMBRANÇA
EM TRÊS FRAGMENTOS DE SAFO DE LESBOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof. Dr. Marie Hélène Ginette Pascale Paret Passos

Porto Alegre
2012

ODI ALEXANDER ROCHA DA SILVA

**ESTUDO SOBRE A LÍRICA DA LEMBRANÇA
EM TRÊS FRAGMENTOS DE SAFO DE LESBOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ana Maria Lisboa de Melo – PUCRS

Prof. Dr. Fernando Zorrer da Silva – UFRGS

Porto Alegre
2012

AGRADECIMENTOS

Chegar ao fim deste trabalho foi uma meta muito almejada e que demandou vários desafios porque acabou sendo realizada em um prazo menor do que o normal de dois anos. Entretanto, em todos os momentos, nunca estive sozinho e pude contar com toda a ajuda que me foi necessária para concretizar este objetivo. Assim sendo, desejo agradecer à minha orientadora Prof. Dr. Marie-Hélène Paret Passos pelo incentivo, guiamiento e companheirismo constantes. Agradeço ao CNPq pela concessão da bolsa que me proporcionou dedicação exclusiva aos estudos. Agradeço, igualmente, à coordenação do PPG da Letras da PUCRS pela atenção solícita com que sempre fui tratado e pela ajuda fundamental nos obstáculos que eventualmente se apresentaram. Não poderia deixar de agradecer também aos professores do pós-graduação cujas disciplinas cursei durante este período e que prestaram, cada um, inestimáveis contribuições ao desenvolvimento deste trabalho.

Por outro lado, também há os amigos. Fiz várias amizades durante este período e que ficaram como joias preciosas do coração. Agradeço a todos pela amizade, pelo carinho e pelos grandes momentos seja de trabalho ou de diversão; agradeço especialmente à jovem Cibele Beirith Figueiredo Freitas, pela ajuda na formatação do trabalho e pelo espírito amigo e solidário que me proporcionou apoio emocional nos momentos mais difíceis. Agradeço, também, à minha família e a todos os que, direta ou indiretamente, colaboraram para que este trabalho se tornasse o que é hoje.

Por último, mas não menos importante, um agradecimento especial e sincero a Deus por estar sempre comigo e por ser tudo e muito mais do que as palavras não conseguem dizer.

RESUMO

Este trabalho analisa questões concernentes à lembrança em três fragmentos de Safo de Lesbos. Nosso objetivo é abordar a lembrança como um sinal de que o indivíduo caminhava os primeiros passos no exercício de pesquisa da vida interior. O presente trabalho constitui uma discussão sobre a recordação em três fragmentos de Safo de Lesbos. Nessa discussão, o objetivo primordial é refletir sobre o modo como é abordado, na obra poética desta escritora, a questão de lembrar alguém. Para os fins desta abordagem, interessa pensar o significado da recordação no contexto poético evocado pelo eu-lírico, o qual se vale de artifícios dentre os quais a intertextualidade a nova leitura de elementos da tradição. Pensar a questão da lembrança se reveste de importância uma vez que na poética de Safo de Lesbos é um dos primeiros momentos em que as questões individuais são levadas em consideração enquanto passíveis de produção poética.

Palavras-chave: lembrança, indivíduo, construção, poesia, pensamento.

ABSTRACT

This work analyses some questions concerning to as a signal of the individual's first steps towards to the search of his inner life in three fragments of Sappho of Lesbos. Our objective é to approach the remembrance as a signal of the individual at the 7th Century bC., was in his first steps to write about his inner life. The present work is a discussion about remembrance in three fragments of Sappho of Lesbos. In this discussion, the objective, the main objective is think about the way of approaching the question of remembering in the poetry of this authoress. We discuss the meaning of remembrance in the poetic context which has some resources like intertextuality and a new reading about the elements of tradition. Discuss about the question of remembrance is important because the lyric poetry of Sappho of Lesbos was one of the first moments in which the elements of inner life were considered as capable of being expressed in poetic production.

Keywords: remembrance, individual, construction, poetry, thought.

SUMÁRIO

RESUMO.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUÇÃO.....	8
1 A LÍRICA E SEU LUGAR ENTRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS	14
1.1. A antiguidade clássica e a proposição de uma teoria.....	14
1.2. Lírica e gêneros literários na modernidade.....	24
1.2.1. Lírica e individualidade – Hegel, Adorno, Snell.....	25
1.2.2. Lembrança, memória e intertextualidade.....	29
1.3. Eu-lírico, disposição anímica e pacto lírico.....	36
2 A LÍRICA NA GRÉCIA ANTIGA.....	39
2.1. Pensamento Mítico e surgimento da filosofia.....	40
2.2. Ressimbolização do mito.....	44
2.3. Safo de Lesbos e seu lugar na poesia lírica da Grécia antiga.....	48
2.4. Métrica sáfica e morfologia verbal.....	51
3 DINÂMICA DA RECORDAÇÃO – ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	58
3.1. Fragmento 16 ou a recordação como evocação.....	59
3.2. Fragmento 94 ou lembrança como recurso de consolo.....	69
3.3. Fragmento 96 ou lembrança como criação imaginativa.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS.....	92
ANEXOS	97

INTRODUÇÃO

O presente trabalho constitui uma discussão sobre a recordação em três fragmentos de Safo de Lesbos. Nessa discussão, o objetivo primordial é refletir sobre o modo como é abordada, na obra poética desta escritora, a questão de lembrar alguém. Para os fins desta abordagem, interessa pensar o significado da recordação no contexto poético evocado pelo eu-lírico.

No momento em que se verifica a valorização que o escritor concede a escrever sobre o que sente, e não apenas sobre a tradição cultural que o antecedeu, cabe verificar por que o faz, por quais palavras o faz e, muito importante, a que conclusões chega com isto. Tal verificação demanda questões práticas como o exame do texto grego original. Considerando-se a qualidade de recriação que uma tradução de texto poético significa, cumpre examinar o texto original para perceber os usos linguísticos do autor e em que sentido tais usos contribuem na expressão da vida interior.

O grego antigo não era uma língua uniforme. A Grécia era, como é até hoje, um país fragmentado e esta condição tem como consequência a verificação de várias formas dialetais de grego. Cada um desses dialetos, é preciso que se diga, possui características peculiares, no vocabulário e na gramática, que os torna diferenciados linguisticamente.

De modo geral, o grego com o qual se escreveu os textos que chegaram até nós (poesia lírica, história, filosofia, teatro, religião, entre outros), pode ser classificado em basicamente quatro modalidades dialetais: a) grego jônico (assim chamado porque peculiar à região da Jônia e com o qual Homero [ou quem quer que o seja] escreveu a *Ilíada* e a *Odisseia*); b) grego ático (da região da Ática onde se localiza, dentre outras, as cidades de Atenas e Esparta, com o qual escreveram Platão e Aristóteles); c) grego *koiné* (palavra que significa “comum”, sendo a modalidade da língua grega na qual foram escritos os textos do Novo Testamento bíblico, uma vez que o grego *koiné* tornou-se a “língua franca” do Oriente Médio após as conquistas de Alexandre Magno, em 330 a.C.) e, por fim, d) o grego eólico (porque peculiar à região da Eólia, situada a nordeste da Grécia continental, fazendo parte da chamada Ásia Menor; foi com este dialeto que escreveram os poetas líricos, dentre os quais Safo de Lesbos¹).

¹ Podemos citar, ainda, o grego dório, muito tilizado nas tragédias gregas, o grego bizantino (de 330 a.C. até 1453 d.C., com a queda de Constantinopla) e o grego romaico ou moderno, de 1453 até os dias atuais.

Os textos em grego ático, os escritos em grego jônico e os escritos em *koiné* chegaram mais completos até nós. Não é à toa, pois, que desfrutem de tão grande fortuna crítica, em especial o grego ático – o qual é, inclusive, ensinado em muitas universidades brasileiras – e o grego *koiné*, em geral ensinado com objetivos voltados para estudo religioso ou exegese bíblica.

A poesia lírica, por sua vez, embora tão rica quanto as outras modalidades de escrita legadas pela Grécia clássica, é pouco estudada; é lamentável que assim o seja, uma vez que praticamente toda a história da poesia lírica ocidental como um todo se ampara nos legados da poesia lírica da Grécia clássica. Só por isso já seria motivo para que houvesse sobre ela mais fortuna crítica do que hoje possui. Entretanto, os suportes onde foram encontrados os textos líricos que chegaram até nós estavam muito danificados, repletos de furos, rasgos e não raro despedaçados (vide anexos); por isso o conteúdo textual é cheio de lacunas, as quais, vale dizer, são um forte obstáculo não apenas à leitura e interpretação, mas também à certeza de saber se, por exemplo, o texto está apresentado na íntegra, isto é, com estrutura de começo, meio e fim.

É por esse motivo que é costume, em linguagem técnica, chamar as produções de Safo não de poemas², mas sim de *fragmentos*, uma vez que o estado danificado do suporte implica a constatação de que provavelmente os textos não estejam inteiros. As conclusões dos especialistas quando do catálogo dos textos levou à noção de uma “completude presumida”, ou seja, os “poemas” de que dispomos (de Safo e de outros poetas líricos) estão completos na estrutura que apresentam desde sua descoberta; embora, em muitos casos, os textos estejam visivelmente incompletos (há, inclusive, fragmentos de Safo que possuem apenas uma linha), foram caracterizados pelos estudiosos paradoxalmente como “fragmentos completos”, isto é, são *fragmentos* porque entremostam a possibilidade de sua extensão ser maior do que a que é apresentada e são *completos* porque eles, assim como estão, é o que de fato dispomos, pelo menos até que uma versão mais completa venha a ser descoberta.

Ainda que a pesquisa em poesia lírica da Grécia antiga aparente alguma dificuldade pela situação acima mencionada, não se quer dizer que seu estudo seja

² Entendemos, aqui, por poema, a definição que lhe dá José Guilherme Merquior (1997, p. 27), a qual nos parece bastante acertada. Para este autor, poema é “uma espécie de mensagem verbal fortemente regida quanto ao funcionamento da linguagem pela projeção do princípio de equivalência no plano da seleção das palavras para o plano de sua sequência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo e tem por finalidade a transmissão indireta, por meio de estímulos não puramente intelectuais de um conhecimento especial acerca de aspectos da existência considerados de interesse permanente para a humanidade”. Entretanto, a palavra “poema” é aqui colocada para pensar questões genéricas, não podendo, por razões técnicas, ser atribuída às produções sáficas, conforme explicado adiante.

impossível. Devido às lacunas encontradas nos suportes que chegaram até nós, algumas medidas precisam ser adotadas para o estudo de tais textos. No caso das discussões deste trabalho que lidam com o texto grego sáfico, adotou-se como norma discutir apenas o que neles se apresenta escrito; embora temas como a questão da lembrança implique uma carga considerável de subjetividade à reflexão, o fato de estarmos presos ao conteúdo que o texto nos apresenta proporciona maior cientificidade ao trabalho, uma vez que todas as considerações encetadas não são especulações conjecturais, mas sim reflexões que encontram amparo na materialidade do texto escrito.

A análise do texto sáfico está bem mais fácil nos dias atuais. Não que tenha deixado de ser complexa, mas, hoje, dispomos de muitos estudos, legados pelo século XX, sobre a escritora, poupando considerável trabalho à atualidade. O século XX também legou boas traduções, em especial em língua portuguesa, algumas, inclusive, de recente data. Das traduções em nosso idioma, vale destacar a tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos (que traduziu alguns fragmentos da autora) Pedro Alvim (que em sua edição traduziu poemas escolhidos), e a recente tradução de alguns textos por Frederico Lourenço (constantes de uma antologia de poesia lírica), dentre outras mais recentes.

O trabalho mais completo de estudo e tradução de Safo de Lesbos disponível em língua portuguesa é o livro *Eros, Tecelão de Mitos*, de Joaquim Brasil Fontes (2004). Este trabalho não só se destaca por ter traduzido a obra completa da escritora (incluindo os “textos de apenas um verso”, constantes do *corpus* coligido pelos especialistas), mas também por ser permeado de um alentado estudo da poesia sáfica, enfatizando questões literárias e históricas a ela atinentes, bem como o seu influxo na poesia ocidental ao longo dos séculos.

O caminho das discussões deste trabalho percorre três etapas distintas.

O capítulo 1, intitulado “A Lírica e seu Lugar entre os Gêneros Literários”, aborda o lugar da lírica (tomada em sua acepção geral) em relação aos outros gêneros literários. Tudo começa com a perspectiva de Platão e suas primeiras considerações da arte e seu potencial imitativo, tecidas na *República*. Seria seguido por Aristóteles, que acrescentaria importantes elementos a esta classificação em seu lapidar estudo, a *Arte Poética*. A partir de tais considerações, é desenvolvida uma reflexão sobre a evolução do conceito de lírica, cuja definição se expandiu em complexidade com a passagem do tempo, ganhando contornos diferenciados em relação ao *statu quo* de que dispunha na antiguidade helênica.

Nessa primeira apreciação é feito um levantamento do sentido da lírica em meio aos gêneros literários. Na sequência deste raciocínio, a lírica é pensada teoricamente com o objetivo de estabelecer a base sobre a qual edificamos as reflexões dos capítulos posteriores. Este capítulo é, neste sentido, feito basicamente de definições teóricas de lírica e de recordação. No entanto, o capítulo apresenta também uma reflexão teórica sobre a intertextualidade, reflexão esta que objetiva conceituar a intertextualidade como fenômeno e sua função enquanto mecanismo de releitura de textos e/ou motivos anteriores à escritura, o que será de cabal importância para se entender os contatos da poesia lírica de Safo de Lesbos com a poesia homérica.

No capítulo 2, “A Lírica na Grécia Antiga”, discute-se a lírica grega e seu lugar no contexto da Grécia antiga. Falar da lírica deste período significa, entre outras questões, fazer referência ao mundo homérico do qual é consenso ter ela sido tributária. Daí a importância de mencionar a questão do mito, presença forte na poesia sáfica, como uma releitura do passado na qual se evidencia uma nova visão a respeito do homem e dos deuses e da existência de uma maneira geral.

A abordagem deste capítulo trata, também, do surgimento da filosofia, notadamente a filosofia pré-socrática, a qual possui uma relação com a poesia lírica daquele período que, surpreendentemente, tem sido pouco explorada em termos teóricos; neste capítulo, são tecidas considerações que refletem a respeito do pensamento filosófico emergente enquanto influxo sobre uma poética marcada pela releitura da tradição e por intenso caráter introspectivo.

Neste capítulo também são tecidas reflexões acerca de elementos metodológicos específicos da lírica sáfica tais como musicalidade e ritmo a fim de proporcionar uma perspectiva ampla da sistemática que permeia a sua prática poética de acordo com o conteúdo textual que chegou até nós. Além disso, são tecidas explicações sobre a dinâmica verbal do grego de forma a elucidar ao leitor a ocorrência da lembrança no texto mediante o reconhecimento do verbo; são feitas igualmente considerações sobre o dialeto eólico, caracterizando-o em sua dinâmica linguística e em sua diferenciação em relação aos dialetos mais conhecidos.

O capítulo 3, intitulado “Dinâmica da Recordação” procede, por fim, às análises dos três textos escolhidos. Tais textos são os fragmentos 16, 94 e 96. Nosso critério para a escolha dos textos para análise obedeceu ao fato de que, para serem analisados como “textos de recordação”, eles precisariam ter, no original grego, alguma marca textual como uso de verbos que tenham sentido de lembrar, o que possibilitaria identificar os

textos como reflexões que falam sobre lembrança. Nestes termos, nossa pesquisa nos levou a três fragmentos: 16, 94 e 96, os quais apresentam as características requeridas para análise, isto é, discorrem sobre uma situação de lembrança, fazendo uso de palavras (verbos) que denotam este contexto.

Com relação ao texto grego sáfico, observamos uma questão importante: O texto sáfico foi organizado por vários estudiosos como Aimée Puech, Theodor Reinach, T Bergk e E Diehls Cada um deles seguiu um critério específico para a numeração dos textos. Para os propósitos deste trabalho, seguimos a disposição estabelecida por Edgar Lobel e Denis Page (usualmente referendada pela sigla LP). Assim, ao nos referirmos aos fragmentos analisados, citaremos seu respectivo número, utilizando a seu lado, a sigla LP³.

A análise do texto grego utiliza a tradução de Brasil Fontes, anteriormente mencionada, com o objetivo de apresentar uma tradução como referência e refletir sobre até que ponto ela contribui ou não para manter o sentido tanto da questão da recordação como de outras questões, abordadas nos textos. A análise dos fragmentos sáficos, tanto na interpretação do texto como na elucidação do vocabulário, ampara-se nos pressupostos teóricos de Denis Page (1985) e nas considerações de Francisco Adrados (1995) e Francisco Achcar (1994).

Por outro lado, sabe-se haver, em grande parte das traduções de Safo de Lesbos, uma tendência a atribuir um título a cada texto, título este que, usualmente, é uma espécie de resumo do que o conteúdo discorre. Entretanto, a atribuição de um título pode induzir uma interpretação específica, tirando do leitor muito da liberdade de tecer suas próprias conclusões sobre o texto lido; atribuir aos textos sáficos um título, em nosso entender, é como retocar um trabalho de Michelangelo, isto é, interferir no produto final das escolhas do autor. Assim sendo, procurando proporcionar a este estudo a maior fidelidade possível à apresentação do texto grego, optou-se por não titular os textos nem fazer uso de quaisquer títulos de outras traduções para identificá-los que não a classificação que os especialistas estabeleceram.

Ainda sobre a tradução de Brasil Fontes, aqui utilizada, de todas as traduções acima referidas, ela utiliza uma numeração própria para identificar os fragmentos; esta

³ Escolhemos Edgar Lobel e Denis Page, organizada em 1955 porque entendemos ser a mais completa, sendo, também, a mais comumente utilizada tanto em traduções de Safo quanto em trabalhos científicos. A numeração estabelecida por Edgar Lobel e Denis Page (também, por vezes, pela sigla PLF de *Poetarum Lesbiorum Fragmenta* [*Fragmentos dos Poetas de Lesbos*, como foi intitulada a publicação de 1955]) é a numeração seguida por David Campbell (1990), cuja edição atualizada do texto grego serve de base a este trabalho.

numeração é diversa da que os helenistas estabeleceram; neste estudo, porém, quando da discussão dos textos, tais números não serão referendados de acordo com o método do tradutor brasileiro, mas sim pelo método dos helenistas, acima mencionado.

Na última parte deste estudo, são apresentadas as considerações finais, nas quais são desenvolvidas reflexões conclusivas a respeito da representatividade da poesia sáfica na antiguidade e em que sentido pode-se pensar sua contribuição para a poesia póstera a partir da evocação de temas como a lembrança. Tais considerações não se pretendem como última palavra a respeito da lembrança em Safo de Lesbos, mas sim uma nova luz, uma nuance diferenciada cujo único objetivo é contribuir para análises futuras que contemplem a questão da vida interior e sua relação com o poético.

1 A LÍRICA E SEU LUGAR ENTRE OS GÊNEROS LITERÁRIOS

1.1. A antiguidade clássica e a proposição de uma teoria

A poesia de Safo de Lesbos (bem como toda a lírica do séc. VII a.C.) na Grécia antiga é um momento importante no contexto histórico da literatura ocidental, mais especificamente da poesia. Até onde temos notícia, foi um dos primeiros momentos no qual a arte literária inicia a explorar a vida interior como objeto de abordagem poética.

A poesia lírica representou um aspecto diferenciado na expressão artística literária da época, dentre outras razões, porque seu conteúdo não contempla uma realidade previsível. Revela em seus textos características que, curiosamente, podem ser notadas na escrita da modernidade: angústia, incerteza perante o futuro, tristeza, desalento, mas também paixão, enlevo e devaneio. É assim porque se trata de uma poesia que, em si, reflete as circunstâncias do momento em que foi escrita; constitui, neste sentido, uma poesia voltada para a visualização do aqui e agora, prática esta que seria fortemente retomada quase dois milênios depois, por ocasião do advento do romantismo.

A lírica representa uma das dinâmicas pelas quais o indivíduo sente o mundo à sua volta. A teoria ao longo dos séculos lhe consagrou como um tipo peculiar de sentir ou, dito de outro modo, um *gênero* determinado de expressão literária. Desde tempos remotos, ao lado do drama e da narrativa, a lírica integra o que se conhece como a *tripartição dos gêneros literários*. Esta tripartição começou a ser pensada como uma tipificação da dinâmica de representação da realidade, a qual ocorria pelo modo que os antigos chamavam de *imitação*, cuja palavra correspondente na língua grega é *mímese*.

A primeira iniciativa de tentar compreender a atividade criativa do artista literário (poeta) partiu de Platão (aprox.. 428-348 a.C.)⁴. O filósofo considerou que a atividade de imitação ocorreria de três maneiras de acordo com o método de expressão utilizada. O lugar em que Platão discute com mais profundidade a mimese enquanto fazer artístico é em *A República*. A ideia é expressa, primeiramente, no livro III da referida obra:

⁴ Para os efeitos deste trabalho, não consideramos a opinião de Platão, bastante desfavorável, sobre a mimese feita pela arte, seja plástica ou literária, em relação ao Mundo das Ideias ou das Essências Verdadeiras. Nos diálogos *Mênnon*, e *Crátilo*, por exemplo, a arte é vista como cópia do mundo físico, o qual, por sua vez, é cópia do Mundo das Ideias, característica esta que lhe proporciona uma condição inferior. Deste modo, de Platão, para os propósitos deste trabalho, interessa-nos a reflexão sobre a mimese, considerando as maneiras pelas quais a mimese era realizada.

[...] em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia [...] (REPÚBLICA, III, 394c)⁵.

Dito de outro modo, a diferença nos tipos de expressão artística está ligada aos procedimentos utilizados pelo poeta – diálogos, ausência deles ou misturados à narração – entendendo-se por imitação (mimese) a tentativa de tornar-se semelhante, na voz e na aparência, a alguém com quem queremos parecer (REPÚBLICA, III, 393c).

Conforme se evidencia na citação, a poesia lírica é colocada, aparentemente, como não-mimética, visto que é diferente de outro gênero, que caracteriza a comédia e a tragédia, apontadas como sendo um gênero “todo de imitação” (*mimesséos óle estin*). A “narração pessoal” ainda integraria um outro tipo de expressão (misto), o qual utiliza a fala dos personagens junto com a locução pessoal do poeta, sendo imitação apenas em parte.

Entretanto, pode-se dizer que a principal característica pela qual a poesia lírica é conhecida atualmente está mencionada de modo bastante claro: consiste na arte em que o poeta se expressa de modo mais íntimo em uma “narração de caráter pessoal” (*apangelías autou*). Muito embora hoje se tenha uma noção diferente de narração (sobretudo que pertence a um gênero que não é a lírica), não há como ignorar a menção ao fato de o poeta se expressar em tons pessoais, o que reforça a questão do caráter subjetivo que se atribuía a esta expressão literária, aproximando-a do conceito de lírica aceito nos dias atuais.

Outra característica, proposta por Platão, que se relaciona com a lírica seria a menção aos versos ditirâmbicos, uma variante da lírica comumente utilizada por poetas do séc. VII a.C. A menção aos versos ditirâmbicos proporciona certas implicações como, por exemplo, excluir a possibilidade de que Platão não conhecesse a poesia lírica, o que pode-se dizer, aplica-se também a Aristóteles. Mais adiante, quando falarmos dele, abordaremos essa questão. Antes, porém, há outro detalhe a considerar.

⁵ As citações de Platão aqui utilizadas se referem à tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian.. O texto grego aqui referido é o da edição estabelecida por John Burnet, constante do *site* Perseus. Para maiores detalhes, vide bibliografia.

Quando se fala no pioneirismo a respeito da conceituação dos gêneros literários, Platão nem sempre é considerado, sendo atribuída a Aristóteles a iniciativa primeira dessa conceituação. Isso ocorre sobretudo devido ao fato de que existe, a respeito da mimese, uma contradição entre o que Platão apresenta no livro III e o que ele aborda sobre o mesmo assunto no livro X da própria *República*. Neste segmento da obra, o filósofo de certa forma “desfaz” o que diz no livro III, estabelecendo que

Assentemos, portanto, que, a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade. Mas, como há pouco dissemos, o pintor fará o que parece um sapateiro aos olhos dos que percebem tão pouco de fazer sapatos como ele mesmo, mas julgam pela cor e pela forma? (REPÚBLICA, X, 600e).

Por um lado, no livro III, Platão, aparentemente, não trata todas as artes como sendo miméticas, uma vez que afirma haver uma arte toda feita de imitação, uma feita de imitação e narração pessoal (subjetividade) e outra arte não feita de imitação, mas apenas de subjetividade. Por outro, no entanto, no livro X, Platão muda o raciocínio caracterizando todas as artes literárias como miméticas ou, dito de outro modo, todos os poetas são imitadores (*pantás tous pioetikous mimetás*).

Gérard Génette (s/d, p. 27), em comentário às propostas de Platão sobre a divisão dos gêneros literários, assevera que o filósofo não considerava a lírica como mimética, já que ele, em sua classificação, “[...] não considera [...] senão as formas da poesia ‘narrativa’ no sentido lato”. Porém, lendo atentamente os comentários deste teórico, pode-se verificar que ele menciona apenas o que Platão reflete no livro III, da *República*. Génette em nenhum momento manifesta que há outro segmento da *República*, no qual Platão volta ao assunto, asseverando que todas as artes sejam chamadas de miméticas; o autor francês restringe seus comentários unicamente ao que é abordado no livro III.

De fato, é bastante evidente que Platão se contradiz nos dois momentos em que realiza uma classificação dos gêneros literários. Porém, em nossa opinião, talvez essa contradição seja aceitável porque, sabe-se haver um grande intervalo de tempo entre a escritura do livro III e a do Livro X. Mas também há outra questão: o conceito de tipificação dos gêneros literários ainda estava nos seus primórdios, não dispunha da complexidade com que é conhecido atualmente. Pensamos que, talvez, Gerard Génette estivesse “exigindo demais” daquele momento quando muitos conceitos começavam

seu processo de sedimentação, ainda estavam sendo firmados. Embora contraditório, consideramos que o pensamento platônico mereça ser apontado como o que de fato foi: a primeira iniciativa que buscou a compreensão da expressão artística humana, mediante uma caracterização de tipos, compreensão esta que constitui a base na qual se assentam as considerações atuais a respeito da classificação dos gêneros literários.

A tripartição dos gêneros ganha novos elementos nas reflexões de Aristóteles (384-321 a.C.). Na *Poética*, o estagirita aborda as artes também segundo seu potencial mimético, isto é imitativo, concebendo uma divisão em três, a exemplo de Platão. Contudo, Aristóteles acrescenta uma questão significativa: as três formas de expressão artística por ele concebidas se diferenciam de acordo com os objetos que imitam, as formas com que imitam e os recursos de que se valem para imitar.

A epopeia e a poesia trágica e também a comédia, a poesia ditirâmbica, a maior parte da aulética e da citarística consideradas em geral, todas se enquadram nas artes da imitação. Contudo, há entre esses gêneros três diferenças: seus meios não são os mesmos, nem os objetos que imitam, nem a maneira de os imitar. [...] Utilizam a harmonia e o ritmo só a aulética e a citarística. [...] A epopéia serve-se unicamente da palavra simples e nua dos versos. [...] Sófocles, de um lado, imita a maneira de Homero, pois ambos representam homens melhores; de outro lado, imita à maneira de Aristófanes, visto ambos apresentarem a imitação por personagens em ação diante de nós. (POÉTICA, 1447a, 13-18)⁶.

A ideia da tripartição se manifesta no sentido de que as artes (*téchnai*), na ação de imitar, “se diferenciam entre si de três [formas]” (*diaférousi allélon de trissín*)⁷. O numeral grego *trissín* (acusativo feminino de *trêis*, significando, na frase, “triplamente”, “de modo triplo”) é decisivo para a ideia da tripartição, uma vez que, na frase em que ocorre, ele *reforça* a tipificação das artes imitativas, especialmente no que diz respeito à quantidade de modelos de representação existentes e quanto ao modo de produzir mímese; ou seja, as artes se diferenciam entre si porque produzem imitação com diferentes recursos, imitam diferentes objetos, sendo que, também, imitam tais objetos de diferentes modos. Mantém-se, pois, aqui, em três a diferenciação entre as artes

⁶ A citação de Aristóteles aqui utilizada é a da tradução de Antônio de Carvalho, publicada pela DIFEL. Para maiores detalhes, vide bibliografia.

⁷ O texto grego de Aristóteles, acima referido, é o estabelecido por Stephen Halliwell. Para maiores detalhes, vide bibliografia.

A definição de Aristóteles é diferenciada na medida em que demonstra uma preocupação em especificar questões técnicas, tratadas por Platão de modo geral. No entanto, a mimese aristotélica não se restringe apenas a elementos relacionados à técnica do artista. Ela contempla, também, a recepção à imitação:

A tendência para a imitação é instintiva no homem desde a infância. [...] Pela imitação, adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos. Objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-nos com satisfação em suas imagens mais exatas. [...] Se acontece de alguém ainda não ter visto o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução ou a cor ou outra causa do mesmo gênero (POÉTICA, 1448b, 4-20).

Assim sendo, a imitação se concretizava de modo mais satisfatório na medida em que também produzisse identificação em quem a contemplasse através das imagens (*tàs eikonás orôntes*). O prazer (*tén hedonén*) em contemplar a imitação, se não viesse da associação direta da imagem com aquilo que ela imitasse, viria através da execução (*tén apergassían*), da cor (*tén chróian*) ou por outra causa (*tén aitían allén*). Isso não surpreende se pensarmos que para Aristóteles, a imitação era um ato que compartilhava dos elementos da *físis* (natureza). Em linhas gerais, a mimese aristotélica engloba o conceito de *poiesis* (trabalho) associado a *tecne* (arte, ofício). Aristóteles concebe, pois, a imitação como uma estilização da realidade (SPINA, 1995, p.88).

O grau de reconhecimento entre o real e a imitação é diretamente proporcional ao grau de *verossimilhança* presente na imitação, sendo a verossimilhança uma tentativa de aproximação do real com a essência do objeto imitado (SPINA, 1995, p. 88). Em suma, o produto da imitação liga-se à realidade, mas não a duplica, e sim procura *enfatizar* a questão da beleza com relação ao conceito de verdadeiro.

Claro que a tripartição não significa que não possa haver imbricação dos elementos do drama na épica ou mesmo destes no que conhecemos por lírica e vice-versa. O próprio Aristóteles afirma isso quando menciona que há gêneros que se valem de “[...] todos os meios de expressão acima indicados, isto é, do ritmo, do canto e do metro; assim procedem os autores de ditirambos [...], de tragédias e comédias”⁸; segundo Aristóteles, a diferença entre eles se daria pelo fato de empregarem tais meios totalmente (*pássim*) ou por partes (*katá méros*).

⁸ ARISTOTELES, *Poét.* 1447b, 23-29.

O que precisa ser ressaltado aqui é que, de novo, em Aristóteles, a poesia lírica está referendada simbolicamente através da menção aos autores de ditirambos (*dithyrambikón poiésis*: literalmente, “*poesia dos [autores] ditirâmbicos*), apresentados como associados à lírica por leitores da *Poética* (ACHCAR, 1994, p. 33); este fato permite constatar que ela é parte integrante da tripartição dos gêneros literários porque, afinal, é mimética.

O problema de pensar a poesia lírica a partir de Aristóteles é o fato de ele curiosamente silenciar a respeito dela. Isso traz certa dificuldade no sentido de situar a lírica dentro de um paradigma de tripartição de gêneros literários. Teorias surgiram a respeito dos silêncios (e/ou lacunas) da *Poética*, chegando a sugerir a concepção de que a lírica não pode ser considerada como arte mimética⁹.

O silêncio de Aristóteles com relação à lírica proporcionou leituras como a de Gérard Genette. Com efeito, o autor francês afirma (s/d, p. 38) que Aristóteles não teria considerado o gênero lírico em si mesmo, mas apenas misturado a outras modalidades tal como uma das faces da imitação (mista), proposta por Platão. Também proveniente desta leitura, tem-se em Käte Hamburger a posição de o gênero lírico não ser mimético porque ele porque se relaciona com a linguagem verbal, que não imita, mas reflete a realidade, sendo o eu-lírico, neste contexto, um sujeito de enunciação que

[...] não cria eu-*origines* fictícias. Esta formulação não é tão extremista como pode parecer porque nela, de fato, estão expressas as duas possibilidades lógicas opostas à disposição do pensamento manifestado verbalmente: ser enunciado de um sujeito sobre um objeto ou, então, função criadora de sujeitos fictícios (na mão de um narrador ou dramaturgo). [...] A linguagem criadora de literatura que produz a poesia lírica pertence ao sistema enunciator da linguagem. Isso já é justificado pelo fato de que experimentamos um poema de modo completamente diferente do que a literatura ficcional, narrativa ou dramática. (HAMBURGER, 1975, p. 168)

Enquanto Genette diz que a lírica não era mimética para Aristóteles por este não conceituá-la claramente como tal, Käte Hamburger aborda a lírica como simplesmente uma arte que, em si mesma, não se baseia na realidade, mas a reflete por ser um

⁹ Segismundo Spina (1995, p. 88) comenta que a doutrina da mímese exposta na *Poética* considera apenas o drama como sua forma suprema e que a imitação do homem em seus estados de alma não seria assunto para a poesia. Isto explicaria, para o autor, a raridade de considerações relativas à poesia entre os gregos.

acontecimento dela, ou seja, um uso da linguagem que possui uma dinâmica peculiar, diferente da dinâmica que cria o drama ou a narrativa.

Um dos que discutem se o silêncio de Aristóteles com relação à lírica seria ou não um indício de que o filósofo teria excluído a lírica do paradigma das artes miméticas por não considerá-la mimética é Francisco Achcar. Com efeito, este teórico discorda da concepção de Genette por entender que se Aristóteles de fato quisesse excluir a lírica das artes miméticas, ele o teria feito imediatamente e de modo claro.

É difícil imaginar que para Platão ou Aristóteles a mélica (lírica) não fosse mimética, seja porque a música e a poesia eram assim consideradas, seja porque *mimesis* não se referia apenas à relação da obra com seu objeto, mas também a sua relação com outras obras e com o receptor. [...] O efeito de identificação, resultante do envolvimento do espectador na performance é por excelência mimético (esta é, por sinal, um dos motivos da condenação platônica (*Rep.* 606 d). Isso vale também para o texto lírico que, embora não se caracterize pela representação dos eventos, encena a práxis expressiva de um *prattion*, um agente [...]. Por isso seu efeito mimético sobre o receptor na execução musical do poema (ou mesmo em sua leitura), é equivalente ao que, com meios diversos, se obtém na declamação épica ou na representação dramática (ACHCAR, 1994, p. 34)¹⁰.

De fato, Platão ao condenar os poetas a serem banidos da cidade, o faz justamente devido ao caráter mimético da poesia deles, o qual poderia vir a ser prejudicial aos jovens na medida em que estas características da poesia acabassem por mostrar aspectos negativos do elemento humano que poderiam ser má influência para as mentalidades jovens, ainda em formação.

Concordamos com Achcar neste ponto, uma vez que também pensamos que seria difícil Aristóteles excluir a lírica das artes miméticas, uma vez que as reflexões sobre estas já haviam começado com Platão. Concordamos, também com Achcar (*idem*, p. 36) no sentido de que a tripartição dos gêneros pode ser vista, sim, em Aristóteles com a inclusão da lírica se pensarmos na classificação que o filósofo propõe (1447a, 13-18)¹¹, quando aborda as diferentes espécies de poesia de acordo com a forma de imitar. Note-se que Aristóteles, em 1447a, 13-18, ao mencionar a epopeia, a poesia trágica, a comédia, a poesia ditirâmbica (variante da lírica), refere-se a todas elas como sendo imitação,

¹⁰ Em uma nota de rodapé (nota 30), à mesma página, Achcar ainda comenta: “é importante lembrar que, em Aristóteles, as emoções despertadas no espectador e a conseqüente catarse só podem resultar desse ‘efeito mimético’. Cf Poét. 1453b”.

¹¹ Ver citação da página 18.

isto é, como miméticas (*pássai tynkhánoussin óussai mimésseis*), o que coincide com o que Platão afirma no livro X da *República*¹².

A teorização dos gêneros literários avança com Quinto Horácio Flaco, poeta romano (64-7 a.C.), que desde as primeiras décadas do século XVI (bem como em grande parte da Idade Média já era bastante conhecido. Com a *Epistula ad Pisones* – também chamada de *Ars Poetica*, Horácio ocupa, um lugar de consideração na evolução do conceito de gênero. Bastante esclarecedor é o verso 92 no qual diz “singula quaeque locum sortita decentem” (que cada assunto ocupe o lugar adequado). Por “assunto” Horácio entende uma expressão artística caracterizada por um tom determinado (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 209), o qual é herdado de produções ancestrais

Homero nos mostrou em que harmonia
Cumpre escrever os feitos assinalados
De reis e capitães, e tristes guerras:
Primeiro mágoas e depois folguedos
Em versos desiguais foram cantados¹³

Horácio não formulou uma teoria consistente sobre os gêneros literários, mas defendeu que o gênero constituía uma instituição formal, devendo haver unidade de tom para cada espécie de expressão literária. Isso significa dizer, por exemplo, que cada expressão deveria usar um tipo conveniente de metro de forma que o gênero dramático não fosse escrito em versos jâmbicos e um tema cômico não poderia ser exposto em tragédias. Entretanto, mesmo que Horácio se refira a, por exemplo, os versos de Arquíloco (verso 79)¹⁴, o poeta romano não propõe uma caracterização consistente da poesia lírica entre os gêneros literários.

Outro nome que foi conhecido na Idade Média e cuja aceitação era tão grande quanto o nome de Horácio era o também romano Diomedes (ca. Século IV d.C.). Gramático que viveu na época do imperador Juliano, Diomedes é autor da *Ars Grammatica*, a qual, felizmente, chegou inteira até nós. A *Ars Grammatica* consiste em

¹² Achcar (1994, p. 36) completa sua reflexão dizendo que “quanto à lírica além da natureza musical sugerida em sua designação grega, a magra certeza que podemos tirar da leitura de Platão e Aristóteles é que o primeiro a considerava como *mimesis* e não há razão para supor que o segundo pensasse diferentemente”.

¹³ HORÁCIO, 75-78. No original: “Res gestae regumque, ducumque, et tristia bella/ Quo scribi possent numero, monstravit Homerus. / Versibus impariter junctis querimonia primum,/ Post etiam inclusa est voti sententia compos./ Quis tamen exiguos elegos emisit autor,/ Grammatici certant ed adhuc sub judice lis”. As traduções de Horácio aqui citadas foram realizadas por Elpino Duriense *et al.* Para maiores detalhes, vide bibliografia.

¹⁴ Archilochum proprio rabies armavit iambo (“A raiva armou Arquíloco com o [verso] iambo”). Tradução nossa.

um compêndio formado por três livros: o livro I, o mais amplo, que contém a descrição da morfologia e sintaxe dos seis casos latinos bem como uma descrição pormenorizada das partes do discurso, o que, em nossos dias é chamado de classes de palavras (advérbio, verbo, interjeição, entre outros). No livro II, Diomedes descreve a ortografia e as figuras de linguagem presentes no latim. O livro III é o mais importante para nossa discussão, visto ser o único dedicado a questões literárias; nele, são discutidas as várias espécies de métrica e os poetas que a cultivaram; no mesmo livro III, Diomedes faz, ainda, uma conceituação e discussão dos gêneros de poemas. Em um momento adiantado do livro III, Diomedes estabelece a sua definição acerca dos gêneros literários:

Os gêneros dos poemas são três: ativo ou imitativo, que os gregos chamam de dramático ou mimético. Enunciativo ou narrativo, que os gregos chamam exegéticos [...] e os que são chamados pelos gregos de koinón, isto é comuns ou mistos. Dramático ou ativo é aquele no qual as personagens agem sozinhas sem a locução do poeta tais como as tragédias e as fábulas cômicas [...]. Exegético ou narrativo é aquele em que o próprio poeta fala sem a locução de personagens tais como nas três geórgicas e na primeira parte da quarta e como está nos poemas de Lucrécio entre outros assemelhados. Koinón ou comum é aquele no qual o poeta fala e introduz personagens falantes tais como estão escritas a *Ilíada* e a *Odisseia*, ambas de Homero, a *Eneida* de Virgílio e outros similares. (DIOMEDES, III, 482-483, tradução nossa)¹⁵.

Como é possível notar, a classificação de Diomedes é baseada na de Platão, mais precisamente, na abordagem que o filósofo grego faz sobre o assunto no livro III da *República*. Ou seja, temos uma espécie de expressão artística em que o autor fala por si mesmo (exegético), uma expressão em que o autor não fala e quem fala são personagens (ativo ou dramático) e uma outra espécie em que ambas as falas do poeta e das

¹⁵O texto de Diomedes, no qual essa tradução se baseia é o estabelecido por Heinrich Kiel, constante do site Corpus Grammaticorum Latinorum. Para maiores detalhes, vide bibliografia. Este é o original: |poematos genera sunt tria. aut enim actiuum est uel imitatuuum, quod |Graeci dramaticon uel mimeticon, aut enarratiuum uel enuntiatiuum, quod |Graeci exegeticon [...] dicunt, aut commune uel mixtum, quod |Graeci κοινόν uel μικτόν appellant. dramaticon est uel actiuum in quo |personae agunt solae sine ullius poetae interlocutione, ut se habent |tragicae et comicae fabulae;[...]. exegeticon est uel |enarratiuum in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se |habent tres georgici et prima pars quarti, item Lucreti carmina et cetera |his similia. Κοινόν est uel commune in quo poeta ipse loquitur et |personae loquentes introducuntur, ut est scripta Ilias et Odysia tota Homeri |et Aeneis Vergili et cetera his similia.

personagens se misturam (comum ou misto). A exemplo do que faz Platão, o gênero em que o artista fala por si mesmo, não é considerado mimético.

Na citação de Diomedes, acima transcrita, impossível não verificar a ausência de qualquer menção aos posicionamentos de Aristóteles sobre a tipificação dos gêneros; isso é digno de nota tendo em vista que o gramático viveu *séculos depois* do estagirita, o que permite inferir que ele, em algum momento, poderia ter tido a oportunidade de ler a *Poética*. No entanto, o posicionamento de Aristóteles, sobre como as artes são consideradas no seu processo de mimese, não se verifica em Diomedes, mas sim o pensamento platônico sobre o tema.

É provável que jamais saibamos por que o pensamento de Aristóteles está ausente nas considerações de alguém que poderia ter conhecido o que o estagirita escrevera sobre as artes e seu processo de imitação. Disso só podemos fazer conjecturas, poderiam se resumir a duas possibilidades: a) Diomedes não concordava com a definição de Aristóteles, e b) ao tempo de Diomedes, a *Poética* de Aristóteles, talvez estivesse perdida e, dela, restassem apenas referências esparsas em outros autores. Assim sendo, talvez Diomedes possa ter decidido não tecer juízo mais profundo a respeito do que o Aristóteles menciona na *Poética* por julgar poucas as evidências que teria encontrado.

De todo modo, embora houvesse a *Ars Poetica* de Horácio e a *Ars Grammatica* de Diomedes, a teoria dos gêneros literários ganhou especial impulsão a partir da década de quarenta do século XVI com a publicação da *Poetica* de Aristóteles¹⁶. Uma vez que o estagirita já fosse conhecido e respeitado, pelo menos desde o século XII, por outras obras suas – igualmente famosas – não surpreende que o surgimento da *Poetica* tenha causado tamanha revolução, uma vez que, provavelmente, deveria ter sido uma obra muito procurada. Isso talvez explique por que sua redescoberta tenha provocado um movimento massivo de teorização literária.

Do Renascimento em diante acabou por preservar-se a distinção tripartida dos gêneros, segundo o esquema de Platão/Diomedes, aliado às especificações colocadas por Aristóteles; todavia, neste momento, o gênero lírico já havia conquistado grande

¹⁶ O dado é fornecido por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p. 209). De fato, em pesquisas em acervos digitalizados de universidades europeias, não localizamos nenhuma versão da *Poética* que fosse anterior a esta década. A versão mais antiga da *Poética* de Aristóteles no século XVI por nós encontrada pertence ao acervo da Bibliothèque Numérique de France (BNF), tendo sido publicada em 1542. Já as obras de Horácio, a mais antiga que encontramos é de 1512 pertencente ao acervo da Bayerische Staatsbibliothek. Diomedes é o mais antigo por nós encontrado, tendo sido editado primeiramente em Veneza, no ano de 1475. A edição deste anos também pertence ao acervo da Bayerische Staatsbibliothek.

importância com os poemas de Francesco Petrarca, bem como a proeminência de outros autores como Torquato Tasso, o que obrigou os teóricos da época a uma maior fundamentação da lírica a fim de explicar as produções destes poetas.

1.2. Lírica e gêneros literários na modernidade

Até aqui podemos constatar que a mímese, a imitação, funcionava, na antiguidade, como a forma pela qual o ser humano expressava a sua “leitura” sobre aquilo que percebe no mundo, o que, desde os primórdios com Platão se refletiu em uma forma tripartida de iniciativas possíveis de expressão literária.

Modernamente, essa dinâmica de expressividade está bastante aprofundada e inclusive reafirma uma questão importante: a tripartição não é aleatória. O embasamento que permitiu a construção de tal raciocínio encontra lógica na observação da dinâmica do comportamento humano.

Seguindo os pressupostos legados da antiguidade clássica, a lírica acaba por conquistar um lugar diferenciado dentre os gêneros literários na modernidade. A lírica é vista, agora, especificamente em sua característica de reação ao que é percebido do mundo. De fato,

[...] a Lírica, a Épica e a Dramática só existem porque existem os domínios do emocional, do figurativo e do lógico. [...] no modo de ser lírico, não existe distância entre sujeito e objeto. [...] No épico, forma-se algo contraposto [...] a uma perspectiva. No ato da contemplação, fixam-se o objeto e ao mesmo tempo o eu que observa este objeto. No modo de ser dramático, entretanto, o objeto está como que orientado ad acta. O homem não observa, julga (STAIGER, 1975, p. 165).

Em linhas gerais, a definição de lírica sempre esteve de alguma forma relacionada ao conceito de gênero lírico; este era usualmente considerado como um *estilo*, notadamente um estilo de *expressão pessoal*, apresentado através da poesia lírica. Esta, por sua vez, era caracterizada, desde os seus primórdios¹⁷ como uma canção (*mélos*) que se entoava ao som da lira, daí a origem de seu nome¹⁸.

¹⁷ Falamos mais sobre os primórdios da poesia lírica da Grécia antiga quando a situarmos em seu contexto histórico-social, o que é feito no segundo capítulo.

¹⁸ O nome “lírica” deriva do grego *lyricós*, que significa canção cujo recital é acompanhada pelo som da lira, uma versão diminuta da harpa. Por outro lado, a palavra grega *mélos* também fornece o termo “mélica”, outro nome da lírica que chegou até nós.

Essa definição permaneceu até a Renascença quando entraram em declínio o grande poema narrativo e o verso dramático, momento este que em que se fundiram os conceitos de lírica e poesia (MERQUIOR, 1997, p. 17). Entretanto, seria apenas no século XIX, devido ao esforço dos românticos, “no deslindamento dos problemas relacionados ao ‘eu’ é que novas luzes foram lançadas sobre a questão da lírica” (MOISÉS, 1974, p. 306), estabelecendo para ela um conceito e uma finalidade mais claros.

A partir de então, a reflexão sobre lírica tomou uma complexidade considerável, adquirindo inclusive metalinguagem, uma vez que “a cognição da lírica moderna encontra-se diante da tarefa de procurar categorias com as quais se possa descrever essa lírica (FRIEDRICH, 1978, p.19). É o que se visualiza com o surgimento da palavra “lirismo”, representando não somente uma “[...] doutrina ou escola, mas toda atitude sistematizada. [...]” (MAULPOIX, 2000, p. 26). Neste contexto, o termo já enceta a noção de *pathos* romântico, a profunda interioridade cujo teor de expressão já se encontra nos poetas da época (MAULPOIX, idem).

1.2.1. Lírica e individualidade – Hegel, Adorno, Snell

A contribuição que ocasionaria um importante passo na evolução da definição de lírica foram as ideias de Georg Wilhelm Friederich Hegel (1770-1831). O pensamento de Hegel acrescentou importantes elementos para a conceituação da lírica, os quais lançariam as bases para muito da definição de poesia lírica vigente em nossos dias. Uma das questões norteadoras da definição de lírica proposta por Hegel é a *subjetividade*. Com efeito, enquanto característica da poesia lírica, a subjetividade é constatada através da exposição da vida interior. Neste sentido, temos que a poesia lírica é comumente marcada pela *imersão no individual*:

O espírito desce em si mesmo, desde a objetividade do objeto, olha para a própria consciência e fornece satisfação à necessidade, em vez de tornar passível de exposição para a realidade da coisa a presença e efetividade da mesma e, com isso, o conteúdo e a atividade da vida interior mesma no âmbito subjetivo na experiência do coração e a reflexão da representação. [...] as intuições e sentimentos, por mais que pertençam peculiarmente ao poeta como indivíduo singular e ele as descreva [*schildert*] como sendo seus, devem conter, todavia, uma

validade universal [...] para os quais [...] a poesia encontra expressão adequada (HEGEL, 2004, p. 156).

Hegel é o primeiro autor a colocar, em termos teóricos, a noção da lírica como “universal no particular”. Tal raciocínio permite constatar um caráter social presente na lírica. O fazer lírico constitui, pois, o modelo através do qual o poeta expõe sua vida interior na medida em que, ao fazer isso, considera seus pensamentos e sentimentos dignos de expressão via literatura. Esse seu modo de “sentir o mundo” diferencia a lírica da narrativa e do drama. De fato, estes “se diferenciam da lírica [...] por representarem o mundo objetivo e a ação do homem considerada nas suas relações com a realidade externa” (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 235).

Deste modo, os versos da poesia lírica não representam apenas os sentimentos de quem escreve. Para além disso, os sentimentos de quem escreve, ao mesmo tempo em que são particulares, também carregam consigo algo da coletividade social em que o indivíduo está inserido.

No interior dessa singularização, se encontra [...] o *universal* como tal, o elemento mais elevado e mais profundo da crença, do representar e do conhecimento humanos: o Conteúdo essencial da religião, da arte, sim, mesmo dos pensamentos científicos na medida em que os mesmos ainda se submetem à Forma da representação da intuição e penetram no sentimento. Pontos de vista universais, o substancial de uma visão de mundo [*Weltanschauung*], as concepções [*Auffassungen*] mais profundas das relações mais penetrantes da vida não são, por isso, excluídos da lírica [...]. A esta esfera do universal em si mesmo se junta, então, em segundo lugar, o lado da particularidade, a qual pode, em parte, se entrelaçar com o substancial de tal modo que qualquer situação, sentimento, representação singulares, etc são apreendidos em sua essencialidade mais profunda. [...] (HEGEL, 2004, p. 158)

A visão Hegeliana do universal no particular entremostra, pois, o caráter social da linguagem poética. Uma visão bastante próxima da de Hegel é a de Theodor Adorno. Retomando a visão de Hegeliana sobre a universalidade do conteúdo da lírica, ele enfoca que esta universalidade representa um aspecto *social* desta prática poética, pois “só entende aquilo que o poema diz quem escuta a voz da humanidade”. (ADORNO, 1980, p. 194).

Entretanto, Adorno acrescenta que a expressão lírica ocorre de forma clara e efetiva quando a linguagem manifesta a própria voz do sujeito e não algo externo a ele,

uma vez que, em sua opinião, a linguagem é construída pela voz do sujeito que nela se abandona.

As mais altas formas líricas são [...] aquelas em que o sujeito, sem resíduo de mera matéria, soa na linguagem até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito que se põe ao dispor da linguagem como de algo objetivo, e o que há de imediato e involuntário em sua expressão são o mesmo: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente garantida socialmente ali, onde não fala segundo o paladar da sociedade, onde nada comunica, onde, ao contrário, o sujeito que acerta com a expressão feliz chega ao pé de igualdade com a própria linguagem ao ponto onde esta, por si mesma, gostaria de ir. (ADORNO, 1980, p. 198)

Adorno, em suas reflexões, mostra-se bastante receoso em tecer ideias sobre a lírica antiga. De fato, ele nem mesmo tenta compatibilizar suas considerações com a poesia do séc. VII a.C.

“[...] as evidências do espírito lírico no sentido específico que nos é familiar, no tempo antigo, só nos aparecem de relance, aos estilhaços. [...] Não constituem a forma. Os grandes poetas do tempo mais remoto, que contam para a lírica conforme os conceitos histórico-literários [...] estão a uma distância descomunal de nossa mais primária representação do que seja a lírica” (ADORNO, 1980, 195-196).

No entanto, parece-nos que o fato de ele considerar a lírica um contexto intimista em que se observa a resistência individual na vida interior não está muito distante da prática poética de Safo de Lesbos. Tanto é verdade que, em dado momento, o próprio Adorno menciona a referida escritora, quando esclarece que antevê o fato de que o caráter intimista da poesia desta autora seria uma contrapartida à sua opinião (dele) de que o conceito de lírica vigente entre nós é algo totalmente moderno.

Está-se apenas emprestando uma outra versão a tal compreensão da essência da lírica ao dizer que seu conceito, tal como nos é imediato e, em certa medida, uma segunda natureza, tem um caráter totalmente moderno. Analogamente, o paisagismo em pintura e sua ideia de “natureza” só se desenvolvem autonomamente na idade moderna. Sei que com isso estou exagerando e que os senhores poderiam contrapor-me muitos contra-exemplos. O mais incisivo seria Safo. (ADORNO, 1980, p. 195).

A citação permite depreender que o Adorno, em certo sentido, concorda que – para quem puder perceber ainda que de relance e “aos estilhaços” – *realmente há*, na subjetividade da poesia sáfica, uma têmpera, uma qualidade interior que a aproxima do que se entende por lírica atualmente.

De nossa parte, entendemos que, ainda que a poesia sáfica nos fale de um mundo mais de dois mil anos distante de nós, ela encontra, sim, aproximação com a noção atual de lírica, haja vista tanto as considerações de Hegel (o particular no universal) quanto as de um reticente Adorno (a lírica como fator social).

Embora Adorno revele certa prudência quanto a tentar compreender a lírica antiga (pois manifesta que não sabe ler a lírica chinesa, japonesa e árabe no original)¹⁹, não fornece *nenhum indício* de que nega a compatibilidade ainda que vaga – para quem souber ler no original – da lírica antiga com o que entendemos por lírica hoje. Este fato nos permite constatar que Adorno *concorda* que haja contato entre o fazer poético sáfico e o modo como a poesia lírica é percebida em nossos dias.

Por outro lado, mesmo quando menciona que, na tradução, a lírica seja “apanhada por um mecanismo de adaptação que torna simplesmente impossível o seu entendimento adequado” (ADORNO, 1980, p. 195), o filósofo permite intuir, por exemplo, que uma tradução cujo texto original estivesse acompanhado de sua tradução comentada, com reflexões sobre o contexto cultural de determinados termos gregos decisivos para o conteúdo do texto, isso talvez amenizasse o problema de sua compreensão e mesmo das inevitáveis “traições ao original”; se isso fosse feito, talvez poderia proporcionar ao leitor informações relativas, por exemplo, ao critério do uso de determinados termos gregos bem como de questões histórico-culturais evocadas pela presença de certas palavras; enfim, a reflexão de Adorno permite inferir que uma tradução comentada pode contribuir em muito para que seja possível reconstituir através do texto muito do mundo retratado pelo eu-lírico em sua prática poética.

Outro pensamento marcante para a definição de lírica, este considerando a lírica antiga de modo mais específico que os anteriores, são as ideias de Bruno Snell (1896-1986). A ideia de lírica tecida por ele contempla o papel da lembrança como elemento

¹⁹ Adorno não deixa claro se também não sabe ler em grego; tendo em vista que não há, em suas análises, uma profusão de frases e termos em grego, acompanhados de respectiva tradução comentada, para ilustrar os comentários que tece sobre a lírica antiga; por suas palavras, pois, é de se supor que também não soubesse grego.

unificador, na poesia, do indivíduo que lembra (e que escreve) com o indivíduo que é lembrado (isto é, evocado no poema). Mas, antes mesmo de refletirmos sobre a significância do pensamento de Snell, precisamos pensar outra questão: lembrança teria necessariamente uma diferença em relação à memória? É o que procuramos responder no próximo item.

1.2.2. Lembrança, memória e intertextualidade

Os textos de Safo de Lesbos, analisados no capítulo 3, permitem entrever a recordação/lembrança como um recurso mediante o qual é abordado o sentimento do eu-lírico em relação ao outro que no poema é referido. De fato, a lembrança, conforme é mostrado nas análises do capítulo 3, constitui o *motivo* da expressão poética sobre o qual os poemas se sustentam; por *motivo* entende-se todo o elemento recorrente na obra de determinado escritor e que “por vezes se confunde com o tema ou problema de uma obra, sobretudo em se tratando de poesia” (MOISÉS, 1974, p. 351).

Vê-se, pois, a importância que a lírica atribui à *recordação*, o que contém em si uma ideia de releitura, uma vez que remete a um étimo latino que significa *sentir de novo com o coração* (isto é *recordatio*, em cuja decomposição vocabular temos *re-* prefixo de repetição, *corde*, significando “coração” e *actio*, “ação”). Deste modo, a recordação/lembrança²⁰ no poema funciona como uma forma de reviver o momento cuja significação demanda uma “nova leitura”.

Contudo, é importante salientar aqui que o sentido do uso que fazemos dos termos *recordação* e *lembrança* não se confunde com *memória*. A memória não serve aos propósitos da discussão porque tende a ser, *grosso modo*, mais “exata” que a lembrança. Isso porque, a memória

[...] retém e alinha um após outro todos os nossos estados á medida em que se produzem, dando a cada fato seu lugar e, conseqüentemente marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definitivo [...] (BERGSON, 1999, p. 177)

²⁰ Em virtude da similaridade de sentido, daqui por diante usaremos de maneira indistinta os termos *recordação* e *lembrança*.

Já com relação à lembrança/recordação, a abordagem é totalmente diversa na medida em que

Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem, mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo, assim, o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz. [...] Do fato de a lembrança de uma sensação se prolongar nessa própria sensação não se deve concluir que a lembrança tenha sido uma situação nascente [...] porque [...] a lembrança se transforma à medida que se atualiza. (BERGSON, 1999, p. 158-159).

Com efeito, a memória possui características distintas da lembrança/recordação uma vez que ela lida com elementos mais estanques

A lembrança de ter morado em tal casa ou tal cidade, de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas. Elas tecem, ao mesmo tempo, uma *memória* íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas: nessas lembranças tipos, o espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço do ambiente (RICOEUR, 2007, p. 157)

As recordações trabalhadas pelos textos poéticos não são, em rigor, lembranças exatas. A lembrança, na poesia lírica, tende a *reconstruir* a sensação que se experienciou por ocasião do momento em que o fato foi vivido e que, na escritura, é relembrado. Tal reconstrução é marcada pelo acréscimo das sensações tidas ao momento da escritura, as quais, ao se unirem ao fato/pessoa que é lembrado, produzirão um novo cenário emotivo, podendo até mesmo, reconstruir o fato/a pessoa, dotando-a de características que talvez jamais tivesse.

Esta reflexão permite-nos entender a abordagem de Bruno Snell. Com efeito, Snell fala da lírica, caracterizando-a, dentre outros aspectos, como “evocadora de lembranças”. Segundo Snell, a evocação da lembrança surge no sentido de efetuar uma união de quem lembra com quem é lembrado. Por isso, a lembrança

[...] aproxima aqueles que se amam, malgrado a distância, e é novamente um laço espiritual, da alma que une os homens uns aos outros. Essa espiritualidade, porém, não é um esvair-se em sentimentalismos, em hostilidade em relação à vida, não é um fugir da

vida: é, isto sim, lembrança de coisas terrenas, sensíveis, belas, luminosas. A lembrança faz reviver todas essas coisas, torna duradoura a alegria que elas proporcionam, dá aos que a experimentaram a sensação de estarem unidos no mesmo sentimento comum (SNELL, 2001, p. 77).

A ideia de Snell sobre a lembrança como fator de comunhão de quem lembra com o ente lembrado é bastante plausível na medida em que a comunhão acontece justamente por haver a reconstrução da situação trazida pela lembrança ao contexto poema. Entretanto, essa característica de “evocadora de lembranças” da lírica parte de uma premissa controversa: a de que é fruto da *conquista da interioridade*, qualidade esta que seria uma “evolução” da lírica em relação à épica.

A diferença mais marcante entre a antiga épica e a lírica que dela deriva reside (no que diz respeito ao homem que por trás da composição poética se oculta) no fato de que na lírica, os poetas nos fazem conhecer, pela primeira vez, sua individualidade. Quão incerto é, para nós o nome de Homero: os líricos dizem-nos os seus nomes, falam-nos e dão-se a conhecer como indivíduos. Pela primeira vez, no tempo da lírica, personalidades bem definidas assinam suas obras [...]. A importância espiritual dessa evolução revela-se sobretudo na literatura e mais exatamente na lírica, visto que o fato novo aqui se exprime por meio da palavra e é só através da palavra que o mundo do espírito se revela de forma explícita (SNELL, 2001, p. 56).

Como se vê, Snell fala claramente em uma “evolução consciencial”, uma vez que entende que a lírica seria, em sua prática poética, uma versão “mais aprimorada” do que a épica. A opinião de Snell permite duas constatações: a) a autor trata dois gêneros, épico e lírico, como um só; embora possam se interpenetrar em alguns casos, eles já se acham diferenciados desde Platão²¹ e Aristóteles²², para não falar em Diomedes; Cumpre lembrar que, no modelo Platão/Diomedes, a epopeia é formada pela mescla da “narrativa pessoal” com a fala de personagens, sendo uma prática literária que *coexistia* com a lírica, apresentada como uma prática de “narrativa totalmente pessoal”; b) O raciocínio de Snell permite depreender que uma prática poética seria *melhor* do que a outra, visto que, ao falar da lírica como evolução em relação à épica, Snell claramente define a lírica como uma arte de mais qualidade pelas características que possui. Entretanto, é preciso considerar que

²¹ Ver citação à página 16.

²² Cf. p. 18 e ss.

[...] estudos recentes de métrica e de outros aspectos da linguagem poética demonstram que, nos tempos homéricos, a épica e a lírica coexistiram e é possível que a segunda seja mesmo anterior à primeira (o próprio hexâmetro dactílico, metro da épica, muito provavelmente resultou do desenvolvimento de metros líricos). [...] A autoconsciência dos líricos, que chegam a incluir-se nominalmente nas suas composições e atribuir-se a autoria de seu canto – o que seria impensável em Homero – é tomado como evidência do fenômeno histórico apontado por Snell. Ora, no século VII, um autor cuja poesia de forma alguma se confunde com a lírica, Hesíodo, apresenta, nos prólogos de seus poemas, a mesma autoconsciência enfática (ACHCAR, 1994, p. 41-42).

De fato, a opinião de Snell com relação à lírica como “evolução da épica”, no que diz respeito à subjetividade, fica em situação bastante delicada quando, por exemplo, verificamos, o prólogo de *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo. Lá, após invocar Zeus e as musas, o autor diz textualmente: “Eu a Perses verdades quero contar”²³.

Porém, a despeito das controvérsias, a opinião de Snell dizendo respeito ao papel da lembrança, complementa magnificamente as opiniões de Hegel (o universal no particular) e a de Adorno (expressão do sujeito empírico em seu contexto individual) na definição da lírica entre os gêneros literários.

Por outro lado, contemplando a força da recordação como presença no conteúdo do poema, podemos notar que, no texto poético, há outro tipo de lembrança, esta a nosso ver ainda mais sutil e que também, por ser utilizada, proporciona uma reconstrução do lembrado no nível da escrita. Trata-se da intertextualidade.

A questão intertextual na lírica da Grécia antiga (e especialmente na de Safo de Lesbos) constitui de modo geral, uma releitura da tradição mítica. Com efeito, a lírica grega encontra inspiração na tradição mítica cristalizada por Homero, o que se evidencia na medida em que se verifica nos textos uma profusão de lugares-comuns, típicos da poesia homérica. Entretanto, na escritura, a lírica aproveita os lugares-comuns homéricos e os reformula de acordo com seu próprio contexto sócio-histórico, suas

²³ Verso 10. No original grego, temos: ἐγὼ δὲ κε Πέρση ἐτήτυμα μῦθησάμην. A marca de individualidade aparece no pronome pessoal usado ἐγὼ (eu) e, conseqüentemente, a forma verbal μῦθησάμην cuja terminação grifada é marca de primeira pessoa da voz média do aoristo, aqui utilizada no modo optativo. O optativo constitui um modo verbal grego usado para expressar um desejo. Quanto ao aoristo, fornecemos sobre ele maiores detalhes no segundo capítulo. O texto de Hesíodo aqui referendado é o da edição cuja tradução foi feita por Jaa Torrano. Para maiores detalhes, vide bibliografia.

intenções e visão de mundo²⁴. No capítulo seguinte, refletimos sobre o conjunto de critérios pelos quais a poesia lírica, no caso, a de Safo de Lesbos, promove a retomada dos valores da poesia de Homero.

O conceito de intertextualidade nasceu da evolução das discussões sobre o discurso polifônico no romance, propostas por Mikhail Bakhtin²⁵. Com efeito, este autor, analisando o romance russo do século XIX – em particular o de Dostoiévski – notou que a prática literária deste autor trazia algo que Bakhtin reputou como novo: um discurso composto de uma miríade de vozes, as quais eram produto do diálogo do romance com outras obras.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenevalentes constituem de fato a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade das consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unanimidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objeto do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2002, p. 4).

Muito embora o “pioneirismo” de Dostoiévski na polifonia pudesse ser algo passível de controvérsia²⁶, o fato é que, enquanto fenômeno, a polifonia é um conceito inovador no sentido de ressaltar a condição do autor como aquele que comanda o grande coro de vozes existente no texto, vozes estas que ele “[...] cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e

²⁴ Safo, por exemplo, se vale das figuras mitológicas de Heitor e Andrômaca, retratando-os, no fragmento 44 (L.P.) no que seria uma cerimônia de casamento. Para reconstruir uma cerimônia de casamento no contexto homérico, Safo se vale de expedientes, lugares-comuns próprios a Homero. Entretanto, Bowra, (1961, p. 230-231, tradução nossa) em comentário a este fragmento, constata: “A despeito de seu “ar” homérico e seu uso de algumas formas homéricas, este poema não é homérico. Todos os eventos que narra provêm de um ponto de vista imaginário, mas carrega consigo uma técnica diferente. [...] As taças de prata, a carruagem, as mulheres, o barulho dos címbalos, o incenso de cássia e mirra, tudo pretence ao próprio mundo de Safo e ajuda a trazer a cena do passado para a contemporaneidade da poetisa”.

²⁵ A referência a Bakhtin, aqui, é por questões históricas, uma vez que foi ele quem introduziu esse conceito na teoria literária. Muito embora não fosse um conceito feito para produções em verso e sim para a prosa, hoje já se tem por consenso que em poesia também ocorre intertextualidade.

²⁶ Os críticos de Bakhtin asseveram que não haveria por parte de Dostoiévski uma intenção deliberada com relação ao caráter polifônico apontado seus romances e que as palavras em Dostoiévski vão e vêm, satisfeitas de sua própria eloquência ou ambiguidade. Para uma discussão mais aprofundada sobre o assunto, veja-se EMERSON, Caryl. *Os 100 Primeiros anos de Mikhail Bakhtin* p. 164 e ss. Para maiores detalhes, vide bibliografia.

inabalável” (BEZERRA, 2012, p. 194). A polifonia, anos depois, evoluiria para o conceito de dialogismo, o qual, no entender de Bakhtin, consiste em

[...] um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (BAKHTIN, 2010, p. 88).

A discussão do fenômeno da polifonia e do dialogismo evoluíram para a noção de intertextualidade com Julia Kristeva. Esta autora faz uma releitura da polifonia, colocando o discurso intertextual como a feitura de um “mosaico de textos”:

[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um texto em outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Com efeito, a intertextualidade “denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar, “cujo resultado é uma modificação da forma mentis e da visão artística e ideológica do receptor” (NITRINI, 1997, p. 127). O texto, deste modo, consiste no momento em que o autor se marca no texto, trazendo em sua bagagem criativa a história de outros discursos

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se inscreve no texto. [...] a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede de escritura que o absorve segundo leis específicas [...]. Assim, [...] funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor (NITRINI, *ibidem*, p. 162).

Na intertextualidade constata-se não apenas o fato de um texto resgatar o anterior, apropriando-se deste de alguma forma, seja prolongando-o, seja destruindo-o. Enquanto forma de recordação, a intertextualidade ilustra o conteúdo do poema, valendo-se de elementos variados anteriores ao texto (alusões, lugares-comuns, dentre outros) que contribuem para a expressividade que o contexto abordado traz consigo.

Acima de tudo, a noção da intertextualidade possibilita uma reflexão sobre quais as razões que levaram o autor de um texto mais recente a reler autor(es) anterior(es). E, tendo decidido o autor recente relançá-los em sua obra, que sentido novo lhes proporciona com tal retomada (CARVALHAL, 1986 p. 52).

É possível pensar a respeito do sentido de determinada obra quando “a relacionarmos com os seus arquétipos” (JENNY, 1979, p. 5). Tal relação permite compreender não apenas a relação da obra com o texto que retoma, mas também, a constatação da própria obra literária como um universo no qual transitam vários modelos justamente porque esta obra se insere em um determinado sistema.

Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define. Mesmo quando uma obra se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-a justamente por essa relação. Fora dum sistema, a obra é, pois, impensável (JENNY, 1979, p. 5)

A intertextualidade promove a “sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se realiza até certo ponto no cruzamento particular de escrituras prévias” (NITRINI, 1997, p. 165). Eu-lírico, recordação, intertextualidade, tais são alguns dos fatores que perfazem muito do contexto da poesia de Safo de Lesbos.

Este “sentir de novo”, proporcionado pela lembrança/recordação tem seus próprios critérios, os quais, no fazer lírico, amparam-se na emoção. É, pois, a emoção (ou o coração) que fornecerá a têmpera à luz da qual o poema colocará a sua “mensagem”.

Neste sentido, a intertextualidade, enquanto mecanismo de lembrança constitui um acessório ao eu-lírico, um instrumento mediante o qual ele justapõe ideias para expressar a uma determinada visão sobre o que é lembrado no contexto do poema. A lembrança é, pois, construída, pela escolha das palavras que possam promover a retomada de determinadas ideias/expedientes, retomada esta que é percebida como subjacente no encadeamento do texto.

1.3. Eu-lírico, disposição anímica e pacto lírico

Para completar a definição do lugar da lírica entre os gêneros literários, resta-nos colocar um olhar mais profundo sobre o eu-lírico. Uma maneira de compreender a lírica em linhas gerais é entender o papel desempenhado pelo eu-lírico, já entremostrado por Hegel. A definição hegeliana de lírica, aliada à de Adorno e à de Bruno Snell, permite depreender o eu-lírico como um agente que, no texto, promove um “[...] espaço íntimo de comunicação que [...] produz no receptor a impressão de um contato reservado com o poeta” (ACHCAR, 1994, p. 47).

Neste sentido, o eu-lírico consiste em uma entidade real que estabelece no texto os motivos de sua expressão poética. No texto, ela faz a mediação entre a criação e o poeta. Isso traz por vezes alguns embaraços como o de confundir o eu-lírico com o autor, o que ocasiona o perigo de tratar a produção literária do autor pelo viés do biografismo. Não podemos saber o que o escritor pensou, não podemos saber seu estado de espírito ao momento da escritura.

Tudo o que sabemos está na materialidade do texto escrito. Por outras palavras, em se tratando de poesia, ao nos defrontarmos com a obra de um poeta tal como o fora Safo de Lesbos, nada mais temos para falar sobre ela a não ser o próprio texto. Quaisquer reflexões que devamos tecer a respeito deste texto, elas devem necessariamente encontrar amparo nas palavras ali escritas. Este é o nosso pensamento e, por este motivo, quando da análise dos poemas, nos referimos a voz que fala no poema como simplesmente eu-lírico.

Sabemos, no entanto, que há muitos que, quando se referem à voz do texto, referem-se a ela pelo nome do autor. Nas análises do capítulo 3, evitamos este caminho, chamando a voz que fala ao poema unicamente de “eu-lírico”. Pensamos que, assim fazendo, protegemos nossas análises de qualquer cunho biografista que dê às reflexões um caráter puramente especulativo, pois nosso intento é construir uma reflexão que contemple parâmetros plausíveis. Não é porque a lírica possua como característica primordial a subjetividade que sua produção tenha de ser tratada com o descontrole de certos “achismos” cujos argumentos se amparam em qualquer coisa menos o texto escrito.

Na lírica, o poeta “como que se imobiliza sobre uma idéia, uma emoção, uma sensação, etc., não se preocupando com o encadeamento causal ou cronológico desses

estados de alma” (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 232). Com efeito, a lírica é notadamente marcada pelo que Staiger (1975, p. 45) chama de “saltos da imaginação”.

A poesia, no entanto, é feita de “visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço-tempo” (STAIGER, 1975, p.25). Tais, visões por outro lado, são marcadas por “relações de força configuradas entre significações particulares no campo semântico onde atua a imagem e se tece o texto” (MELLO, 2002, p. 96). Essas mesmas visões são, ainda, marcadas por uma “dominante da predicação metafórica tal que esta pode ser definida [...] na metáfora viva [...] que instaura novas relações entre sujeito e predicado. (RODRIGUEZ, 2003, p. 95, tradução nossa)”.

No contexto de tais relações, tem-se, ainda, por ocasião da leitura do poema, a figura do leitor. Será com ele que o autor (mediado pela figura do eu-lírico) compartilhará seus sentimentos, suas noções da vida e do mundo. Entretanto, cumpre que o leitor esteja receptivo a esta abordagem. Em caso positivo, temos o que poderíamos chamar de um *pacto lírico*. O leitor, nesta situação, participa das emoções colocadas pelo eu-lírico mediante uma espécie de pacto no qual se estabelece uma conjuração “[...] afetiva do sofrimento humano, um pacto que evoca uma encenação intrigante do agir humano, um pacto que estabelece uma crítica dos valores humanos” (RODRIGUEZ, 2003, p. 92, tradução nossa).

A aceitação deste pacto por parte do leitor torna mais propício perceber as “visões” mencionadas por Staiger e que constituem a experiência expressada pelo poema (colocadas pelo sujeito vivencial real de Käte Hamburger), na qual estão inscritas “uma dada experiência e uma dada postura mental perante a realidade do mundo” (MOISÉS, 1974, p. 307).

No entanto, só aceita o pacto quem possui *disposição anímica*. De modo geral, a disposição anímica consiste em um estado de ser que “não é nada que exista dentro de nós e sim, na disposição de estarmos maravilhosamente “fora”, não diante das coisas, mas *nelas* e elas em nós” (STAIGER, 1975, p. 59). Tal experiência consubstancia uma formação referencial, na qual “[...] a estratégia de evocação guia as dimensões da predicação e da experiência desdobrada” (RODRIGUEZ, 2003, p. 94-95, tradução nossa).

A disposição anímica é, pois, uma bagagem de experiência de mundo, a qual favorece a *receptividade* à linguagem usada no texto. De fato, o processo de criação poética é, em geral, carregado com a “bagagem” do poeta, suas experiências de vida,

juízos de valor, etc. Da parte do leitor é necessária uma predisposição para compreender estas vivências, o que em geral ocorre mediante uma situação de identificação, isto é o leitor ao ler o poema, traz o conteúdo dele para a sua própria vida porque com ele se *identifica* em suas vivências, o que remete ao conceito hegeliano do universal no particular.

É plausível, pois, a referência de Staiger ao estilo lírico como “recordação”, uma vez que as vivências passadas, por não serem totalmente compreendidas, vagam na mente do poeta e pertencem às lembranças como objeto de abordagem (STAIGER, 1975, p. 54-55); a ideia de Staiger, em nosso entender, combina perfeitamente com a noção de lembrança proposta por Snell, uma espécie de comunhão de quem lembra com quem é lembrado, concepção esta fundamental para a compreensão das análises do capítulo 3.

A situação da evocação da lembrança proporciona uma dinâmica singular na linguagem poética, uma vez que promove uma situação na qual passado e presente se encontram e, no texto, ocupam o mesmo lugar existencial. Este encontro, no entanto, não é um momento de comparação do presente com o passado, mas, como evidenciamos nas análises do capítulo 3, é um encontro no qual têm lugar a reafirmação de sentimentos.

Uma vez tendo refletido sobre a lírica e seu lugar entre os gêneros literários, cumpre passarmos agora para o próximo segmento de nossa discussão, qual seja, o lugar da lírica, em especial da lírica de Safo de Lesbos, na Grécia do séc. VII a.C., enfatizando o seu papel em termos sociais e artísticos. Uma reflexão acerca da lírica e sua prática poética no contexto da Grécia antiga proporcionará tecermos um panorama da representatividade da prática poética da lírica no contexto que testemunhou o seu surgimento.

2 A LÍRICA NA GRÉCIA ANTIGA

Desde tempos remotos, a poesia lírica construiu-se não como “[...] poesia que está ligada ao canto, anônima e coletiva. É a poesia no seu estágio ancilar, isto é, subordinada à música e, às vezes, à coreografia [...]” (SPINA, 1982, p. 2). Por outras palavras, pode-se dizer que a poesia lírica é a manifestação literária mais primitiva que se conhece, a qual que é comum a basicamente todos os povos.

Qualquer que seja a especificidade com que hoje tratamos a poesia lírica (simbolista, parnasiana, modernista, entre outras terminologias), ela sempre foi um todo organizado feito de palavras “(...) em uma ordem deliberada e dispostas para levar a cabo uma função bastante diferente da que [as palavras] desempenham na fala comum” (BOWRA, s/d, p. 1, tradução nossa). De todo modo, genericamente falando, pode-se dizer que a poesia lírica, enquanto expressão artística, acontece motivada pela situação social e cultural presente no ambiente em que surge.

A poesia lírica que era feita na Grécia antiga do século VII a.C. consistia em duas práticas literárias bastante específicas, a saber: a lírica coral e a lírica monódica. A lírica monódica é definida por Schüller (1985, p. 35) como aquela em que “o poeta exprime seus próprios sentimentos”, sendo esta a espécie de poesia realizada por Safo de Lesbos, a qual, em certo sentido, vincula-se às formas modernas da lírica conforme visto no capítulo 1; por outro lado, tem-se a lírica coral, na qual “os poemas compostos para um coro vinculam-se ao júbilo dos dias festivos” (SCHÜLER, 1985, p. 35).

Com efeito, os poemas líricos na época de Safo de Lesbos eram feitos para serem lidos diante de uma plateia. Este fato se confirma no fragmento 60, quando Safo diz “τάδε νῦν ἑταίραις ταῖς ἑμαῖς πέμπτα καλῶς ἀείσω”. (*Eu cantarei agora essas canções em bela maneira para deleitar minhas companheiras*). Esta leitura era acompanhada de música, em geral executada em instrumentos de corda. Havia, também, uma performance por parte do recitador (ACHCAR, 1994, p. 34), a qual ajudava no processo de identificação do ouvinte com o texto lido.

A lírica monódica e a coral, muito embora fossem diferentes, apresentavam uma característica bastante comum, qual seja a *discussão de temas existenciais*. Nessas discussões, a lírica caracterizava-se basicamente por um fenômeno que proporcionou “um avanço fundamental na poesia amorosa: aos temas tradicionais que conhecemos pela poesia popular, acrescentou [...] um espírito novo” (ADRADOS, 1996, p. 141).

De fato, a lírica antiga, quando de seu surgimento na Grécia, proporcionou um espírito novo, trazendo maneiras diferenciadas de se praticar a arte literária; valendo-se de expedientes ainda inéditos para a consciência de então (individualidade, releitura de fatos particulares experienciados pelo próprio poeta, entre outros), a lírica imprimiu uma perspectiva inovadora sobre a expressividade humana, preferindo, primordialmente, a exposição da vida interior, abordando-a seja através da opinião (amargurada, triste, feliz) sobre um determinado acontecimento seja através do relato da impressão deixada por um fato ou uma pessoa, evocados no poema sob a forma de uma recordação.

Entretanto, nem sempre assim foi. Falando em termos de Ocidente, excetuando a Grécia antiga, não há outro momento mais remoto em que se vislumbre lampejos de subjetividade. E esta surgiu em um momento de esvaziamento de uma cultura, a saber, a cultura da tradição na medida em que seus conceitos deixaram de ser uma explicação satisfatória para as mais diversas vicissitudes humanas.

2.1. Pensamento Mítico e surgimento da filosofia

Até o século VII a.C., o pensamento mítico ditava a interpretação do mundo e de seus fenômenos. Conforme este pensamento, cuja representação primordial se encontra nas obras de Homero, *Iliada* e *Odisseia*, toda a explicação a respeito da compreensão do mundo vinha, basicamente, “dos atos dos deuses”, ou seja, das determinações que estes impuseram para serem seguidos pelas pessoas mediante culto religioso.

“Para o pensamento mítico, a experiência cotidiana se esclarecia e adquiria sentido em relação aos atos praticados pelos deuses “na origem” (VERNANT, 1986, p. 74). Com efeito, nos relatos míticos encontra-se grande abundância de acontecimentos e proezas que reafirmam a soberania divina. Tal é o que se nota, por exemplo, nos contos do triunfo de um deus soberano contra seus rivais. Ou seja, a supremacia deste deus precisava ser constantemente afirmada, sobretudo para que nada nem ninguém pudesse pô-la em discussão.

A filosofia pré-socrática²⁷ surgiu como uma contestação aos mitos homéricos que, então, faziam parte do imenso arcabouço cultural legado por uma tradição que se

²⁷ Nesta discussão, nos referiremos ao pensamento pré-socrático de maneira geral, sem focar com profundidade o trabalho deste ou daquele pensador. O objetivo em fazer referência aos primeiros filósofos

perdia nos séculos anteriores. “Quando então a filosofia pré-socrática colocava as suas primeiras questões, o mito por si mesmo já não mais satisfazia o homem enquanto explicação para o sentido e a lógica da vida” (SILVA, 2009, p.51).

O surgimento da filosofia pré-socrática colaborou para o declínio do pensamento mítico. A partir de então, a explicação do homem, do propósito de sua vida e dos fenômenos que o cercavam passaria a ser feita mediante uma *investigação*. As conclusões evidenciadas em tal investigação tornaria favorável a elaboração de uma *teoria* sobre o mundo e sobre os acontecimentos que nele tinham lugar. Em outras palavras, “o que importa salientar é que se instaura na Grécia um tipo de comportamento humano mais acentuadamente racional” (BORHEIM, 1999, p. 8). A racionalidade surge basicamente com a oposição entre o mito e o *logos*.

O mito opõe-se ao logos como a fantasia à razão, a palavra que conta à que demonstra. *Logos* e *mythos* são duas metades da linguagem, duas funções igualmente fundamentais da vida do espírito. O *logos*, sendo um raciocínio, pretende convencer; origina no auditor a necessidade de estabelecer um juízo. [...] Mas o mito não tem outro fim senão ele próprio (GRIMAL, s/d, p. 19).

A filosofia pré-socrática surgiu propondo um novo conceito para *physis*²⁸, natureza, tratando-a como um elemento cuja origem e fundamento necessitavam ser plausíveis à compreensão humana. Dito de outro modo, a filosofia pré-socrática não visava a “[...] interpretar Homero, mas debochar de sua autoridade, denunciando o caráter relativo de toda a invenção teológica e desmerecendo seu prestígio como aedo veraz” (MARSHALL, 2009, p. 19).

O pensamento daqueles que eram chamados “filósofos da natureza” procurou expressar uma opinião diversa sobre como o mundo pode se considerar e pensar a si mesmo enquanto ordem social, diferentemente dos relatos antigos, segundo os quais o mundo era um todo cuja dinâmica de funcionamento tinha os deuses por sustentáculo.

é basicamente apresentar de modo geral a dimensão das conquistas realizadas pelo seu pensamento enquanto contraparte do pensamento mítico tradicional.

²⁸ *Physis* é uma palavra grega de difícil tradução. Em torno de seu campo semântico, em língua grega, giram uma miríade de questões políticas, sociais e culturais do mundo grego antigo; em virtude deste aspecto, o termo pode assumir as mais variadas traduções. Para os efeitos de nossa abordagem da filosofia pré-socrática, usaremos como sua tradução a palavra *natureza* alternadamente com *physis*, vocábulo transliterado do grego.

Entretanto, a filosofia pré-socrática – ainda que contemplando temas racionais ligados à pesquisa do mundo de maneira a torná-lo mais inteligível ao homem – utilizou-se por vezes do recurso da poesia para disseminação de suas reflexões.

Tem-se evidências de que um determinado número destes pensadores (pré-socráticos) compilaram suas ideias para um público não-especializado. Xenófanes escreveu poemas elegíacos e hexâmetros e (de acordo com a tradição) “rapsodiou” seus próprios trabalhos; Heráclito construiu aforismos que emulavam o discurso do oráculo délfico e Parmênides rivalizava com Homero e Hesíodo escrevendo poesia em verso hexâmetro. Não estou sugerindo que estes pensadores granjeavam um tipo de popularidade maior que a dos poetas tradicionais. A questão é que eles exploravam formas tradicionais de poesia e um discurso de autoridade em um esforço de atraírem público e ganharem atenção. (NIGHTINGALE, 2007, p. 177, tradução nossa)

O pensamento pré-socrático nasce na Jônia, então o centro cultural e econômico da Grécia do séc. VII a.C. A poesia lírica nasce nessa mesma região, o que torna plausível afirmar que o contato da poesia com o pensamento filosófico então emergente tenha sido inevitável. Assim, pode-se pensar que uma poesia voltada para a subjetividade tenha conexão com um pensamento filosófico que buscava uma nova interpretação para o ser do homem. Parmênides, um dos filósofos do século VII a.C. diz, no texto B3: το γὰρ αὐτὸ νοεῖν τε καὶ εἶναι (“pois pensar é também o mesmo que ser”). Esta afirmação permite entrever uma evidência de que já se pensava que a vida poderia ser compreendida também pela perspectiva do pensamento e não apenas através das aparências.

Existir é ser na compreensão de ser. Por compreendermos o ser, a nossa essência nunca se apresenta como uma substância, um ente pronto e já determinado. Como existência, estamos abertos à nossa possibilidade de ser, sempre diante de nosso poder ser no mundo (PESSOA, 2009, p. 137).

A evolução do pensamento filosófico através dos séculos provocou, segundo Pessoa (idem, p. 136) uma ruptura entre a essência (*ontós on*) e a existência (*phainómenon*). Desta forma, o pensamento passou a ter uma “substância própria”,

distinta do ser. Entretanto, por ocasião do advento da filosofia pré-socrática, não havia essa distinção²⁹.

A verdade do ser foi esquecida devido ao homem moderno só considerar a certeza dos entes. Tal fato ocorre, [...], primeiramente pela nossa própria tendência de interpretar a realidade só a partir do que se tornou real, desconsiderando a sua possibilidade e, também, devido ao domínio da interpretação moderna da verdade como certeza de uma adequação correta entre juízo e coisa (PESSOA, 2009, p. 132).

Em nosso entender, a falta da distinção entre o ser e o pensar proporcionou a que uma poesia mais “intimista” pudesse ser desenvolvida já que os pensamentos do eu-lírico, expressados nos poemas, podem ser entendidos como suas vivências, evocadas na lembrança, através do que expõe a sua compreensão em relação a essas vivências.

A então proximidade entre o ser o pensar tornou possível a prática de uma poética voltada não para a tradição, que ressaltava questões de aparência tais como força, bravura, honra e coragem, mas para os recônditos da subjetividade. Diz-se que as elucubrações oraculares às quais Heráclito mais de uma vez se refere revelam-se por sinais. Disto se evidencia o fato de que

Apesar da diferença de gênero, o mais próximo paralelo [a por exemplo] a ser encontrado da atitude de Heráclito é em Píndaro, seu contemporâneo, o qual também buscou um estilo obscuro em sua poética e apresentou a si mesmo como aquele que expunha os mistérios oraculares das musas. [...] A época na qual filósofos puderam emprestar as técnicas dos poetas para autorizar suas elucubrações foi esplêndida, porém, breve. Inevitavelmente, modos mais humanos de autojustificação filosófica logo se tornaram mais plausíveis (MOST, 2007, p. 359, tradução nossa).

Pode-se dizer, deste modo, que o pensamento filosófico que então surgia – com todas as inquietações e reflexões que o caracterizaram – proporcionou um

²⁹ Fernando Santoro (2009, p. 101), no texto “Variações do verbo Eimi”, espécie de posfácio à tradução do poema de Parmênides, (cuja edição serve de base para a citação do referido filósofo neste trabalho) menciona que, no contexto do fragmento de Parmênides em questão, ser (*einai*) e pensar (*noein*), estando no infinitivo, permitem uma interpretação de seu desempenho como verbos substantivados. Sua atuação como predicativos do sujeito (*tó autó*, o mesmo) favorece a “indicação de uma única via em que se integram (ou devam se integrar) as atividades ou realidades de ser e pensar”.

aprofundamento dos temas ligados à existência humana em poesia, direcionando-os para a expressão de opiniões particulares, com as quais o eu-lírico se marca no texto.

Entretanto, não é por ser contestado que o mito seria posto totalmente de lado. Muito pelo contrário, o mito teve uma presença marcante na poesia lírica. Entretanto, o mito que aqui aparece não é mais um mito aos moldes de Homero, mas sim um mito a cujas características básicas foi acrescida toda uma simbologia, mais em consonância com os “novos tempos”.

2.2. Ressimbolização do mito

O século VII a.C. foi marcado por contundentes mudanças filosóficas, sociais e culturais, que teve como uma das consequências a queda da aristocracia que então valorizava Homero enquanto repositório da tradição. Todavia, embora Homero seja o nome mais destacado da poesia épica, esta não se resumiu apenas a ele e, olhando melhor suas produções, a *Ilíada* e a *Odisseia*, constata-se que o épico possuía características bastante diversificadas.

O conteúdo guerreiro não define a poesia épica. Ao lado da *Ilíada*, surge a *Odisseia*, um poema que retrata tempos de paz. Na *Odisseia*, os confrontos armados são muito poucos e ocorre na moldura do conflito central. E além destes, a Grécia produziu ainda um poema cosmogônico, a *Teogonia* de Hesíodo. Vemos como a epopéia abarca matéria muito diversa. (SCHÜLER, 1987, p. 15).

A queda da aristocracia coincidiu com a necessidade que o homem adquiriu de buscar outras noções para a explicação do mundo. Afastado dos deuses, que lhe asseguravam o privilégio do destino, o homem, na poesia lírica, revela-se jogado à angústia proporcionada, entre outras questões, pelo imprevisto da vida.

Neste contexto, a poesia não se resume a recontar os feitos da tradição, as façanhas dos grandes heróis, mas dedicar-se-ia à expressão das sensações internas. Isso estabelece na poesia lírica não apenas um caráter de “veículo dos sentimentos”, mas também uma forma em certo sentido filosófica de pensar o mundo e o ser humano:

A imitação poética incide sobre os homens “homens em ação”, sobre os seus caracteres (ethe), as suas paixões (pathe) e as suas ações (praxeis). Esta imitação, porém, não é uma literal e passiva representação dos aspectos sensíveis da realidade, pois a mímese poética apreende o geral presente nas coisas particulares e por isso mesmo a poesia se aparenta com a filosofia. (AGUIAR e SILVA, 1976, p. 145)

Apesar de o pensamento mítico ter sido alvo de contestação, sobretudo do pensamento filosófico que então surgia, o mito em si continuou presente na cultura e, por isso, é bastante compreensível que apareça na poesia lírica. Prova disso são as constantes alusões a personagens da tradição tais como Helena (mencionado no fragmento 16, que é analisado no capítulo 3). A continuação do mito é justificada, considerando-se que a poesia antiga, de maneira geral

“[...] não se refere a um mito completo; sua tarefa é esclarecê-lo sob um ponto de vista particular, assim como selecionar [...] o que o compositor considera mais importante e dedicar a isso toda a força de sua imaginação (BOWRA, s/d, p. 247, tradução nossa).

Com efeito, o mito possuía uma importância decisiva na literatura na medida em que:

O mito ocupava em primeiro lugar, a literatura; a literatura grega é, em grande parte, mítica, porque conta mitos, porque os utiliza [...] (Safo inventa aparições anteriores de Afrodite, os cômicos inventam mitos). [...] Ocupava o mito a escultura e a pintura, [...] ocupava os rituais: o que se fazia, muitas vezes, era encenar um mito. Mil rituais em Atenas e fora dela [...] se referiam às aventuras do deus, incluindo seus momentos eróticos, sua morte ou sono [...]. (ADRADOS, 1996, p. 109, tradução nossa).

O mito era, pois, um aporte cultural institucionalizado pela sociedade. Tal aporte estava tão vivo na arte, na literatura e, enfim, nas culturas locais que não havia como o homem não percebê-lo, já que:

Desde a escola em que se aprendia a *musiké*, isto é, a literatura, o cidadão grego estava cercado de mito por todas as partes. [...] Havia os deuses e havia os heróis, todos maiores que o tamanho humano, mais livres e mais fortes. [...] Mas há uma síntese: o mito grego é, com

raras exceções, um mito humanizado. Os deuses são antropomorfos, suas paixões são humanas. Na verdade, mais que humanas e que não estão submetidas a coerções como se passa com as paixões humanas. (ADRADOS, idem, p. 111, tradução nossa).

O elemento mítico, pois, continuou a ser o parâmetro moral para o cidadão, a simbologia das suas raízes e da sua significação no contexto social em que vivia. O mito, se por um lado educa, também, esclarece questões quanto à natureza do homem.

A primeira apresentação dos problemas profundos da vida humana, incluindo os do amor, se fez na Grécia (na épica, na lírica, no teatro) através do mito. Está certo que humanizado, penetrado de vida contemporânea. [...] Impossível, em definitivo, compreender a sociedade grega, a vida sexual e erótica dos gregos sem saber que, ao lado de suas instituições tradicionais, havia a crítica das mesmas [...], e havia, sobretudo o mito, sem o qual resultaria impensável o desenvolvimento intelectual posterior [...]. E impensável também, é menos sabido, o desenvolvimento dos sentimentos individualistas na poesia. (ADRADOS, ibidem, p. 112, tradução nossa).

Neste sentido, o mito cercava todas as questões sociais, não deixando de atingir, conseqüentemente, a produção artística. Mas presença do mito se justifica também por um outro aspecto: a literatura a eles relacionada (não apenas a lírica como também a épica) em geral aborda-os de maneira que “ [...] as imagens transmitem associações de idéias que as transcendem e cooperam com o efeito emocional e imaginativo de um canto, ao elevá-lo até um nível mais misterioso que o de sua razão de ser imediata” (BOWRA, s/d, p. 248, tradução nossa).

Entretanto, na poesia lírica, o mito recebe uma abordagem *diferenciada* do que se nota, por exemplo, na poesia épica. O mito, na poesia lírica, é submetido a uma releitura, na qual recebe um novo símbolo ou, dito de outro modo, é *ressimbolizado*, isto é, recebe outro sentido cujo alcance sintoniza com as aspirações do pensamento do século VII a.C.

Por outro lado, considerando-se a questão intertextual, pode-se notar o influxo homérico nos poetas líricos, em especial Safo de Lesbos cuja produção é objeto deste trabalho. Tal influxo mostra-se principalmente em elementos que evidenciam uma *alusão de repertórios*, uso de *lugares-comuns* e demais situações retóricas; tais expedientes eram usados para que houvesse uma identificação do público com as palavras recitadas. Os lugares-comuns, falando mais especificamente, constituem os *tópoi* literários acatados pela tradição. Dito de outro modo

[...] não se aplica à lírica antiga um conceito fundado no confronto do eu-lírico com a sociedade, pois essa poesia começa por aderir, em seu próprio método de composição, ao “paladar social”, às regras estabelecidas e às expectativas por ela suscitadas no público. A originalidade e a inovação não resultam do simples abandono da tradição, mas de um jogo astuto com os elementos dela. (ACHCAR, 1994, p. 38)

Assim, pode-se dizer que Homero estava bastante presente na poesia lírica e, mais do que isso, ela, através do uso de lugares comuns homéricos em seus textos, denunciava o quanto era tributária da poesia épica. Ao remodelar questões, principalmente relacionadas aos mitos, a poesia lírica proporcionou a eles um novo acabamento, uma nova leitura e um novo objetivo de comunicação.

Tendo por base que a poesia lírica monódica, de uma maneira geral tinha uma origem comum na medida em que *derivava*, dos temas da lírica popular (ADRADOS, 1981, p. 10), é lícito dizer que tal poesia continha um repertório de modelos, paradigmas que atendiam aos propósitos do que era necessário ser expressado. Assim, tem-se que:

Quando Horácio diz *carpe diem*, em qualquer das diversas maneiras por que o faz, ele não só está dizendo o que diz, mas está também aludindo a um paradigma de outras expressões de mesmo lugar comum da poesia simposial. [...] De qualquer forma, seu poema se inscreve num gênero, o que significa dizer que o leitor familiarizado tem diante de si a expectativa de um conjunto de outros *tópoi* do paradigma genérico, organizado segundo esquemas conhecidos. (ACHCAR, 1994, p. 18)

A convergência de *motivos e formas* entre os poetas líricos estabelece, pois, um vínculo entre eles, uma vez que os elementos que integram este vínculo:

Procedem da lírica ritual e popular que [...] lhes deu origem. Há, pois, uma razão histórica da continuidade na lírica literária dos temas da lírica popular. Mas há uma outra razão que não é histórica: a lírica literária continuou tendo, em grande medida, o mesmo marco social e religioso da lírica literária. O hino, a oração e o escárnio seguem tendo, nela, por esta razão, um papel essencial. (ADRADOS, 1981, p. 10)

Era, pois, um fato normal a convergência de estilos entre os poetas, mas, ainda mais normal e esperável era seu vínculo a Homero e, por consequência, à tradição

mítica. Para os efeitos de nosso estudo é relevante não a pura e simples identificação da convergência de Homero com os poetas líricos do séc. VII a.C. (no caso específico de nossa discussão, com Safo de Lesbos), mas principalmente, os aspectos que tal convergência levanta, os quais podem nos permitir entender, por exemplo, um pouco mais acerca do que se compreendia como estética literária no contexto da Grécia antiga do séc. VII a.C.

O estudo de uma literatura muito distante de nós no tempo é algo bastante complexo. Se tal estudo contempla a poesia lírica da Grécia do século VII a.C., encontra-se um nível de complexidade considerável, uma vez que a Grécia era, como o é até hoje, um país marcado pela diversidade cultural, haja vista a sua conformação geográfica que a apresenta dividida em continental e insular.

Esse aspecto torna bastante amplo o conjunto de elementos culturais e linguísticos para serem estudados (conforme mencionado na Introdução). A vastidão de tal conjunto demanda, pois, um recorte nos objetivos da pesquisa, tendo em vista o amplo espectro de elementos que um mundo multifacetado como a Grécia antiga oferece ao pesquisador.

2.3. Safo de Lesbos e seu lugar na poesia lírica da Grécia antiga

O recorte de nosso estudo da poesia lírica da Grécia antiga contempla a poesia feita na ilha grega de Lesbos, mais especificamente pela escritora Safo, natural de Mitilene, cidade integrante desta ilha. Sabe-se pouco a respeito de sua vida. Nasceu em 630 a.C. e, ao que se sabe, pertencia à classe aristocrática; devido a divergências políticas com o tirano Pítaco, exila-se na Sicília (CAMPBELL, 1990, p. xi, tradução nossa). Após retornar do exílio, funda uma escola, o *thiasos*, um círculo que se caracterizava por ser uma espécie de mundo intermediário ideal entre a infância e o matrimônio e que tinha como atribuição a educação feminina (JAEGER, 1995, p. 169). Sabe-se que Safo viveu muitos anos. É incerta, porém, a data de sua morte³⁰.

Muito embora a poesia feminina não fosse insólita na Grécia antiga (JAEGER, 1995, p. 169), a poesia de Safo chegou até nós com grande parte de seu conteúdo preservado (sobre o que tecemos alguns comentários no capítulo 3). Os seus versos permitem entrever que foram escritos em uma conjuntura social que permitia a

³⁰ Ver nos anexos a biografia de Safo de Lesbos constante da *Suda Lexicon*, uma enciclopédia bizantina escrita em meados do século XI d.C.

expressão literária feminina, uma vez que uma mulher fazer literatura no século VII a.C. significava, enquanto fenômeno social, que havia na sociedade uma cultura que proporcionava respaldo à educação da mulher, bem como um papel participativo dela na sociedade.

A Grécia, no entanto, é conhecida pela repressão à expressão feminina. Esta visão vem desde Homero, mais particularmente da *Odisseia*, com a figura de Penélope, sempre retida no palácio à espera de seu marido. Em Atenas, temos o mais conhecido perfil de mulher grega que chegou até nós:

A vida da mulher casada é a casa. [...] os homens saíam à ágora, à Assembleia, aos tribunais, ao convívio social e a fazer compras; nada de exposição de nudez em público, pois isso era próprio das heteras. Também as visitas às amigas eram mal vistas se não havia um pretexto (ADRADOS, 1995, p. 72, tradução nossa).

De fato, o que se pode evidenciar da vida da mulher ateniense é o fato de que:

[...] a mulher ateniense é uma eterna menor e este caráter menor se reforça com a necessidade que tem de um tutor, um *kyrios*, durante toda a sua vida: primeiro seu pai e, depois, seu esposo. Se este morre antes dela, o tutor passa a ser seu filho, ou um parente mais próximo em caso de ausência de um filho. A ideia de uma mulher solteira, independente e administradora de seus próprios bens é inconcebível (MOSSE, 1995, p. 55)

Entretanto, Safo de Lesbos viveu em uma localidade não marcada pela rigidez dos costumes gregos. Por se localizar em uma parte distante do território da Grécia continental, pode-se vislumbrar em Lesbos um diferencial cultural que favoreceu a participação da mulher na sociedade.

Várias circunstâncias contribuíram para o desenvolvimento da poesia lírica em Lesbos. Os costumes dos eólios permitiam uma maior liberdade doméstica e social em relação ao que era comum na Grécia. [...] Misturando a liberdade feminina com a masculina, elas (as mulheres eólias) eram altamente educadas e acostumadas a expressar seus sentimentos [...]. Formavam organizações para o cultivo de poesia e música (PAGE, 1987, 141, tradução nossa).

A presença de tais organizações colocam em pauta a relevância com que era tratada a educação da mulher e, sobretudo, a relevância da poesia enquanto instrumento educativo.

A existência do círculo de Safo pressupõe a concepção educativa da poesia, evidente para os gregos desse tempo. Mas o que ali há de grande e de novo é que a mulher exige a entrada neste mundo e conquista, na sua qualidade de mulher, o lugar que lhe cabe por direito porque se trata de uma verdadeira conquista. Por ela, a mulher tem acesso ao serviço das musas e este elemento funde-se com o processo de formação de sua personalidade (JAEGER, 1995, p. 169-170)

A lírica de Safo de Lesbos é marcada por uma interioridade cujo caráter intenso é bastante difícil de encontrar nos outros poetas líricos seus contemporâneos. É a essa interioridade que Adorno se refere³¹ quando, ao mencionar que a interioridade da lírica é um fenômeno moderno, já prevê que os que pensam em contrário citarão o nome de Safo. Mas o que há de fato na interioridade sáfica que a distinga da sensibilidade de outros poetas cuja “vida interior” não tenha tanta emoção e profundidade? Há quem articule uma resposta para isso:

[...] nos primeiros tempos, só a mulher era capaz daquela entrega total da alma e dos sentidos, único sentimento que, para nós, merece a designação de amor. O sentimento de amor está no centro da existência da mulher e só ela o abarca na unidade de sua natureza indivisa (JAEGER, 1995, p. 171).

A interioridade sáfica, da forma como se apresenta, é um dos primeiros momentos em termos de ocidente, em que é feita uma poesia de caráter profundamente introspectivo. Tal introspectividade se faz presente de forma textual com o uso de verbos na primeira pessoa e, mais raramente, com o uso de pronomes pessoais que ressaltam a subjetividade do eu-lírico.

A lembrança na lírica sáfica é, pois, a reconstrução de uma experiência, na qual um indivíduo lembra outro, os momentos em que viveram juntos. No entanto, “[...] essa lembrança de coisas belas que junte as almas, em vão as procuramos em Arquíloco ou em Anacreonte; neles há, todavia, algo similar, mas sentido de forma viril” (SNELL, 2001, p. 77).

³¹ Ver capítulo 1, p. 23.

Por outro lado, aliado à questão do “toque feminino”, a recordação e sua interioridade em Safo não desconsideram a recepção do público, uma vez que o próprio ato de recitar um poema envolvia toda uma *performance* que ilustrava a expressão do contexto poético:

Essa prática (da poesia lírica) envolvia, na poesia antiga, igualmente a produção e a *performance*, pois assumia o caráter de uma verdadeira estética da execução, na qual se tornava um correspondente não-secundário, o horizonte de expectativa do auditório. O reconhecimento do conhecido e a surpresa de se defrontar com ele num arranjo imprevisto, além de fonte de prazer estético, eram instrumentos importantes da ligação do indivíduo no mundo da cultura e, pois, no mundo (ACHCAR, 1994, p. 54).

A poesia lírica era feita, pois, para ser recitada, o que a tornava socializante. Afirmar isto significa dizer que era possível ter contato com ela na medida em que este contato significava “estar no mundo”. Este “estar no mundo”, entretanto, muito embora fosse motivado por questões existenciais não era feito com a mesma liberdade com que a poesia é feita hoje em dia (versos brancos, ausência de métrica, entre outros). Ou seja, muito embora a poesia falasse de existência e sentimentos, havia um método determinado com que isso era feito.

A poesia sáfica, assim como a poesia lírica da Grécia antiga de uma maneira geral, obedecia a práticas literárias bastante específicas. Tinha estrofes de quatro versos e a sua métrica tinha características bastante particulares no dialeto no qual escreveu, o grego eólico. Antes de passarmos às análises dos poemas, cabe fazermos algumas considerações sobre a poesia sáfica no tocante ao seu aspecto formal. É o que fazemos no próximo item.

2.4. Métrica sáfica e morfologia verbal

Considerando-se que o verbo ocupa uma posição central em nossa discussão a respeito da lembrança em Safo de Lesbos, necessário se faz colocarmos algumas noções sobre a dinâmica verbal em grego, a fim de que as observações feitas no capítulo seguinte sejam mais claras para o eventual leitor não-familiarizado com este idioma. Uma pequena descrição do uso verbal grego proporciona a oportunidade de fazer um

levantamento dos verbos relacionados à conotação de lembrança que são utilizados por Safo de Lesbos nos poemas analisados no capítulo 3.

Em rigor, os verbos gregos possuem conjugações específicas não apenas quanto ao tempo, mas também quanto à voz (ativa, passiva e média³²). Tomando o presente do indicativo (o primeiro que geralmente se aprende quando se inicia o estudo do grego antigo), temos duas qualidades de verbos: os terminados com a letra ômega (-ω, lê-se *o*) como φιλέω, (*filéo*, eu amo) e os terminados em -μι (lê-se *-mi*) como τίθημι (*títhemi*, eu ponho, coloco)³³. Tais terminações pertencem ao paradigma da voz ativa, isto é, quando o sujeito da frase é o realizador da ação. Na voz média, no presente do indicativo, tem-se a terminação -ομαι (lê-se *-omai*). A voz passiva, por sua vez, admite a terminação -μεν (lê-se *-men*)³⁴.

Há vários verbos em grego com a conotação de lembrar, recordar³⁵.

Um dos verbos com esta conotação, na voz ativa do presente possui a terminação em ômega, tendo a forma μιμνήσκω (lê-se *mimnésko*, literalmente, “eu lembro, recordo”), do qual tem-se a forma em voz média μιμνήσκομαι (lê-se *mimnéscomai*, literalmente “eu me lembro”) na voz média. Este é um dos verbos utilizados por Safo. O outro é μνάομαι (literalmente “eu me lembro”, lê-se *mnáomai*).

Ambos μιμνήσκω e μνάομαι possuem, segundo Chantraine (2009, p. 676) a conotação de “lembrar-se de”, “ter na cabeça”, “pensar em”. Há ainda um outro, ἐπιμνάομαι (lê-se *epimnáomai*), uma variação de μνάομαι que possui o mesmo sentido do verbo primitivo e também utilizado por Safo de Lesbos.

Nos poemas analisados, como é mostrado no capítulo 3, Safo se vale de dois tempos verbais específicos: o presente e o aoristo. Este último é o equivalente grego

³² Alcionílio Alves da Silva (1942, p. 194) define voz média como uma voz que é “[...] reflexa, i.e., indica que a ação expressão pelo verbo reflete-se sobre o sujeito, ou que ele é, ao mesmo tempo agente e paciente da ação do verbo”. O autor ainda acrescenta, em nota à mesma página, que esta definição contempla verbos que também possuem a voz ativa. Há, entretanto, os que não a possuem, os quais são chamados de *depoentes*.

³³ -ω e -μι são terminações da primeira pessoa do singular. Quando se procura um verbo grego no dicionário, encontra-se tal verbo grafado na forma da primeira pessoa do singular do presente do indicativo e não no infinitivo (ex. cantar, viver, partir) tal como ocorre com os verbos em língua portuguesa.

³⁴ Safo de Lesbos, no fragmento 94, utiliza o verbo lembrar conjugado no imperativo. Neste capítulo esboçamos noções acerca de formas do verbo lembrar conjugadas no modo Indicativo. Falaremos com mais detalhe sobre a forma do imperativo quando da análise deste fragmento, no capítulo 3.

³⁵ Embora nosso foco aqui seja a questão da lembrança, da recordação, cabe esclarecer que os verbos gregos que possuem este sentido, não apresentam a distinção entre lembrança e memória que ocorre em nossos dias, a qual fazemos neste trabalho.

para o nosso pretérito perfeito, exprimindo uma situação concluída no passado. A exemplo do que acontece com o presente do indicativo, o aoristo possui conjugação específica para a voz ativa e a voz média. A diferenciação do passado em relação ao presente ocorre com o acréscimo de uma vogal (ε, lê-se *e*) ao início da palavra mais as respectivas terminações específicas de tempo e pessoa.

O paradigma do aoristo, em comparação com a forma do presente, é mostrado mais claramente nas tabelas abaixo. Os caracteres em negrito nas palavras são as respectivas terminações de pessoa e número. Como ocorre em português e outras línguas neolatinas, a clareza da pessoa verbal, proporcionada pelas terminações, dispensa o uso dos pronomes pessoais na grande maioria das ocorrências do verbo na frase.

PARADIGMA VERBAL – μιμνήσκω, eu lembro³⁶.

PESSOAS VERBAIS	PRESENTE VOZ ATIVA “eu lembro”	PRESENTE VOZ MÉDIA “eu lembro”	AORISTO VOZ MÉDIA “eu lembrei”	AORISTO VOZ PASSIVA “eu me lembrei”
1 sing.	μιμνήσκω	μιμνήσκομαι	ἐμνήσην	ἐμνήσθην
2 sing.	μιμνήσκεις	μιμνήσκη	ἐμνήσω	ἐμνήσθης
3 sing.	μιμνήσκει	μιμνήσκειται	ἐμνήσατο	ἐμνήσθη
1 pl.	μιμνήσκομεν	μιμνησκόμεθα	ἐμνήσημεν	ἐμνήσθημεν
2 pl.	μιμνήσκετε	μιμνήσκεσθε	ἐμνησθε	ἐμνήσθηθε
3 pl.	μιμνήσκουσιν	μιμνήσκονται	ἐμνήσαντο	ἐμνήσθησαν

³⁶ Estas são as formas para verbos em *-mi* (-μι), conjugadas através de ἵστημι eu ponho, coloco. ἵστημι, ἵστης, ἵστησιν, ἵσταμεν, ἵστατε, ἵστασιν. (Lê-se, respectivamente *hístemi, hístes, hístessin, hístamen, hístate, hístassin*. As formas de voz média são: ἵσταμαι, ἵστασαι, ἵσταται, ἵστάμεθα, ἵστασθε, ἵστανται. Lê-se, respectivamente, *hístamai, hístatai, hístámetha, hístasthe, hístantai*.

PARADIGMA VERBAL - μνάομαι, eu lembro, eu recordo.

PESSOAS VERBAIS	PRESENTE VOZ MÉDIA “eu me lembro”	AORISTO VOZ MÉDIA “eu lembrei”	AORISTO VOZ PASSIVA “eu me lembrei”
1 sing.	μνάομαι	ἐμνησάμην	ἐμνήσθην
2 sing.	μνάῃ	ἐμνήσω	ἐμνήσθης
3 sing.	μνάεται	ἐμνήσατο	ἐμνησθη
1 pl.	μναόμεθα	ἐμνήμεθα	ἐμνήσθημεν
2 pl.	μνάεσθε	ἐμνησθε	ἐμνήσθηθε
3 pl.	μναονται	ἐμνήσαντο	ἐμνήσθησαν

Sobre a conjugação dos verbos acima, cabe fazer dois esclarecimentos: a) μνάομαι (*mnáomai*) é conjugado, no presente, a partir da voz média, não possuindo voz ativa neste tempo verbal como se observa em μιμνήσκω; b) como se pode ver nos paradigmas acima, há *coincidência de conjugação* dos dois verbos na voz passiva do aoristo; por este motivo, quando ocorre o uso textual de algum destes verbos na voz passiva do aoristo, não é possível saber a qual verbo pertence a voz passiva utilizada.

Conforme mencionado na Introdução (p. 10) Safo de Lesbos escreveu em dialeto eólico. Este dialeto era “falado principalmente na Tessália, na Beócia, em Lesbos e na parte setentrional da costa da Ásia Menor” (CARNEIRO, 1962, p. 809). A questão dialetal na Grécia antiga é percebida, nos textos, mediante variações ortográficas ou de acentuação na mesma palavra de um dialeto para outro. Pode-se notar essas variações em palavras como a conjunção integrante οτι (lê-se *hóti*³⁷, significando *que*), a qual, em dialeto eólico aparece com a consoante τ dobrada, sendo a palavra escrita, ao final, com

³⁷ A presença do “h” na transliteração significa que a sílaba na qual ocorre deve ser lida com pronúncia aspirada, tal como ocorre, por exemplo com o verbo *to have*, do inglês. A letra H começou a ser usada em latim para grafia das palavras de origem grega que começavam por vogal e que, no idioma original, recebiam um sinal gráfico chamado espírito áspero (sinal que tem a forma de uma vírgula ao contrário e que é posto sobre a vogal, tal como se nota na palavra οτι).

ω ao invés de ι , resultando em ὄττω (lê-se *hóto*) como ocorre no quarto verso do fragmento 16.

ἔγω δε κῆν ὄττω τις ἔραται

mas para mim o que [é mais belo é aquele] a quem se ama.

Contudo, a variação mais importante a ser aqui apontada é a variação dialetal verificada na escrita do verbo lembrar que ocorre neste fragmento. Neste texto de Safo de Lesbos, o verbo lembrar ocorre na primeira pessoa do singular na voz passiva do aoristo e, ao invés da grafia ἐμνήσθην (lê-se *emnésthen*), apresenta a grafia ἐμνάσθην (lê-se *emnásthen*), na qual a letra α (alfa) ocorre no lugar da letra η (éta), ocorrendo a ausência da letra ν (letra grega com som de “n”). Também se percebe, no dialeto de Lesbos uma preferência pelo encontro das letras οι (lê-se “oi”) ao invés de ου (lê-se “u”), este último típico do grego de ático. É o que podemos perceber, por exemplo, no particípio presente de ἔχω (eu tenho, lê-se *ékho*), que ocorre no verso 2 do fragmento 96. No particípio presente, ao invés de se escrever ἔχουσα (“tendo”, lê-se *ékhussa*), como ocorre no grego ático, no dialeto de Lesbos se escreve ἔχοισα (*ékhoisa*), algo semelhante a certos fenômenos, no português de variantes entre louro, loiro, mouro, moiro, casadouro, casadoiro, etc.

Um aspecto bastante importante na poesia lírica da Grécia antiga assim como toda a poesia da Grécia da antiguidade era a questão da métrica. Por métrica entende-se “[...] o conjunto de regras e normas relativas à medida e organização do verso, da estrofe e do poema como um todo (MOISÉS, 1974, p. 335).

A estruturação das estrofes na poesia sáfica varia de texto para texto, conforme o estado que o papiro chegou até nós em diferentes tipos de pés. O pé, em linguagem literária técnica, consiste na “unidade melódica e rítmica do verso, composta de um grupo de sílabas. Remonta aos gregos e romanos que mediam os versos em sequências temporais separadas por intervalos regulares (MOISÉS, idem, p.391).

Com relação à poética de Safo de Lesbos, temos de maneira bastante comum a estrutura em quartetos, isto é, estrofes de quatro versos, como é o caso do fragmento 16. Mas há também estruturas de dísticos (estrofes de dois versos) e tercetos (estrofes de três versos). A métrica sáfica, de maneira geral, consiste de um sistema no qual são

justapostos versos sequenciais com uma mesma estrutura, um metron troqueu (uma sílaba longa, uma breve e outra longa), um dáctilo (uma sílaba longa e duas breves) e novamente outro troqueu. Em estrofes de quatro versos, o quarto e último verso caracteriza-se por uma estrutura correspondente à metade dos versos anteriores, a qual é formada apenas por um metron dáctilo.

O esquema abaixo é uma demonstração gráfica da estrutura rítmica com a qual Safo escreveu seus poemas. Os caracteres em fonte normal representam as vogais breves, os caracteres **em negrito** representam as vogais longas. A barra única representa o intervalo entre os pés e a barra dupla representa o fim das sílabas poéticas.

A A A | A A A | A A A ||
 A A A | A A A | A A A ||
 A A A | A A A | A A A ||
 A A A ||

Como exemplo prático, tomemos a transcrição da primeira estrofe do fragmento 16 a fim de visualizarmos a estrutura métrica (abaixo de cada verso vai o seu correspondente sonoro, acrescido do respectivo destaque no caso de sílaba longa:

Ο[ι μεν ἵππη | ων στρό τον | οι δε πές δων
 ‘i **mén** hippé | **on** stró ton | **hoi** dé **pés** don.
 οί δε να ων | φαῖς ἐ πι | γᾶν μέ λαι ναυ
 hoi **dé** ná **on** | **fais** e pí | **gã**n mé **lai** nan.
 ἔμ με ναι κάλ | λισ τον, ἐ | γω δε κῆν ὄτ-
 e **me** nai **kal** | **lis** ton e | **go** dé **ken** hót-.
 τω τις ἔρα ται
 -**to** tis **erá** tai

O exercício acima foi feito tomando-se bastante liberdade em alguns pontos, tendo em vista a irregularidade da poesia sáfica, causada não pelo estilo, mas pela própria deficiência com que os textos nos chegaram. Há toda uma tentativa de reconstituição da metrificação sáfica a partir da concepção de que os textos supostamente pertençam a livros diferentes da escritora e, por causa disso, tenham tido uma metrificação diversificada³⁸. O caráter lacunar dos textos dificulta que se fale em métrica sáfica em termos definitivos.

De qualquer modo, a métrica sáfica foi aqui referendada com o objetivo de asseverar a presença da musicalidade na poesia desta autora; de fato, a presença de certo ritmo, de certa musicalidade nos textos constitui uma evidência de que a poesia lírica é um dos momentos históricos da antiguidade onde muita importância é dada à música no contexto da prática poética, visto que, para a poesia arcaica, a palavra constitui o suporte rítmico da música (GENTILI, p. 13). Isso não deixa de ser algo ocorrente nos tempos atuais uma vez que em geral, nas músicas cantadas, as palavras são um elemento importante para a condução do acompanhamento musical.

Uma vez feitas as observações teóricas, históricas e contextuais sobre a poesia de Safo de Lesbos, passemos, agora, às análises dos poemas da autora nas quais procuramos tornar latente a questão da lembrança e seu papel na poesia sáfica enquanto expressão da vida interior.

³⁸ A questão da métrica aqui é apenas de referência, uma vez que o estudo específico desta questão está fora dos propósitos deste trabalho, no qual lidamos com questões relativas ao conteúdo dos textos e não do *ritmo* no qual se acham escritos. A diversidade métrica de Safo de Lesbos é, com efeito, uma opinião bastante controversa porque carece de evidências mais contundentes; afora o que diz a *Suda Lexicon* (ver anexos), não há certeza de que a escritora seja mesmo autora de tantos livros e o mau estado dos textos torna difícil uma palavra final sobre o chamado “estilo sáfico”. Entretanto, caso o leitor queira ter uma noção melhor acerca da diversidade do metro sáfico, sugerimos a leitura de Page (1987, p. 318 e ss.), onde o teórico faz uma digressão profunda sobre o tema em Safo de Lesbos, trazendo exemplos.

3 Dinâmica da Recordação – análise do *corpus*

Temos muitos textos de Safo, os quais resistiram à passagem dos séculos para chegar até nossa era. Com efeito, sobreviveram ao tempo cerca de duzentos fragmentos, a maioria deles integrante do conjunto dos papiros achados em Oxyrrinchus, no Egito, no século XIX. Muito embora tudo o que chegou até nós já represente uma obra considerável, as lendas dizem que não é nem a terça parte dos nove livros que a autora teria escrito³⁹.

Por outro lado, versos de Safo também são encontrados em citações pequenas, utilizadas por autores antigos cujos manuscritos (tratados de gramática, métrica e comentários) perduraram, conseguindo chegar até nossos dias. De fato, não é pouca a fortuna crítica que os antigos lhe renderam⁴⁰. No seu conjunto, os comentários dos autores e a obra de Safo de Lesbos permitem abordar as mais diversas questões que podem ir desde uma reflexão de teoria literária até discussões sobre temas de caráter linguístico.

Em geral, os fragmentos possuem variado conteúdo e extensão (alguns chegam a possuir apenas uma linha) e abordam, cada um, em seu contexto, aspectos variados da vida humana. Para os fins deste estudo, escolhemos como recorte a abordagem sobre a questão da lembrança, a qual aparece de forma bastante clara em três fragmentos.

Pensar a recordação na antiguidade grega do século VII a.C. constitui uma questão sobremodo relevante porque, em certo sentido, ajuda a entender o modo como lembramos hoje. Esta reflexão possibilita avaliar o modo do qual se vale a poesia sáfica para falar de relações afetivas e/ou da relevância de tais, o que permite, inclusive, pensar as ressonâncias deste método na atualidade.

A evidência da questão da afetividade em lembrar alguém querido através da poesia em textos do século VII a.C. torna latente não apenas que os antigos tinham sentimentos de incerteza, angústia e saudade semelhantes ao nosso “sentir pós-

³⁹ Denis Page menciona (1987, p. 112, tradução nossa): “[...] a antiga coleção de livros dos poemas de Safo, feita ou adotada pelos editores Alexandrinos consistia de nove livros. Não temos razões suficientes para duvidar que este número seja correto”. Este dado fornecido por Page é proveniente da *Suda Lexicon*. Cf. *Anexos*.

⁴⁰ Em geral, um verso de Safo era citado como ilustração para uma consideração teórica. É o que faz, por exemplo, Dioniso de Helicarnasso, que cita o Hino a Afrodite (fragm. 1 LP) como ilustração de sua explicação sobre um estilo literário: θήσω δε και ταύτης παραδείγματα τῆς ἁρμονίας (τῆς γλαφυρᾶς και ἀνθηρᾶς συνθέσεως) ποιητῶν μιν προχειρισάμενος Σαπφῶ [...] (*Fornecerei ilustrações deste estilo (i.e. composição polida e exuberante) selecionando Safo entre outros poetas [...]*) (CAMPBELL, 1990, p. 52-53, tradução nossa).

moderno”, mas também que, por trás do ato de lembrar, subjaz a necessidade, que a poesia de então manifestava, de singrar por novas perspectivas e complexidades,. Para tanto, levava em consideração não apenas o mundo em que a pessoa vive, mas também – e principalmente – a bagagem de experiência que o coração “guarda” a respeito dos momentos vividos.

Por abordar apenas a experiência do momento, a poesia lírica é marcada por incerteza, angústia, tristeza e desalento. O eu-lírico aborda o que a realidade lhe apresenta no momento da escritura. Por isso, pode-se dizer que a poesia sáfica não se pretende ser uma poesia de respostas, uma vez que retrata a sensação presente. A fim de que isto se torne claro, vejamos a análise de três textos desta autora, começando pelo fragmento 16.

3.1. Fragmento 16 ou a recordação como evocação

O Fragmento 16 é um dos escritos mais conhecidos de Safo de Lesbos e, também, um dos que chegaram mais completos até nós. O fragmento 16 é datado do séc. II d.C. e possui ao todo trinta e dois versos dos quais apenas vinte são totalmente legíveis. Foi localizado no Egito na cidade de Oxyrrhynchus (atual el-Bahnasa), no século XIX, estando hoje em poder da Bodleian Library de Oxford. Quando de sua descoberta, recebeu o número de 1231⁴¹. O suporte onde se encontra é um pedaço de papiro cuja aparência está bastante danificada (ver anexo). Há alguns furos dentro do texto, tornando palavras e até frases inteiras incompletas.

O texto de um modo geral consiste em de uma argumentação que resulta na opinião do eu-lírico sobre a importância de uma pessoa, aparentemente sua conhecida. Para deixar claro seu pensamento acerca desta pessoa e do que sente por ela, o eu-lírico, enriquece sua opinião com elementos da tradição, mais especificamente, valendo-se do mito de Helena. Citemos o texto, confrontando o original grego com sua respectiva tradução.

Οἱ μὲν ἰππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων

⁴¹ Os achados de Oxyrrhynchus possuem uma grande variedade de textos que discorrem sobre diversos assuntos. Os papiros encontrados foram catalogados com uma numeração própria, diferente da estabelecida pelos estudiosos, em especial Edgar Lobel e Denis Page, cuja numeração por nos aqui e seguida. Ver Introdução.

οἱ δε νᾶων φαῖς ἐπι γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἐγὼ δε κῆν
ὅττω τις ἔραται

πάγχυ δ' εὖμαρες σύνετον ποήσαι
πάντι τοῦτ' , ἅ γαρ πόλυ περσκέθοισα
κάλλος ἀνθρώπων Ἐλένα τον ἀνδρα τον πανάριστον.

Καλλιποισ' ἔβα ς Τροίαν πλέοισα
κῶυδε παῖδος οὐδε φίλων τοκῆων
πάμπαν ἐμνάσθη, ἄλλα παράγαγ αὐταν [...]

ἀμπρον γαρ [...]
με νῦν Ἐνακτορίας ὄνεμναισ' οὐ παρεόισας·

τᾶς κε βολλοίμαν ἔρατον τε βᾶμα
κάμαρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἦ τα Λύδων ἄρματα κᾶν ὄπλοισι πεσδομάχεντας

É um batalhão de infantes – ou de cavaleiros –
Dizem outros, que é uma frota de negras naus a mais linda coisa sobre a terra.
Para mim é quem tu amas.
E como é fácil fazer clara essa verdade para o mundo
Pois aquela que triunfou sobre o humano em beleza, Helena,
Seu marido, o mais nobre dos homens
Tendo abandonado, para Tróia navegou.
Para a filha, para os pais queridos, nem um só pensamento voltando.
[...] agora esta lembrança de Anactória daqui tão distante
Aquele modo de andar que acorda os desejos
E cambiantes brilhos, mais eu queria ver, no seu rosto
Que soldados com panóplias e carros lídios⁴².

O fato de o texto traduzido começar com uma comparação não é algo sem propósito. No texto original aparece uma das expressões gregas usadas quando se deseja fazer uma comparação ou descrever ações simultâneas: trata-se de *μεν... δε*, (*mén...dé*) que significa “enquanto que...” ou “de um lado... de outro...”. Com essa expressão, o eu-lírico estabelece uma comparação e, nesta comparação, externa a sua opinião sobre o que existe de mais belo. Ao que se depreende na primeira estrofe, o conceito de beleza proposto pelo eu-lírico difere-se dos conceitos de outras pessoas, representadas pela ocorrência do artigo masculino plural *οἱ* (*hoi*), que, aqui, possui a acepção do pronome indefinido “alguns”, denotando a idéia de “outras pessoas” e, por extensão, de senso

⁴² (FONTES, 2003, p. 385). Em busca de maior proximidade com o original, o tradutor da edição de Safo de Lesbos em língua portuguesa aqui utilizada respeitou as lacunas do texto grego, revelando-as na tradução.

comum. Assim, o artigo definido no plural e o uso da expressão comparativa, demonstram que o eu-lírico estabelece um juízo de valor através do qual compara sua opinião com a concepção mais comum de beleza (uma frota, uma infantaria, muitos cavaleiros, etc), da qual manifestamente discorda.

O texto, antes de falar de Anactória, tece uma argumentação na qual subjazem os juízos de valor do eu-lírico; tais juízos entremostam a necessidade do eu-lírico em mostrar o quanto a figura de Anactória é relevante a ponto de ser lembrada com tanto acatamento. Por isso, para que a importância de Anactória possa ser bem compreendida, é necessário um introyto no qual haja uma comparação a fim de que o leitor/espectador tenha noção da importância do indivíduo em questão e, mais ainda, tenha curiosidade em saber quem é o indivíduo a quem o texto se refere⁴³.

Evidentemente que a importância do indivíduo está intrinsecamente relacionada à importância do amor em si. Daí o discurso do eu-lírico começar primeiramente enfatizando a relevância do ato de amar. Esclarecendo esta relevância, torna-se compreensível a importância de Anactória.

Para ressaltar a relevância do amor, nada melhor do que equipará-lo ao que de mais grandioso existia; pelo que se evidencia no texto, quando o eu-lírico quer comparar algo com o objetivo de demonstrar grandiosidade, utiliza a sua concepção sobre este assunto. Quando, pois, fala de grandiosidade, refere-se a uma terra ou povo que valora como grandioso a fim de ficar clara a dimensão da grandiosidade do indivíduo sobre o qual o texto aborda. O texto apresenta a Lídia como parâmetro de grandiosidade; a Lídia, na época de Safo de Lesbos, era uma das maiores potências do mundo antigo. Consistia em um estado remanescente do reino da Frígia, localizado na região conhecida como Ásia Menor. Embora os gregos já no século VII a.C. possuíssem várias colônias nas adjacências da Lídia, esta se impunha como potência, dominando o comércio na região. Devido à proximidade geográfica com Lesbos (vide mapa em anexo), é bastante natural que apareçam referências a esse país; tais referências podem também ser vistas em outros textos⁴⁴. As referências à Lídia nos textos de Safo reafirmam, pois a proeminência econômica deste país na época em que este poema foi

⁴³ Neste ponto concordamos com Page (1985, p. 56): “No momento em que Safo diz [...] ‘o objeto de seu amor’ o público ficará atento para adivinhar o nome da favorita”

⁴⁴ No fragmento 96 LP, a ser analisado, é mencionada cidade de Sardis, uma das principais da Lídia referindo-se a Atthis, uma moça que ao momento da escritura, lá se encontrava. No fragmento 132 (em anexo), fala de sua filha Kleis, a qual, por ser preciosa, não a trocaria pelo reino inteiro da Lídia. No fragmento 39 LP (em anexo), ocorre mais uma referência, ainda que breve quando é mencionada uma sandália, qualificada como “trabalho lídio”.

escrito, atestando a veracidade do seu papel de líder do comércio na região, uma vez que a Lídia era, também, segundo Giordani (1977, p. 257) um verdadeiro elo entre civilizações da Ásia Menor e os gregos.

A menção a cavaleiros (*híppoi*), a infantes (*pésdon*), no primeiro verso e de uma frota de navios, no segundo verso, surge como um argumento de que, quanto mais grandiosas certas coisas aparentam ser, isso não se compara à grandiosidade do amor. Mas o amor não é apenas belo por sua grandiosidade. Ele é belo também por fazer acreditar que tudo pode ser feito em favor dele. Temos como exemplo disso a menção a Helena, que, por amor, foi capaz de abandonar o melhor dos maridos (*ton andra panariston*).

Helena, claro, é a mulher que ficou famosa na tradição folclórica da Grécia por ter se apaixonado pelo troiano Páris; esta “paixão”, na verdade foi causada por Afrodite, em cumprimento á promessa a Páris se ele a escolhesse como a mais bonita entre as deusas. As circunstâncias que envolveram a escolha de Afrodite como a mais bela dentre as deusas faz parte de uma história conhecida da mitologia grega chamada “o pomo da discórdia”⁴⁵. Por causa desse episódio, a figura de Helena ficou estigmatizada na mitologia grega. Além de Safo de Lesbos, uma das poucas pessoas que viam algo de bom em Helena foi o filósofo Górgias (485 a.C- 380 a.C.), que, em homenagem a ela, teceu um discurso elogioso⁴⁶.

O trecho que envolve Helena é o primeiro momento em que é usado um verbo com sentido de lembrança. Trata-se de *emnásthen* (ἐμνάσθη), forma de voz passiva do aoristo, versão dialetal de *emnésthen* (ἐμνήσθη). Conforme mencionado na pág. 55, é difícil saber se a forma em questão é derivada de *mimnéscō* ou *mnáomai*, visto que os dois possuem a mesma forma no tempo em que se encontra o verbo em questão. O verbo é utilizado em um momento onde é mencionado que Helena fugiu por amor sem voltar pensamentos para a filha ou o marido. A fim de fazermos mais claramente uma reflexão sobre o aproveitamento da tradução de Brasil Fontes, vamos comparar com uma tradução mais literal, de nossa lavra.

⁴⁵ Para mais detalhes sobre esta história, veja-se os verbetes Afrodite e Páris Ver, no *Dicionário da Mitologia Grega*, de Ruth Guimarães, nas páginas 2-22 (Afrodite) e 245-247 (Páris).

⁴⁶ O texto original e a tradução deste discurso podem ser vistos no site <http://www.consciencia.org/gorgiashumberto.shtml>.

Tradução de Brasil Fontes	Tradução nossa
κωῦδε παῖδος οὐδε φίλων τοκήων πάμπαν ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ αὐταν Para a filha, para os pais queridos, nem um só pensamento voltando.	κωῦδε παῖδος οὐδε φίλων τοκήων πάμπαν ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ αὐταν não se lembrou da filha nem dos pais amados

Brasil Fontes não aproveita o verbo com conotação de lembrar, *emnásthen*, na tradução. Curiosamente, Page também não aproveita e interpreta a frase também como Helena não voltando nenhum pensamento para a filha e para os pais: “[...] nenhum pensamento para sua filha e seus pais” (PAGE, 1987, p. 53, tradução nossa).

Entretanto, a forma ἐμνάσθη constitui uma versão dialetal de ἐμνήσθη da mesma forma como temos a forma ática *emnéssato*, ἐμνήσατο, e a forma eólica *emnássato*, ἐμνάσσατο, para a voz média do aoristo⁴⁷. São, pois formas do verbo lembrar no aoristo. A questão principal a apontar aqui é o fato de a escolha ter recaído sobre a voz média. É algo bastante recorrente no corpus aqui escolhido, tendo em vista que a voz média significa uma ação reflexa, ou seja, uma ação que se reflete no próprio sujeito.

Helena não se lembrou dos pais nem da própria filha tal foi a maneira como foi dominada pelo amor. Com efeito, no fragmento 16 LP, Helena é retratada como “aquela que triunfou sobre o humano em beleza”, uma interpretação de bastante licença poética do tradutor para a simples expressão *kalón tón antrópon*. Essa expressão grega, literalmente, significa, “aquela que é mais bela dentre os homens”, sendo que o sentido de “homens” (*anthrópon*) aqui não é referente apenas ao sexo masculino, mas à humanidade em geral. A beleza de Helena em relação ao humano aparece como uma espécie de parâmetro para esclarecer o que é o amor verdadeiro e o que deve ser feito para possui-lo, já que ele é o que há de “mais belo há sobre a terra”. A tradução mais correta seria “sobre a terra negra”, devido ao termo “*melaínan*” [negro/a] em *epí gan melaínan kálliston* (“sobre a terra negra”). No entanto, adverte-se que:

⁴⁷ Os dados são fornecidos por um léxico grego-latim, bastante antigo, datado do ano de 1799, de autoria de Cornelius Schrevelius. Nos verbetes da letra E, constam as duas formas para o aoristo de *emnéssato* e *emnássato*. Consiste em um das publicações antigas em que não houve a preocupação dos editores em colocar número de páginas, por isso não as referendamos aqui. Para maiores detalhes sobre a obra, vide bibliografia.

[...] a história de Helena não é [...] uma advertência, mas um exemplo, literalmente entendido, do poder do amor para quebrar as ligações familiares e para forçar suas vítimas a arriscar tudo em favor dele (BOWRA, 1961, p. 112, tradução nossa).

A referência a Helena funciona no texto como um argumento para ressaltar a importância do amor na medida em que a conduta corajosa de Helena é vista como bela, pois tal conduta, na visão do eu-lírico, buscar o que há de mais belo e, por isso, deve ser feita sem qualquer receio, ainda que isso implique “abandonar o melhor dos maridos”.

Nestas circunstâncias, em nada surpreende que a história de Helena seja vista pelo eu-lírico com acatamento e aprovação, ainda que Helena por assim dizer “atrolepe” valores sociais importantes para a época como matrimônio e fidelidade, reproduzindo atitudes geralmente atribuídas ao elemento masculino. Enquanto que, para outros⁴⁸, Helena possa ser vista como uma proscrita, cujo sentimento trouxe prejuízo tantas vidas, para o eu-lírico, a mulher tida como a mais bela do mundo grego é um exemplo a ser seguido, alguém que não desanimou na busca pela realização do ideal de procurar o ser bem-amado e cingir o espírito com as graças do seu amor, envidando toda a coragem e esforços necessários para consegui-lo.

Temos neste texto a presença do mito homérico utilizado com novas características simbólicas, com nuances diferenciadas, de acordo com as finalidades a que o texto se presta. O fato (fuga de Helena) funciona, no texto como um *material-espécie*, sendo utilizado como o “repertório poético” que fornece dados para que nele seja jogada uma visão particular. O que se pode concluir desta prática é que:

Na lírica predominam os *tópoi* e na épica as fórmulas e se trata de materiais diferentes. Estas são sintagmas, unidades frasais que se repetem, aqueles são unidades semânticas para as quais cada poeta constrói a seu modo a forma da expressão. Mas, ainda que reflitam, em sua diversidade, modos e talvez momentos diferentes de existência da poesia, esses processos de composição conheciam um mesmo princípio: o recurso sistemático a formas de expressão ou de conteúdo estocadas pela tradição oral. Na poesia do mundo da escrita, apesar

⁴⁸ Alceu, em um de seus poemas (fragmento 283 LP) coloca uma outra visão sobre Helena, dizendo: “[...] e fez tremer os corações dos argivos/ Helena deixou-se levar pelos troianos/como hóspede traidora/ ela seguiu-os em seu navio pelo mar.../deixando sua criança esquecida em casa/ e o rico leito de seu marido/desde que seu coração a persuadiu a abrir/caminho para a filha de Dione e Zeus/Seus irmãos singraram pela terra negra/nas plagas troianas em busca de Helena/ e muitos carros tombaram na poeira”. (In: CAMPBELL, p. 333, tradução nossa)

das enormes transformações ocorridas na produção e no consumo poético, esses processos tiveram continuidade. (ACHCAR, 1994, p. 54). (Grifo do autor).

Mas Helena, embora desfrute de considerável importância na tradição, ela não é a figura mais importante que o texto deseja ressaltar. A figura mais importante, sim, é Anactória, a moça que é mencionada ao final do texto. É sobre ela que o eu-lírico tece considerações de lembrança. Justamente no momento em que a menciona, o eu-lírico utiliza um outro verbo para o contexto de lembrança; comparemos a tradução de Brasil Fontes com outra leitura, de nossa lavra:

Tradução de Brasil Fontes	Tradução nossa
<p>με νῦν Ἀνακτορίας ὄνεμναισ' οὐ παρεοίσας· agora esta lembrança de Anactória daqui tão distante</p>	<p>με νῦν Ἀνακτορίας ὄνεμναισ' οὐ παρεοίσας· lembrei-me agora de Anactória que não está presente</p>

O verbo denotando lembrança aqui utilizado é a forma ὄνεμναισ' , forma contraída de ὄνεμναισα, *onemnaissa*, voz passiva de aoristo⁴⁹, cuja voz média do presente é comentada na análise do capítulo seguinte. A voz passiva constitui um reforço à interioridade, uma vez que, aqui, estabelece um contexto de ação sofrida pelo sujeito a partir da próprio fato de ter a lembrança. A tradução de Brasil Fontes não transmite a interioridade do original, uma vez que fala da lembrança de uma forma mais distante (“e agora esta lembrança”). Em nosso entender, uma tradução que capte o sentido do original seria aquela que expresse a ação reflexa, aproveitando a voz passiva do aoristo tal como colocamos em nossa tradução.

A voz passiva do verbo com sentido de lembrança acrescenta uma forte carga de interioridade à expressão do eu-lírico uma vez que aborda seus próprios sentimentos de maneira enfática, o que denota uma situação marcante do ponto de vista poético, uma vez que não pareceria (como nos parece haver na tradução de Brasil Fontes) como se a

⁴⁹ A voz passiva do presente deste verbo é motivo de comentário na segunda análise.

lembrança tivesse “vida própria” e tivesse surgido no pensamento à revelia da vontade do eu-lírico. Quando o eu-lírico diz “lembrei-me agora de Anactória” mostra que a lembrança veio dele e por ele foi construída. Infelizmente, em nosso entender, este aspecto, decisivo para uma interpretação plausível da lembrança nesta parte do texto, não foi captado pela escolha do tradutor.

Lembrar uma pessoa, alguém, no entanto, não é apenas citar seu nome quando ela não está presente. Recordar alguém significativo é, sobretudo, lembrar suas características, aquilo que o faz ser belo de se ver, aquilo que o torna belo como companhia. Por isso, temos elementos no texto que descrevem Anactória. Ainda que sumários, os termos são decisivos para se ter uma compreensão do apreço que o eu-lírico possui por esta pessoa: *bāma*, o jeito que ela caminha, *kamarýkhma lamprón próssopo* (brilho dos olhos em seu rosto), *bollóiman eratón* (aquela que acorda o desejo)⁵⁰. Todos estes atributos estão listados para que seja percebida a significância de Anactória.

Assim, colocando uma moça (Anactória) acima, em importância, daquilo que o senso comum (representado pelo que “os outros”, concebem como “a coisa mais bela na terra”, Safo esboça uma concepção de vida gerada, a partir da “[...], angústia que representa a falta de Anactória, a necessidade urgente da sua presença física, o desejo de rever seus gestos, seu andar, seu rosto” (STARZYNSKI,1968, p. 81).

As qualidades de Anactória, evocadas pela sua recordação no texto possibilitam, desta forma, ressaltar a afetividade que o eu-lírico lhe devota; esta afetividade, no entanto, para “construir” a presença do ente querido, vale-se da lembrança. Claro que, por se tratar de uma lembrança, talvez Anactória esteja sendo lembrada de um modo diferente do que de fato era. O que ela era exatamente jamais saberemos (talvez nem mesmo tivesse esse nome) e, de fato, não nos interessa. O importante é observar o papel da lembrança na tarefa de expressar a afetividade humana no texto poético.

Dito de outro modo, para se expressar textualmente de modo adequado sobre alguém, cumpre não apenas trabalhar o emocional da expressão, mas procurar ilustrar a declaração com as lembranças que se possui da pessoa evocada no texto. Disso se evidencia que a lembrança no presente texto não é apenas uma janela emotiva para o passado. Não se trata aqui de lembrar alguém ocasionalmente de maneira vaga e sem importância. Anactória é alguém cuja presença tem importância, tem um significado

⁵⁰ A tradução das expressões eólias ocorrentes neste texto sáfico amparam-se nas considerações teóricas de Page (1987, p.53-55) .

especial. Foge aos propósitos de nossa abordagem discutir que significado seria esse, mas sim, o que para nós importa é que a lembrança, neste caso, é utilizada de forma a recuperar a presença que está ausente.

Mas talvez a questão mais importante a ser mencionada a respeito da lembrança neste momento é o fato de que ela contribui para a construção de outro contexto em que a presença do ente querido de certa forma se faz sentir pela simples evocação de suas características. De fato, a lembrança:

[...] constitui a melhor formulação possível de uma realidade ausente ou difícil de expressar, da qual é inseparável. Nesse sentido, na imagem não é relevante o princípio da analogia, como no signo, mas o princípio de identidade com a realidade ausente. [...] No contexto, as imagens são impulsionadas por forças que não pertencem ao mundo, ao *Logos*; ao mesmo tempo, são atraídas pelos sentidos que elas próprias invocam no campo onde irrompem. [...] Assim, é no espaço textual que a imagem ganha sentido, e o estudioso tem de percorrer, no texto, os itinerários do poeta, tentando apreender as forças de ação do texto e captar o aparecimento de uma realidade suplementar (MELLO, 2002, p. 95-96)

Pensamos que, em termos afetivos esta “construção de realidade suplementar” feita através do contexto poético, pretende, em certo sentido, suprir a falta da presença física, uma vez que, “imagens oferecem à amante, ao poeta – o ser que eles desejam” (BONNARD, 1975). Assim, “(...) imagens dão Anactória a Safo” (BONNARD, 1975). Tais imagens são como sinais, e bastam apenas dois: andar formoso e rosto brilhante. “Dois sinais: e a ausência da amiga torna-se presença” (BONNARD, 1975). Esta presença, no entanto, é uma “realidade suplementar”, a qual só é entendida em nível de abstração.

Construindo a “realidade suplementar” de um ente amado ausente, o eu-lírico evidencia o grau de sutileza que a prática poética é capaz de atingir. Entretanto, há que sempre lembrar que para a antiguidade grega do século VII a.C., este é um recurso relativamente novo porque a lembrança na lírica neste momento é feita não a partir das aparências, mas das aparências que o indivíduo deseja lembrar e acima de tudo, da emoção que essas aparências lhe causam.

Não se verifica textualmente uma intimidade em termos de convivência do eu-lírico para com Anactória (conforme se verifica no fragmento 94, analisado no próximo item), mas talvez se possa medir esta intimidade pelo grau de intensidade com que

Anactória é trazida à lembrança. Tal intensidade é proporcionada pela escolha de elementos específicos (características), geralmente os mais tocantes, que facilitam a evocação do indivíduo através da lembrança no contexto poético.

A presença do ente lembrado em meio à lembrança reafirma a existência do universo do indivíduo, fundamental na poesia lírica. Este universo, no texto em questão, se revela através da angústia pelo desejo da presença de Anactória, o que propicia a evocação do ente querido de uma forma tão intensa que o fato literário, isto é, o texto, estabelece uma situação na qual Anactória é “trazida de volta” ao ambiente do eu-lírico. Através da evocação feita por ele, pois, esta presença torna-se semelhante à que se teria se a moça de fato estivesse em sua na companhia.

Pode-se dizer que a visão da pessoa cuja ausência é sentida e a aceitação desta pura e simples “contemplação”, mediante exploração das sensações interiores através da lembrança constitui um depoimento concreto sobre a valorização da interioridade enquanto motivo de produção literária.

Mesmo que o ser amado não esteja presente, a sua imagem e a visualização minuciosa dos detalhes que a ela se relacionam (andar arrebatador, o cintilar dos olhos) é uma prova mais do que contundente da força desta presença na vida de quem a constrói no pensamento; sobretudo, é uma prova de que a prática poética do século VII a.C. já está consciente de que é capaz de refletir sobre a influência de pessoas e coisas em sua vida. Até porque

A lembrança é um laço espiritual que une os homens [...]. [...] as pessoas que se amam encontram-se no sentimento da lembrança [...] que cria um acordo entre duas almas. Através da nostalgia, o espírito se desloca no tempo e no espaço, criando uma comunhão com aquele que por ele é lembrado. (SNELL, 2001. p.77)

Através da noção da lembrança, no fragmento 16 ocorre uma espécie de “fator de aproximação” à pessoa lembrada; aquele que lembra descobre que a necessidade de estar em comunhão com alguém tem de ser satisfeita de qualquer forma possível, ainda que esta forma seja abstrata, o que faz concluir que a necessidade de proximidade é algo deveras imperioso e que precisa ser satisfeito não importando quais os recursos utilizados para tal. Uma reflexão sobre a necessidade da comunhão com aquele a quem se ama leva à descoberta da vida interior como uma espécie de “sintonia de alma”, pois

“no sentimento individual dos líricos, descobrem-se o dissídio da alma e o sentido da comunhão espiritual” (SNELL, 2001, p. 79).

3.2. Fragmento 94 ou lembrança como recurso de consolo

O fragmento 94 apresenta para nós um momento de despedida. O texto descreve o momento em que uma moça se despede, porém, não estando desejosa de ir. Antes da análise, porém, convém citarmos o texto:

Τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω·
ἃ με ψισδομένα κατελίμπανεν.

Πόλλα και τόδ' ἔειπε[μοι]
“ὦμί' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν,
Ψάπφ', ἦ μάν' σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω.”

Ταν δ' ἔγω ταδ' ἀμειβόμαν·
χαίροισ' ἔρχεο κάμεθεν
μέμναισ', οἶσθα γὰρ ὡς σε πεδήπομεν·

αἱ δε μή, ἀλλὰ σ' ἔγω θέλω
ᾄμναισαι [...]. [...] αἱ
[...] και κάλ' ἐπάσχομεν.

Πόλλοις γὰρ στεφάνοις ἴων
και βρόδων κροκίων τ' ὑμοι
κα [...] παρ' ἐμοι περεθήκαο,

και πόλλαϊς ὑπαθύμιδας
πλέκταις ἀμφ' ἀπάλαι δέραι
ἀνθέων ἔβαλες πεποημέναις,

και πολλῶι [...] μύρωι
βρενθείμι [...]
ἐξαλείψαο και βασιληίωι,

και στρώμαναν ἐπι μολθάκαν
ἀπάλαν πα [...] ...ων
ἐξιης πόθον [...] νίδων

Que morta, sim eu estivesse: ela me deixava entre lágrimas.

[...] e lágrimas dizendo:

ah, o nosso amargo destino,
minha Psappha, eu me vou conta a vontade”.

[...] esta resposta lhe dei:

“Adeus, alegre-te! De mim,
guarda a lembrança. Sabes o que nos prendia a ti.

[...]

se não, quero trazer-te de novo à tua memória [...]

as lindas horas em que vivemos

[...] de violetas [...] de rosa e açã(flor)

[...] nós duas, lado a lado

[...] tecendo grinaldas [teu delicioso colo [...] flores [...] e perfumes
feitos para rainhas unguias com óleo (...)] (FONTES, 2003, p. 393)⁵¹.

O fragmento 94 apresenta uma abordagem em que se distinguem dois tempos: um tempo passado, no qual ocorreu uma despedida que se pode depreender já pela primeira frase *τεθνόκην δ' ἄδóλωσ θέλω*, traduzida como “que morta sim, eu estivesse”. Por outro lado, temos também um tempo presente, haja vista a presença do verbo *thélo* (θέλω), que está na primeira pessoa do presente do indicativo, tendo em vista sua terminação com a letra ômega (-ω).

Deste modo, o tempo primordial da fala do eu-lírico é o presente e, a partir da marca textual de presente do indicativo, começa a discorrer sobre um fato passado ao mencionar “ela me deixava entre lágrimas” (*á me psisdoména katelímpanen*). O passado é demonstrado pelo verbo *katelímpanen*, uma forma lesbiana conjugada no imperfeito⁵², derivada, conforme Page (1987, p. 77), de *apylímpano*. Esta forma, por sua vez, é um derivado da forma *leipo*, que significa “eu deixo para trás” (Cf. PEREIRA, 1998, p.344).

⁵¹ Note-se que, na tradução, aparece a grafia Psafa, para o nome da escritora. O nome Safo é aportuguesado, já que, em grego, na verdade pronuncia-se *Psapfo*.

⁵² O imperfeito em grego corresponde à mesma lógica portuguesa da ação não concluída no passado. *Katelímpanen* é formado basicamente por duas palavras: *katá* (prefixo) + *leipo* (verbo). Em grego, no caso de verbos com prefixo, a vogal *ε*, indicativa de passado ao início do verbo, neste contexto, é inserida entre o prefixo e o verbo, substituindo a última vogal do prefixo. Assim, de *kataleipo*, *καταλείπω*, tem-se a forma lesbiana *katelímpan-* (*κατελίμπαν + -en* (-εν, terminação de imperfeito).

A leitura do texto também revela que a tristeza do interlocutor beirava a inconformidade, o que é revelado pelo participípio presente *psisdoména*, que literalmente significa “lacrimajante”, podendo ser traduzida como gerúndio, “lacrimajando”, “chorando”, etc. Trata-se, pois, de um comportamento de quem não consegue esconder sua dor (PAGE, 1987, p. 82).

O aspecto de lembrança que envolve o texto é expresso, em grego, na frase “μέμναισ’ , οἶσθα γαρ ὡς σε πεδήπομεν” (“guarda a lembrança. Sabes o que nos prendia a ti”)⁵³. O contexto aqui utilizado é o do presente, pelo fato de que se trata da transcrição de uma fala. Em outras palavras, a frase representa o que o eu-lírico teria dito para seu interlocutor de forma a transmitir um consolo para a profunda tristeza que ele, o interlocutor, estava sentindo.

A solicitação à lembrança é um aspecto determinante do conteúdo do texto. Constitui o alicerce no qual praticamente toda a temática se apoia de maneira que, se fosse eliminado do texto, muito do sentido ficaria prejudicado. O verbo com conotação de lembrar aparece no imperativo, mais especificamente, em um imperativo⁵⁴ de voz média, μέμναιμαι (*mémnamai*); no texto, ocorre a forma μέμναισους (*mémnaissu*), contraído na forma μέμναισ’ . Novamente, veja-se aqui a preferência pela voz média, significando uma ação reflexa na qual a ação do sujeito recai sobre ele mesmo, o que acentua a conotação de interioridade.

A fim de proporcionarmos uma perspectiva visual para a diferença de leituras do mesmo trecho, comparemos nossa tradução com a de Brasil Fontes:

Tradução de Brasil Fontes	Tradução nossa
μέμναισ’ , οἶσθα γαρ ὡς σε πεδήπομεν Guarda a lembrança. Sabes o que nos prendia a ti	μέμναισ’ , οἶσθα γαρ ὡς σε πεδήπομεν Lembra a ti mesma, pois sabes o quanto estamos ligadas

⁵³ No trabalho da tradução poética, o tradutor quebrou em duas a frase que, no original é uma só. Em uma tradução mais literal, temos: “Lembra-te, e então, ficas sabendo o quanto nos ligamos”.

⁵⁴ O imperativo grego possui as mesmas funções que em português, podendo representar uma ordem ou mesmo um convite ou sugestão.

As duas traduções mostram de maneira evidente a diferença dos elementos que foram considerados na passagem do grego para o português. Em sua tradução, Brasil Fontes fez uma modificação, transformando o imperativo de voz média do verbo lembrar (μῆμναισ) para um substantivo, “lembança”. Porém, a tradução mostra que Brasil Fontes escolheu manter a circunstância do imperativo mediante a escolha da expressão “guarda a lembrança”. Consideramos a escolha bastante acertada, visto que, do contrário, muito do sentido desta passagem ficaria prejudicado. O tradutor possivelmente percebeu isso e talvez por esse motivo tenha optado por adotar uma expressão que preservasse o contexto de imperativo. Observe-se, também, que o tradutor, no trabalho da tradução poética, quebrou em duas a frase que, como vemos no original, é uma só.

Também houve modificação na tradução de πεδήπομεν, *pedépomen*. Este verbo significa ligar-se, estar ligado afetivamente a alguém. A terminação *-omen* é marca de primeira pessoa do plural do presente do indicativo. No entanto, foi traduzido como se estivesse no passado “sabe o que nos *prendia* a ti”. A circunstância de primeira pessoa do plural, entretanto, foi preservada com o termo “nos”, pronome do caso oblíquo da língua portuguesa.

Todavia, é preciso admitir que, no contexto do escrito em apreço, dizer “estamos ligadas” soa bem mais forte poeticamente do que “o que nos *prendia* a ti”, para não falar que “estamos ligadas” está bem mais próximo do grego que a segunda possibilidade. Na primeira possibilidade (“sabes o quanto estamos ligadas”), fala-se de um elo afetivo que ainda perdura enquanto que, na outra (“sabes o que nos *prendia* a ti”), pode-se interpretar que este elo está desfeito, em vias de se desfazer ou, no mínimo, não tão forte quanto antes. A proposta do original, no entanto, é bastante clara: apresentar a recordação como reafirmação de um elo afetivo que perdura a despeito de uma eventual distância entre as pessoas que se querem bem.

A tradução de Brasil Fontes em geral não foge muito do contexto grego se pensarmos que ela expressa, como o texto original, o fato de que a lembrança em questão foi solicitada para o propósito do eu-lírico de consolar seu interlocutor. No entanto, olhando melhor, a voz média do verbo poderia, sim, ser aproveitada no português, se a frase em questão fosse traduzida como “lembra a ti mesma (ou lembra-te), pois sabes o quanto estamos ligadas” (μῆμναισ’, οἶσθα γὰρ ὥς σε πεδήπομεν). A expressão “lembra a ti mesma (ou lembra-te)” reforçaria mais o apelo

à interioridade, já que reproduz a voz média grega e “estamos ligadas” preservaria a forma de primeira pessoa do plural no presente, isto para não falar no fato que permitiria interpretar que o elo afetivo é intenso, sendo forte o bastante para perdurar com a distância após a separação. O verbo *oistha* (οἶσθα), segunda pessoa do singular de οἶδα, eu sei, é bastante importante no texto, já que constitui um reforço à presença de um “tu”, ou seja, de um interlocutor ao eu-lírico. Tal interlocutor, de acordo com o sentido do verbo, sabe, conhece a intensidade da ligação entre ele e o eu-lírico. Logo, através da recordação, torna-se possível a continuação de um vínculo a despeito da futura distância.

Mais adiante, o eu-lírico toma a iniciativa de discorrer sobre as lembranças que ele considera agradáveis e que deseja que seu interlocutor mantenha consigo a fim de que elas lhe sirvam de consolo para suportar a distância e a saudade. Trata-se de uma tarefa de persuasão, ou seja, o eu-lírico revela no texto que deseja recordar (*thélo omnaisai*, literalmente: “desejo tornar [isto] lembrado, desejo lembrar”) julgando possível que o que está para ser recordado tenha sido esquecido pelo interlocutor. Nesta passagem somos apresentados a *omnaissai*, o segundo verbo usado no texto grego com conotação de recordar.

Tentando uma maior aproximação com o contexto original, comparemos uma tradução nossa com a de Brasil Fontes:

Tradução de Brasil Fontes	Tradução nossa
αἰ δε μή, ἀλλὰ σ' ἔγω θέλω ὀμναισαι se não, <i>quero trazer-te</i> de novo à tua memória	αἰ δε μή, ἀλλὰ σ' ἔγω θέλω ὀμναισαι Mas se não [te lembrás], então eu <i>quero lembrar-te</i>

O verbo *omnaissai* é um derivado de *mimnésko*, o qual possui, segundo Chantraine (2009, p. 676) a conotação de “lembrar-se de”, “ter na cabeça”, “pensar em”. *Omnaissai* constitui, mais especificamente, uma forma modificada de *anamimnésko*, o qual, possui aoristo com a forma *anémnessa*. No dialeto sáfico, a forma *anamnéso*

aparece modificada na forma *omnaissai* (cf. PAGE, 1987, p. 78), sendo uma *voz média do presente*.

Neste caso, para efeito de compreensão da tradução adotada por Brasil Fontes, temos uma locução verbal, (“*quero trazer-te à memória*”), tradução para a locução grega, a qual contém um verbo em voz ativa (*thélo*) e o outro em voz média, *omnaissai*. Nesta situação, um dos verbos (o primeiro) permanece no seu sentido normal de primeira pessoa do presente enquanto que o outro, de voz média, tem função infinitiva. Daí a validade do fato de a tradução de Brasil Fontes fazer uso de uma locução verbal portuguesa que possua o mesmo comportamento do equivalente grego: *ego théllo omnaissai* (“*quero trazer-te de novo à memória*”). Embora o sentido de recordação esteja no verbo, o tradutor, aqui, optou por fazer o mesmo que foi feito alguns versos antes, ou seja, transformar o sentido de recordar em um substantivo.

Em linhas gerais, nesta parte do texto, depreende-se que a voz do poema estabelece a importância de recordar já que seu interlocutor sabe de sua ligação com o eu-lírico. Entretanto, talvez, o interlocutor não esteja completamente seguro de que há recordações boas a serem evocadas, nem talvez saiba que elas podem servir para amainar a saudade por ocasião da distância. O eu-lírico toma, pois, a iniciativa de, com o perdão da tautologia, “lembrar” ao interlocutor as lembranças boas, ou seja, os momentos belos que foram vividos e que serão o que o sustentarão na saudade por ocasião da distância.

A atitude do eu-lírico em retomar tais recordações teria um objetivo, o qual, segundo Page (1987, p. 78) consistiria em uma conduta de controle emocional. Ou seja, seria o argumento de um espírito forte, seguro de si, exercendo a tarefa de proporcionar convicção, tranquilidade e paz para alguém imerso em dor e desespero, situação em que, o autocontrole emocional nem sempre é possível.

Page, entretanto, pergunta (idem, p. 82, tradução nossa): se aquelas palavras serviram para a finalidade de consolar, que propósito elas têm, agora, quando é evocada a recordação do momento da despedida? O próprio estudioso de Safo responde: “as palavras com que [...] falou naquele momento para consolar a tristeza de sua companheira, [...] as repete agora para consolar a si mesma” (PAGE, 1987, p. 82, tradução nossa).

A situação de reforçar a própria paz de espírito no poema seria uma bela demonstração de desprendimento, poética até, já que significaria que o eu-lírico conseguiria lidar com a própria dor, acalmando a si mesmo e conformando-se em

recordar a presença querida sem de fato tê-la consigo. Isto, inclusive, traria coerência à sua proposta de lembrar para suavizar a dor da saudade.

Entretanto, a questão não é se há ou não beleza em tal desprendimento. O problema é que não há elementos textuais que de fato comprovem que o eu-lírico esteja consolando a si mesmo. Esta conclusão de Page é basicamente interpretativa. Não juramos, mas acreditamos que Page tenha sido levado a pensar assim pelos três primeiros versos do texto. Para que o leitor entenda a interpretação de Page sobre o eu-lírico consolar-se a si mesmo, há uma questão de tradução que é preciso esclarecer.

Nos dois primeiros versos, temos: *τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω· ἃ με ψισδομένα κατελίμπανεν, πολλά και τοδ' ἔειπε[μοι]*, e que foi traduzido como “que morta, sim, eu estivesse; ela me deixava entre lágrimas e lágrimas, dizendo [...]”. O pronome *με* (*me*, que significa “eu”, sendo um acusativo de *egô*, *ἐγώ*) é decisivo para reafirmar a subjetividade que o fragmento carrega consigo, uma vez que é uma marca direta de primeira pessoa do singular, além da outra marca, também evidente, do verbo *thélo*, acima comentada. A fim de percebermos diferentes leituras do mesmo excerto, comparemos o texto de Brasil Fontes com um exercício de nossa lavra:

Tradução de Brasil Fontes	Tradução nossa
<p>τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω· que morta, sim, eu estivesse</p> <p>ἃ με ψισδομένα κατελίμπανεν ela me deixava entre lágrimas</p> <p>πολλά και τοδ' ἔειπε[μοι] e lágrimas, dizendo [...]</p>	<p>τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω· E [estar] morta sinceramente eu desejo.</p> <p>ἃ με ψισδομένα κατελίμπανεν oh, [ela], chorando, deixava-me,</p> <p>πολλά και τοδ' ἔειπε[μοι] Em muitas [lágrimas], dizendo-me [...]</p>

Percebe-se, na comparação acima, que, na tradução de Brasil Fontes, perdeu-se o verbo *desejar*, *thélo*, conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo. Em nosso entender, no entanto, o verbo *desejar* é decisivo no sentido de permitir uma possível interpretação de que o eu-lírico estivesse consolando a si mesmo porque, com o uso do verbo, coloca intensidade à tristeza que foi a sua despedida da pessoa que lhe era cara. O próprio Page não deixou escapar este verbo, ao traduzir o

referido trecho como “Honestly, I wish I were dead” (honestamente, eu desejo estar morta).

Por outro lado, ainda há o trecho “ela me deixava entre lágrimas”. Esta passagem permite uma ambiguidade na leitura porque dificulta especificar quem realmente está chorando, se o eu-lírico ou seu interlocutor. Esta ambiguidade, entretanto, não existe em grego. O dialeto eólico tem preferência por uso de vogais breves ao invés de longas em muitas palavras (cf. CARNEIRO, 1962, p. 809). O termo *psisdoména* (ψισδομένα), no grego ático, se escreveria *psisdoméne* (ψισδομένη), sendo escrito com η (uma vogal longa) e não com α (em geral, uma vogal breve). A terminação em -η é uma marca de caso nominativo singular do gênero feminino, isto é, de sujeito. Entretanto, o grego eólico, neste caso, faz o nominativo feminino singular em -α.

O pronome με, que marca a voz do eu-lírico na frase, está *em acusativo*, ou seja, é um objeto direto. Se a palavra *psisdoména* fosse um qualificativo para o eu-lírico, que é objeto, ela deveria estar escrita como *psisdoménan*, já que -an seria a terminação adequada para acusativo, que, no grego ático teria a forma *psisdoménen* porque substantivos, adjetivos e participios que terminam em -η fazem o acusativo singular feminino com a terminação -en. Considerando-se que, em grego, o termo qualificador tem de concordar em gênero, número e caso com a palavra que qualifica, fica bastante claro que não é o eu-lírico quem está chorando, pois με está em acusativo (objeto direto) e ψισδομένα em nominativo. Se colocarmos a frase na ordem lógica da língua portuguesa, modificando a posição de certos termos, temos o seguinte contexto, comparando com a tradução de Brasil Fontes:

Tradução de Brasil Fontes (ordem da frase grega)	Tradução nossa (ordem portuguesa)
ὄ με ψισδομένα κατελίμπανεν ela me deixava entre lágrimas	ὄ ψισδομένα κατελίμπανεν με oh, [ela], chorando deixava – me

Note-se que a tradução portuguesa permite que haja uma ambiguidade, pois, mesmo se *chorando* (ou “entre lágrimas”, como traduziu Brasil Fontes) venha entre vírgulas – na forma de um aposto – em uma leitura rápida, é possível gerar alguma confusão, já que a frase poderia muito bem ser interpretada como se o eu-lírico estivesse em lágrimas ao ser deixado. Seria bastante bem-vinda, neste caso, uma nota de rodapé (que Brasil Fontes, infelizmente, não coloca) para que seja esclarecido que em grego não é possível a ambiguidade, tendo em vista a diferença de funções sintáticas entre o pronome que marca textualmente a voz do eu-lírico e o particípio que define a ação de estar entre lágrimas.

Feito esse esclarecimento, podemos explicar o pensamento de Page. Observando a reação de seu interlocutor, o eu-lírico, segundo, Page, refreou seu comportamento por ocasião da despedida, mantendo-se sereno em relação à moça que à sua frente se desfazia em pranto. A expressão $\tau\epsilon\theta\nu\acute{\alpha}\kappa\eta\nu\ \delta\prime\ \acute{\alpha}\delta\acute{o}\lambda\omega\varsigma\ \theta\acute{\epsilon}\lambda\omega$ provavelmente tenha permitido a Page a interpretação de que, no presente, o eu-lírico esteja sofrendo, uma vez que este diz textualmente que deseja estar morto (*tethnáken [...] thélo*), e esse desejo ao longo do texto é esclarecido na medida em que o interlocutor do eu-lírico é apresentado como uma pessoa cara a ele, o que torna difícil a separação. Neste sentido, o fato de o texto já se apresentar com a expressão “que morta eu estivesse” ou “eu desejo estar morta” (tradução literal) pode ter permitido a Page interpretar que o resto do poema consiste em uma consolação que o eu-lírico dirige a si mesmo, já que o início permite pensar que esteja sofrendo no momento da escritura a tristeza da separação da mesma forma que sofria o seu interlocutor, o qual se esforçou por consolar.

Entretanto, se fosse o caso de haver uma situação de autoconsolo, o eu-lírico certamente usaria, na primeira pessoa do singular, verbos em voz média ou voz passiva no presente e não é o que se nota na leitura do texto grego. De fato, a situação de consolo que existe é *apenas* do eu-lírico para seu então interlocutor no momento recordado no texto. Se fosse o caso do consolo do eu-lírico fazer uma referência direta a si mesmo, acreditamos que ele colocaria isso na materialidade do texto, sobretudo com o uso verbos que denotassem ação reflexa. Neste sentido, pensamos que se de fato o eu-lírico estivesse “consolando a si mesmo” ele teria dito isso de forma clara, o que pode ter ocorrido talvez em alguma das lacunas do texto que chegou até nós. No entanto,

como não temos evidência, não podemos afirmar que o texto trata de um momento de autoconsolo.

Com efeito, o aspecto principal da lembrança evocada é o fato de ela trazer consigo os argumentos que foram utilizados para consolar a moça que se despedia em prantos. Tais argumentos apontam para a constatação que o mais importante para consolar alguém transtornado pela perspectiva dolorosa de uma despedida é o fato de que as boas lembranças têm poder para amenizar a tristeza da saudade. Assim o interlocutor do eu-lírico foi instado por este a recordar os momentos bons que viveram juntos, sugerindo sutilmente que isso seria suficiente para aliviar a dor da separação.

A esta altura de nossas reflexões, cabe uma pergunta: por que apenas lembrar os bons momentos vividos seria suficiente para aliviar a tristeza de uma despedida, que entremostra uma separação que pode vir a ser permanente? Para responder a essa pergunta, precisamos voltar ao velho adágio de Parmênides. Conforme já mencionamos⁵⁵, no texto B3 do poema *Da Naureza*, Parmênides diz: το γὰρ αὐτο νοεῖν τε καὶ εἶναι (“pois pensar é também o mesmo que ser”). Esta afirmação permite entrever uma evidência de que, no século VII C. já se pensava que a vida poderia ser compreendida também pela perspectiva do pensamento e não apenas através das aparências.

Existir é ser na compreensão de ser. Por compreendermos o ser, a nossa essência nunca se apresenta como uma substância, um ente pronto e já determinado. Como existência, estamos abertos à nossa possibilidade de ser, sempre diante de nosso poder ser no mundo (PESSOA, 2009, p. 137).

A evolução do pensamento filosófico através dos séculos provocou, segundo Pessoa (idem, p. 136) uma ruptura entre a essência (*ontós on*) e a existência (*phainómenon*). Desta forma, o pensamento passou a ter uma “substância própria”, distinta do ser. No entanto, o momento que este texto é escrito coincide com o contexto em que começou a se expressar o pensamento pré-socrático, aqui representado por Parmênides. Evidentemente que o pensamento pré-socrático, de filósofo para filósofo, apresenta muitas nuances diferenciadas; porém, no caso em questão, o uso da recordação como consolo permite constatar a identificação entre pensar e ser.

⁵⁵ Ver p. 42.

Considerando-se que a filosofia pré-socrática teve origem na região da Jônia, próxima a Lesbos, onde o texto de Safo é escrito (sendo que sua origem se confunde com a da própria poesia lírica, no séc. VII AC.), pensamos ser muito provável o influxo filosófico na poesia lírica a ponto de esta defender em um texto que a lembrança é suficiente para amainar uma saudade já que pensar é considerado o mesmo que ser. Dito de outro modo, isto significa que, se estou sentindo falta de alguém, ao me recordar deste alguém, dos bons momentos que com ele vivi, seria como se o tivesse fisicamente próximo a mim, não importando a distância geográfica que nos separe. Ou seja, se eu me recordar de como os bons momentos com aquela pessoa me fizeram feliz, tal raciocínio, de acordo com o que se depreende no texto sáfico, leva a concluir que a boa recordação, teoricamente, é capaz de fazer uma pessoa mais feliz na medida em que esta pessoa se dispuser a se identificar com o que é recordado; tal identificação significa, de maneira geral, a aceitação da recordação como suporte emocional frente à tristeza e, mediante a aceitação desta identificação por parte de quem recorda, talvez seja possível esquecer a tristeza de que o ente querido não está mais próximo uma vez que a recordação se encarregará de trazê-lo novamente sempre que a dor da distância se fizer sentir.

Mas ainda se poderia perguntar: de que forma é possível se sustentar emocionalmente no cotidiano, ante à tristeza da falta de alguém querido, simplesmente recordando momentos bons? A resposta seria: evocando recordações cujo detalhe consiga configurar o ente amado com intensidade. Por isso não pode ser qualquer recordação. É necessário que ela seja boa e, sobretudo, que contenha uma *afeição* que possa ser sentida intensamente, como se a pessoa ausente estivesse de fato ali. Isso nos leva a constatar que não foi à toa que o eu-lírico escolheu lembranças que envolvem afetividade para consolar seu interlocutor. Neste sentido temos

[...] nós duas, lado a lado
[...] tecendo grinaldas [teu delicioso colo [...] flores [...] e perfumes
feitos para rainhas ungias com óleo (...)]

Page (1987, p. 78) aponta a expressão *πόλλωι μύρωι*, como significando “os muitos perfumes”, com que o interlocutor costumava ungir (*exaléipsao*), perfumes este “feitos para rainhas” (*basileíoi*). O perfume, neste contexto é um reforço para o caráter afetivo do texto, uma vez que o perfume ajuda a particularizar o momento vivido e a

sensação haurida mediante este momento; desta forma, o perfume singulariza também a recordação que o eu-lírico solicita a que o interlocutor tenha presente para lembrar quando estiver distante; isto porque uma recordação que envolva o perfume funciona como uma linguagem que remete a uma leitura específica de mundo e o mesmo vale para recordações que envolvam audição, visão, tato e sabor, como Marcel Proust e tantos outros demonstrariam séculos depois. Ou seja, a recordação do perfume funciona, no texto em questão, como a associação com a recordação de alguém em específico, remetendo o teor do aroma para a especificidade de gestos, linguagens e demais experiências de convívio e afeição.

3.3. Fragmento 96 LP ou a lembrança como criação imaginativa

Dos três fragmentos escolhidos para análise, o texto 96 LP é o único em que o eu-lírico apresenta uma situação de lembrança em que não está diretamente envolvido. De fato, o texto 96 LP é um texto bastante imaginativo no qual a abordagem envolve o jogo com o comportamento alheio, com a forma com que o outro encara as relações humanas. Citemos, primeiramente o texto para, depois, procedermos à sua análise.

] Σαρδ []
Πόλ]λάκι τυίδε [ν]ῶν ἔχουσα.

ὥσπ... [...] ὠομεν [...]
σε θέαι σ' ἰκέλαν ἀρι-
γνώται, σᾶι δε μάλιστ' ἔχαιρε μόλπαι

νῶν δε Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναι-
κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίω
δύντος ἄ βροδοδάκτυλος σελλάνα.

πάντα περρεχουσ' ἄστρα· φάος δ' ἐπί-
σχει θάλλασσαν ἐπ' ἀλμύραν
ἴσως και πολυανθέμοις ἀρούσαις·

ἄ δ' ἐέρσα κάλα κέχυται, τεθά-

λαισι δε βρόδα κᾶπαλ' ἄν-
θρυσκα και μελίλωτος ἀνθεμώδης·

πόλλα δε σαφοίτασ' ἀγάνας ἐπι-
μνασθει' Ἰαθιδος ἡμέρω
λέπταν ποι φρένα κ[ᾶ]ρ[ι] σᾶι] βόρηται·

κῆθι δ' ἔλθην ἄμμ...[...] ...ισα τόδ' οὐ
νῶντ' ἄ ἄ[...] υστονυμ...[...] πόλυς
γαρύει [...]αλον [...] ὁ μέσσον·

ἔ]υμαρ[ε]ς μ]έν οὐκ ἄμμι θέαισι μόν-
φαι ἐπή[ρατ]ον ἐξίσσωσθαι συ[...]ρος ἔχησθ' ἄ[...]...νίδον

Segue abaixo a tradução por Joaquim Brasil Fontes:

Em Sard[]
Quantas vezes para este lugar em pensamentos voltada.

[...]

Como se fosses uma deusa que se desvela
E com teus encantos mais se alegrava.

Agora rebrilha entre as mulheres lídias,
Como, depois do Sol,
Posto, a lua com dedos cor de rosas,

Os astros ofuscando todos a sua luz
Derrama sobre o mar salgado
E nos campos constelados de flores;

Alastra-se lindamente o orvalho;
Abrem-se as rosas, o delicado
Cerefólio e o florido meliloto;

Ela vagueia sem cessar, recorda-se
De Atthis, a deliciosa, e seu coração
Delicado se aflige com a tua sina.
(FONTES, 2003, p. 397).

Com efeito, o que se percebe textualmente é que ele realiza uma experiência ficcional, no qual tece considerações sobre como deve estar alguém que está distante do lugar aonde ele, eu-lírico, se encontra.

A pessoa sobre a qual fala o texto não recebe um nome específico, mas, através do particípio *ékhoissa*, sabe-se que se trata de uma mulher, pois a terminação *-ssa* é uma marca de gênero feminino. Mais é possível dizer mais: trata-se de uma *mulher jovem*, uma vez que a juventude é frequentemente associada a características divinas e fenômenos da natureza e isso já o fazia Homero. Os deuses são sempre jovens e a exuberância da natureza e seus fenômenos são identificados com o frescor, o esplendor e a beleza da juventude.

Não surpreende, pois, que o eu-lírico se refira a essa pessoa de forma tão elogiosa. Tal pode ser visto pela expressão utilizada nos versos 6-7 *lydaisin emprépetai gynaikessin*. A expressão foi traduzida como “rebrilha entre as mulheres lídias”. A tradução poética transformou o verbo *emprépetai*, cuja melhor tradução seria “se distingue, se sobressai” uma vez que *emprépetai* é uma forma de voz média, isto é, um contexto de ação reflexa em que o sujeito é atingido pela ação, sendo derivado da forma primitiva *prépo* (cf. Page, 1987, p. 89).

Além disso, o texto diz que a moça se distingue entre as mulheres lídias de uma forma bela como a lua de dedos cor de rosa depois do sol posto (*pot' aélío dýntos a brododáctylos ména*). Rosa é a cor das maçãs do rosto de um indivíduo jovem, na flor exuberante dos primeiros anos. Vê-se, pois, que se trata, então, de alguém jovem, a quem o texto deseja celebrar o encanto além de falar do fato de estar distante.

Mas a questão principal do texto para nossa discussão é quando ocorre o verbo que possui a conotação de *lembrança*. O verbo aparece depois de todo um panegírico ter sido feito para com a pessoa sobre a qual o poema fala. Então, na última estrofe, é mencionado que ela se lembra de outra moça, Atthis.

O verbo em questão é a forma *epimnásthei*, traduzida como “ela se recorda”. *Epimnásthei*, no entanto, é uma forma de particípio, mais especificamente de um particípio de voz passiva do aoristo, tempo verbal equivalente ao pretérito perfeito português. Por ser um particípio aoristo em voz passiva, seu significado literal é “estava recordada”. *Safoitassei* (forma integral da palavra contraída *safoitass'*, sendo uma forma

dialetal do correspondente ático *foitáo*, significando “ir e vir sem cessar”⁵⁶, subentendendo-se daí o contexto de *vagar*). Page diz (1987, p. 91) que *safoitassei* deve ser tratada como particípio, talvez um particípio presente, correspondente ao nosso gerúndio. Considerando-se a sugestão de Page, podemos tecer uma nova tradução, pensando na frase do seguinte modo:

Tradução de Brasil Fontes	Tradução nossa
<p>πόλλα δε σαφοίτασ' ἀγάνας ἐπιμνάσθει' Ἀθιδος ela vagueia sem cessar, recorda-se de Atthis</p>	<p>πόλλα δε σαφοίτασ' ἀγάνας ἐπιμνάσθει' Ἀθιδος ἡμερω E, muitas vezes, vagando, frequentemente se recordou de Atthis com forte desejo.</p>

A primeira tradução coloca todo o contexto no presente. Já a segunda, nossa, considera o particípio *safoitassei*, traduzindo-o como um gerúndio português. Com o termo *epimnásthei'* temos uma frase com conotação passada, o que difere das escolhas de Brasil Fontes. Neste sentido, o conteúdo do texto, visto de forma geral, aborda uma ação no passado em que uma moça, que brilhava entre as mulheres lídias, enquanto vagava pela cidade onde estabeleceu residência, lembrava frequentemente de Atthis, a qual Page quer que seja uma amiga da moça distante⁵⁷.

Page entende, pois, que o texto trata do momento em que o eu-lírico conforta uma moça da dor que esta sente por sua amiga íntima estar longe, na cidade lídia de Sardis. O comentário do eu-lírico a respeito de que a moça distante “se recordou de Atthis” é, em nosso entender, um expediente no qual ele manifesta uma suposição, isto é, uma conjectura sobre o que a moça distante estaria sentindo na terra distante em que se encontra. O eu-lírico diz textualmente que a moça ausente se recordou de Atthis. Page menciona ainda que o fato de o eu-lírico se ter recordado significa vontade de retornar, ou seja, a lembrança seria um demonstrativo de que há saudade e, portanto, desejo de retorno para a companhia de alguém querido.

⁵⁶ Cf. PEREIRA, 1998, p.617.

⁵⁷ PAGE, 1987, p. 92, tradução nossa. “Safo canta para confortar Attis, que está separada que sua companheira favorita”.

Para qualquer interpretação que se tente fazer com relação aos sentimentos da moça ausente, há sempre o perigo de se desviar do contexto do original. Em nosso trabalho, no entanto, a meta é lidar apenas com as questões passíveis de serem localizadas textualmente. E, de fato, o que se pode depreender do que aparece no fragmento é que o eu-lírico não aborda a lembrança como experiência própria. Pelo contrário, dá a ela um caráter mais fictício por abordá-la no sentido de falar de uma pessoa que estaria se lembrando de outra.

Page menciona que talvez muito do sentimento que os elogios trazem seja da própria Safo, uma vez que seria ela quem supostamente estaria ansiando pelo retorno da moça (p. 93)⁵⁸. No entanto, é difícil aceitar tal suposição porque esta não encontra amparo na materialidade do texto. Olhando melhor, pode-se dizer, inclusive, que o texto não deixa claro nem mesmo que o eu-lírico esteja consolando alguém ao abordar o suposto sentimento de alguém distante.

Entretanto, evidencia-se a presença de um tratamento afetivo através dos elogios (é dito, por exemplo, que a moça se distingue entre as mulheres da lídia – *lídaissin emprépetai ginaikessin* – assim como a lua rosada após o sol posto – *pot'aélio dýntos a brododáctylos ména*). Tal tratamento empresta calor à lembrança, tornando a figura distante mais intensa ao ser lembrada, enfatizando a sua importância em termos de afeição e, com isso, justificando o seu merecimento em ser louvada poeticamente.

Em termos literais, o texto grego diz que a moça ausente estaria lembrando “com desejo”. O termo para desejo é *iméro*, significando “desejo ardente ou veemente”. A intensidade do desejo agrega valor à situação de recordar, uma vez que lembrar com forte desejo significa uma lembrança na qual a pessoa lembrada é trazida à mente com uma imagem contundente e intensa.

Há muitas palavras, neste texto, que ficaram cortadas devido ao mau estado do suporte textual, motivo pelo que não é possível, estabelecer com precisão que tipo de sentimento estaria envolvido na lembrança. De todo modo, a lembrança aqui trabalhada possui um teor mais impessoal pelo motivo de que, textualmente, não se relaciona diretamente com o eu-lírico, mas com o que ele menciona a respeito de alguém.

O texto representa ser uma abordagem sobre como alguém vive sua rotina em um outro país. Nada é dito, por exemplo, sobre se o lugar onde se encontra o eu-lírico seria a terra natal da moça distante. O eu-lírico apenas adota a situação de tentar criar

⁵⁸ PAGE, 1987, p. 93, tradução nossa. “Tem sido sugerido que é Safo e não Atthis quem realmente anseia pela companhia da moça ausente.”.

um contexto onde a pessoa que lembra está com os pensamentos voltados para o lugar onde está quem ela quer bem.

A lembrança neste texto é diferente da lembrança dos dois textos anteriormente analisados. Nos fragmentos anteriores, as lembranças se relacionam diretamente com o eu-lírico na medida em que é o eu-lírico que expressa as próprias emoções. É o eu-lírico que manifesta (textualmente) lembrar Anactória ao dizer que aquele a quem se ama é mais belo que uma frota ou uma infantaria (fragmento 16 LP). No fragmento 94 LP, o eu-lírico manifesta aconselha a seu interlocutor, choroso por ocasião de uma despedida, para que este recorde o que de bom viveram para que ele, seu interlocutor possa superar a tristeza. A fim de ter certeza que seu interlocutor terá as recordações adequadas, ele as expõe no texto. Nestes dois fragmentos, temos, pois, lembranças diretamente relacionadas ao eu-lírico, pois ele manifesta claramente no texto que tais lembranças são suas.

No texto 96 LP, no entanto, a lembrança é evocada como algo não diretamente relacionado ao eu-lírico. Este apresenta a lembrança de forma conjetural, imaginativa, buscando retratar como uma pessoa que está distante lembra alguém. Claro que poderíamos pensar que o eu-lírico talvez se valha de suas próprias experiências de lembrar para caracterizar a experiência alheia. Entretanto, considerando o que está presente de fato no texto, temos que o eu-lírico joga com a imaginação na medida em que manifestamente, não fala de si mesmo. Este fato, em nosso entender, torna o retrato da lembrança algo oriundo de uma criação fictícia, uma vez que a intensidade deste retrato, não é a mesma do que poderia ser se o eu-lírico estivesse falando de algo relacionado diretamente a si mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fazer lírico na Grécia antiga representou, em linhas gerais, o início da exploração do “potencial” da vida interior ou, dito de outro modo, representou a valorização deste potencial enquanto motivo de produção literária. Os fragmentos de Safo de Lesbos, aqui analisados, expõem questões que abordam a lembrança de formas diferentes; tais abordagens estabelecem um novo parâmetro para a prática poética de seu tempo na medida em que propõem a subjetividade como uma forma de explorar a importância das recordações do indivíduo, sobretudo as que envolvem lembranças de pessoas queridas e de momentos bons a fim de conseguir lidar com as tristezas ocasionais que o ato de viver proporciona.

No fragmento 16 LP, somos apresentados à lembrança como um contexto em que é estabelecido um juízo de valor sobre a importância de quem se ama. Para tanto, vale-se de comparações para, depois, falar de quem não estava presente com o acatamento de quem fala das pessoas significativas, importantes em termos afetivos.

O eu-lírico no fragmento 94 LP nos apresenta um contexto em que é constatado um problema, a despedida, e, para ele, busca-se uma solução: o consolo através das boas lembranças. Fica bastante claro na proposta deste texto o valor da escritura como reflexão, como atividade do pensamento que, assim como a filosofia, busca descrever e pensar as questões do humano.

No fragmento 96, LP aborda-se um contexto de lembrança já distante do eu-lírico. Trata-se de um contexto em que o eu-lírico fala de como uma pessoa estaria lembrando outra com desejo veemente. Tal lembrança, como se observa, é abordada de forma mais impessoal por não se relacionar diretamente com o eu-lírico.

Os textos analisados evidenciam a importância da lembrança como motivo de abordagem de textos poéticos. Não se trata de lembrar a tradição, as façanhas dos grandes guerreiros. Tal já fizera Homero. O diferencial da lembrança na poesia lírica é que neste contexto, as experiências possuem caráter estritamente pessoal.

Em uma primeira impressão, a abordagem das lembranças – sejam elas contra a tristeza, seja para comparar quem é mais belo sobre a terra, seja para pensar como é a maneira de alguém se lembrar de outra pessoa – reforça a iniciativa de o ser humano na prática poética da lírica estar decidido a falar de questões relacionadas a si mesmo.

Na maior parte da lírica encontramos, por exemplo, crítica, tristeza e ódio como é o caso da poesia de Arquíloco e da de Alceu. De fato, a lírica por não aceitar o destino como fator fundamental da vida, recusa o sobrenatural e relê a tradição, tal como era feito com o pensamento filosófico que então surgia.

A abordagem introspectiva proposta por Safo de Lesbos foi decisiva para a poesia posterior ao seu tempo. Muitos a imitaram, inspirando-se em sua profundidade e em sua sondagem do psicológico humano para a expressão de sentimentos e pontos de vista. O pioneirismo de Safo de Lesbos na análise do interior humano proporcionou considerável crescimento da lírica, permitindo que, passo a passo através dos tempos, ela chegasse tal como chegou até nós.

De fato, há uma vida interior, há a condição de paixão, há os sentimentos cujos impulsos, uma vez surgidos, descontrolam a conduta pessoal. São esses impulsos que dão ao amor um aspecto de coragem, já que, conforme se diz no fragmento 16 LP, Helena abandonou tudo o que possuía e se foi em direção ao desconhecido, guiada pela iniciativa do amor.

A tradição apenas se restringe a estabelecer valores familiares e de conduta, nada referindo sobre sentimentos. Não há demérito algum nisso, uma vez que trata-se de valores particulares por ela cultivados. Homero valoriza a aparência, a linhagem e vê beleza nos deuses jogarem com o destino dos homens. Entretanto, para os valores tradicionais, os sentimentos não são importantes ou, em outras palavras, sentimentos não devem ser considerados prioritariamente quando o assunto é construir uma vida inteira com reputação e honra aos antepassados.

A valorização da vida interior produz questões relevantes na poesia sáfica. Por exemplo, conforme visto na análise do fragmento 16 LP, a conduta de Helena, embora quebre protocolos culturais importantes, não é vista com reprovação pelo eu-lírico. Essa “falta de reprimenda” é perfeitamente compreensível quando se considera que a poesia lírica sáfica é uma poesia de reflexão onde a vida e seus valores são repensados. Esta iniciativa, amparada no nascedouro da filosofia, é decisiva para se compreender o foco da expressão lírica da Grécia antiga.

Com tradição e deuses distantes, o destino e suas questões ficaram nas mãos do próprio ser humano. Em tal situação, há que buscar novas explicações para entender e explicar o ato de viver em seus mais variados aspectos. No entanto, o indivíduo precisa ser forte – como Helena – para postar-se diante da cultura (a tradição no qual está inserido) e dizer que não precisa dela e que não vai ficar com ela. A história está cheia

de exemplos de muitos que morreram por rejeitarem o estabelecido pela cultura e insistirem em seguir o que pensavam.

O surgimento da filosofia no século VII a.C. representou a percepção deste conflito do ser humano entre viver a tradição ou uma que contempla o que é ditado pela própria consciência. A poesia lírica deste momento permite entrever que a vida não é uma tarefa fácil porque há as incertezas do que a existência reserva bem como há, também, a necessidade de lidar com as emoções intensas causadas pelas mais variadas situações experienciadas pelo ser humano.

A poesia lírica da Grécia antiga surgiu, pois, com o objetivo de revelar que há um lado da vida repleto de vicissitudes com as quais é necessário lidar e que tal enfrentamento é não é fácil. Por isso que esta poesia é carregada de indefinição. Não estabelece “modo de fazer”, não estabelece “receitas de bolo” para nada. O eu-lírico apenas expõe o que acontece, iluminando momentos de sua vida. Na verdade, o eu-lírico mesmo aparenta não ter uma solução para as questões que o afligem, pois, do contrário, se tivesse tal solução, certamente teceria algum comentário sobre ela ainda que fosse para rejeitá-la.

A vida, na poesia sáfica, é tornada melhor quando se considera a questão da lembrança. O apelo à lembrança representa a tentativa de construir, através da vida interior, uma nova perspectiva para a existência, procurando descobrir nela o encanto que por vezes parece se esconder com o surgimento das adversidades e da tristeza. Para enfrentar momentos ruins como despedidas ou saudades, o remédio é a lembrança já que é ela quem ajudará a suavizar a tristeza e viver a adversidade, relembrando os momentos bons e a alegria por eles proporcionada, o que suavizará o convívio com a ausência daqueles a quem se ama.

Os fragmentos analisados permitem demonstrar que a poesia sáfica estabelece, mediante o recurso literário da recordação, a noção da experiência de lembrar como uma reafirmação do valor da vida. A análise da questão da lembrança passa pela maior compreensão possível da expressão literária do eu-lírico, o que demandou contemplar o fragmento na língua em que fora originalmente escrito. A verificação do texto grego foi importante, sobretudo por permitir a constatação da marca textual de um verbo que traz consigo uma “prova” de que a lembrança na poesia sáfica não é uma reflexão sem fundamento e sem a forte marca de subjetividade. De fato, o verbo colocando textualmente o sentido de lembrar, lança a base sobre a qual o conteúdo do fragmento se ampara. Por esse motivo, trabalhar com o texto original foi de suma importância na

medida em que, com o respaldo do texto grego, se torna possível vislumbrar outros sentidos que poderiam ser construídos, considerando-se questões gramaticais e semânticas do verbo utilizado.

Com efeito, a significância da vida passa por recordar com alegria as experiências passadas e, com elas, não apenas refletir sobre a possibilidade de novas e agradáveis experiências vindouras, mas abrandar a calamidade que representa as experiências adversas da vida. Se momentos felizes na companhia de alguém foram possíveis, a lembrança de tais momentos podem ser também um recurso para tornar a vida “menos triste” quando surgirem momentos de tristeza. Mais do que um recurso para consolo, a lembrança representa também uma forma de viver, a qual permite a possibilidade de crer com convicção em tudo de bom que a vida pode oferecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos de Safo:

CAMPBELL, D.A. **Greek Lyric**. London: Loeb Classical Library, 1990.

FONTES, Brasil. **Eros, Tecelão de Mitos**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SAFO. **Safo de Lesbos**. Tradução de Pedro Alvim. São Paulo: Ars Poetica, 1992

_____. [Tradução para o português a partir do grego por Péricles Eugênio da Silva Ramos]. In: **Poesia Grega e Latina**. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. **Antología**. Introducción, selección, traducción, notas y comentarios de Pablo Ingberg. Madrid: Losada, 2003. (Colección Griegos y Latinos).

_____. **Poema y Fragmentos Completos**. Traducción Del griego por Bárbara Belloc y Alcira Cuccia. Buenos Aires: Pato en la Cara, 2006.

Bibliografia geral:

ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar-Comum**: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura; vol. 4).

ADORNO, Theodor. “Lírica e Sociedade”. Tradução de R.R. Torres Filho com assessoria de R. Schwartz. In: BENJAMIN, W. et al. **Ensaio Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores), 193-208.

ADRADOS, Francisco Rodríguez. **El Mundo de la Lírica Griega Antigua**. Madrid: Alianza. 1981.

_____. **Sociedad, Amor y Poesia en la Grecia Antigua**. Madrid: Alianza, 1995.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALVES, Roberto. **Gramática Grega do Novo Testamento**. Rio de Janeiro: Kirios, 2000.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga**: Uma Tradução Comentada de 23 Poemas. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ARISTÓTELES. **Arte retórica/Arte Poética**. Tradução de Antônio de Carvalho. São Paulo: DIFEL, 1964.

_____, LONGINUS, DEMETRIUS. *Περὶ τῆς Ποιητικῆς/ Περὶ ὑψηλοῦς*

Περὶ ἐρμηνείας. Translated by Stephen Halliwell, W.H. Fyfe and Doreen C. Innes. Harvard University Press, 1999.

AUBRETON, Robert. **Introdução a Homero**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução a partir do russo por Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. 3 ed.

_____. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010. 7ª ed.

BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Traduzido por Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. In: BENJAMIN, W. et al. **Ensaio Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores), p. 29-56.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito**. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-Chave**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 191-200.

BONIATTI, Ilva Maria Bertola. **Literatura Comparada: Memória e Região**. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

BONNARD, A. 1966. **História da Civilização Grega** (Da Ilíada ao Partenon). Tradução de José Saramago. Lisboa: Estúdios Cor.

BOWRA, C. M.. **Greek Lyric Poetry (From Alcman to Simonides)**. Oxford. University Press, 1961.

_____. **Poesía y Canto Primitivo**. Traduzido por Carlos Agustín. Barcelona: Bosch, s/d.

BRAIT, Beth. **Literatura e outras Linguagens**. São Paulo: Contexto, 2010.

_____, (Org.). **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2012.

BURNET, Anne Pippin. **Three Archaic Poets: Archilocus, Alcaeus, Sappho**. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

CARNEIRO, Felisberto. Dicionário Gramatical Grego. In: VÁRIOS AUTORES. **Dicionário Gramatical**. Porto Alegre: Globo, 1962. 3 ed. p. 745-856

CARVALHAL, Tania. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1994.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionaire Étymologique de la Langue Grecque**. Paris: Klincksiek, 2009. 2 ed.

COLLOT, Michel. L'Autre dans le meme. In: COLLOT, M. & MATHIEU, J.-C.. **Poésie et alterité**. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1990. p. 25-31.

_____, . Le sujet lyrique hors de soi. In: RABATÉ, Dominique. **Figures du Sujet lyrique**. Paris: PUF, 1996. P. 113-125.

DAUDET, Alphonse. **Safo**: História de uma Pecadora. São Paulo: O livreiro. s/d.

DUFRENE, Michel. **O Poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.

ELLIOT, T.S. **A Essência da Poesia**: estudos e ensaios. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

EMERSON, Caryl. **Os 100 Primeiros Anos de Mikhail Bakhtin**. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____, & MORSON, Gary Saul. **Mikhail Bakhtin – Criação de uma Prosaística**. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008

FLACCI, Quincti Horatii. **Carmina Expurgata**. Paris; Guillard, 1895.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marisa Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. **Introdução ao Arquitexto**. Tradução de Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GENTILI, Bruno. Metro e Ritmo nella Dottrina degli Antichi e nella Prassi dela "Perfomance". In: GENTILI, Bruno; PRETAGOSTINI, Roberto (orgs.). **La Musica in Grecia**. Roma: Laterza, 1988.

GIORDANI, M. C. **História da Antiguidade Oriental**. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

GRIMAL, Pierre. **A Mitologia Grega**. Tradução de Victor Jabouille. Portugal: Europa-América, s/d.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário de Mitologia Grega**. São Paulo: Cultrix/MEC, 1972.

HAVELOCK, Eric. **Prefácio a Platão**. Tradução: Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1996.

_____. **A revolução da Escrita na Grécia e suas Consequências Culturais**. São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética Volume IV**. Tradução de Marco Aurélio Werle/Oliver Knoll; Consultoria: Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2004.

HESÍODO. **Os Trabalhos e os Dias**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996. 3 ed.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. 2 ed.

_____, . **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009. 2 ed.

HORÁCIO. **Obras Completas**. Tradução de Elpino Duriense et al. São Paulo: Edições Cultura, 1941.

ISER, Wolfgang. **O Fictício e o Imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JACKSON, John E. **La Poésie e son Autre**: Essai sur la modernité. Paris: José Corti, 1998.

JAEGER, Werner. **Paidéia**: A formação do Homem Grego. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique**: Revista de Teoria e Análise Literárias. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

JOINT ASSOCIATION OF CLASSICAL TEACHERS GREEK COURSE. **Reading Greek – Grammar and Exercises**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Second Edition.

_____. **Reading Greek – Text and Vocabulary**. Cambridge University Press, 2007. Second Edition.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Letícia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LOURENÇO, Frederico (org.). **Poesia Grega – de Alcman a Teócrito**. Tradução e notas de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2006.

LYLY, John. **Sappho and Phao**. Oxford, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. Coleção Memórias das Letras, 11.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Du Lyrisme**. Paris: José Corti, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. **A Astúcia da Mímese**: Ensaio sobre Lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MILLER, Paul Allen. **Lyric Texts and Lyric Consciousness**. London: Routledge, 1994.

MINER, E. **Poética Comparada**. Tradução de Ângela Gasperin. Brasília: Unb, 1996.

- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MOSSE, Claude. **La Mujer en la Grecia Clásica**. Traducción de Celia María Sanhez. Madrid: Nerea, 1995. 3 ed.
- MOST, Glenn W. The Poetics of Early Greek Philosophy. In: LONG, A.A. (org.). **The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy**. Cambridge University Press, 2007, pp. 332-362.
- NIGHTINGALE, Andrea Wilson. The philosophers in Archaic Greek Culture. In: SHAPIRO H. (Org.). **The Cambridge Companion to Archaic Greece**. Cambridge University Press, 2007. p. 176-178.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.
- PAGE, Denis. **Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry**. Oxford: Clarendon Press, 1955.
- PARMÊNIDES. **Da Natureza**. Edição do texto grego, tradução e comentários de Fernando Santoro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- PEREIRA, Isidro. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Braga: Livraria do apostolado da Imprensa, 1998. 8 ed.
- PESSOA, Fernando. Entre Pensar e Ser, Heidegger e Parmênides. In: SANTORO, Fernando; CAIRUS, Henrique; RIBEIRO, Tatiana (Orgs.). **Acerca do Poema de Parmênides**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. P. 131-138.
- PLATÃO. **A República**. Tradução a partir do grego de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. 7 ed.
- RABATÉ, Dominique. Énonciation Poétique, Énonciation Lyrique. In: RABATÉ, D. (dir.). **Figures du Sujet Lyrique**. Paris: PUF, 2007. P. 65-79.
- RAVIZZA, João. **Gramática Latina**. Niterói: Escola Industrial Dom Bosco, 1956. 13 ed.
- REALE, Giovanni. **Pré-socráticos e Orfismo**. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2009. 2 ed.
- REVERDY, Pierre. **Au Soleil du Plafond. La Liberté des Mers. Sable Mouvant: suivi de cette émotion appelée poésie**. Paris; Gallimard, 2008.
- RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RODRIGUEZ, Antonio. **Le Pacte Lyrique: Configuration Discursive et Interaction Affective**. Paris: Mardaga, 2003.

ROSE, H. J. **A Notebook of Greek Literature (From Homer to the Age of Lucian)**. London. Methuen & Co., 1950.

SANTOS, Ruben dos. “Safo de Lesbos”. In: **Ensaio de Filologia**. Belo Horizonte: Publicações do Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal de Minas Gerais, 1968. Vol. 1. p. 55-70.

SCHREVELII, Cornelii. **Lexicon Manuale: graecu-latinum et latino-graecum**. Glasguae: Jacobus Mundell, 1799.

SCHÜLER, Donald. **Literatura Grega**. Porto Alegre. Mercado Aberto, 1985.

_____. **A Poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto/IEL, 1987.

SERMET, Joëlle de. L’Adresse Lyrique. In: RABATÉ, Dominique (Org.). **Figures du Sujet Lyrique**. 2 ed. Paris: Perspective Littéraires de France.

SEVERINO, Emanuele. **A Filosofia Antiga**. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: edições 70. 1986.

SILVA, Alcionílio Brüzzi Alves da. **Primeiras Noções de Grego Clássico**. Niterói: Escolas Profissionais Salesianas, s/d.

_____. **Gramática Grega**. Niterói: Escolas Profissionais Salesianas, 1942.

_____. **Grego Clássico nos Colégios**. Niterói: Dom Bosco, 1945.

SILVA, Odi Alexander Rocha da. Contribuição da Filosofia Pré-Socrática para a Poesia Lírica da Grécia do séc. VI a.C.. In: **Controvérsia**. São Leopoldo: Unisinos. 2009. Vol. 5. p. 49-58.

SNELL, B. **A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário de Mitologia Greco-Latina**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

SPINA, Segismundo. **Introdução à Poética Clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Universitário. 1975

ULLMANN, Reinhold Aloísio. **Amor e Sexo na Grécia Antiga**. Porto Alegre: Edipucrs, 2005. (Coleção Filosofia).

VERGNA, Walter. **Heroides: A concepção do amor em Roma através da Obra de Ovídio**. Rio de Janeiro: Granet Lawer, 1975.

Pesquisa eletrônica.

BIBLIOTHÉQUE NATIONALE DE FRANCE: <http://www.bnf.fr> . Acesso em 10 de fevereiro de 2012.

DIOMEDES. **Ars Grammatica**. Disponível em Corpus Gramaticorum Latinorum: <http://htl2.linguist.jussieu.fr:8080/CGL/text.jsp?id=T25> . Acesso em 16 de fevereiro de 2012.

PLATO. **Republic**. Ed. John Burnet. Oxford Univerity Press, 1903. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0167> . Acesso em: 12 de fevereiro de 2012.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **An Intermediate Greek-English Lexicon**. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0058%3Aentry%3Da%29podi%2Fdwm> . Acesso em 15 de fevereiro de 2012.

ANEXOS



Fonte: internet

Fragmento 16 após reconstituição de seus pedaços por especialistas.



Fonte: internet

Mapa da Ásia Menor. No círculo amarelo está assinalada a região da Lídia. A noroeste, está a Ilha de Lesbos. Logo acima da Ilha, a localização de Troia.

FRAGMENTO 39⁵⁹

Πόδας δε	E os seus pés
Ποίκιλος μάσλης ἐκάλυπτε,	uma sandália de couro cobria
Λύδιον καλον ἔργον	Um lindo trabalho lídio.

FRAGMENTO 132

ἔστι μοι κάλα παῖς χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν
(*minha bela criança é semelhante a flor de ouro*)

ἐμφέρη<ν> ἔχουσα μόρφαν Κλέϊς ἀγάπατα
(*nas [belas] formas, minha Kleis tão amada*)

ἀντι τᾶς ἔγωϋδε Λύδιαν παῖσαν οὐδ' ἐράνναν...
(*Não a [daria] nem por toda a Lídia ou pela amável...*)

⁵⁹ As traduções dos fragmentos 39 e 132 são nossas.

Biografia de Safo de Lesbos Constante da *Suda Lexicon* (ca. Século XI d.C.)⁶⁰

Σαπφώ, Σίμονος, οί δε Εὐμήνου, οί δε Περιγυίου, οί δε Εκρίτου, οί δε Σήμου, οί δε Κάρμονος, οί δε Ετάρχου, οί δε Σκαμανδρωνύμου· μετρος δε Κλειδός· Λεσβία ἐξ Ἑρέσσου, λυρική, γεγονυῖα κατα την μβ' Ολυμπιάδα, ὅτε και Αλκαῖος ἦν και Στεσίχορος και Πιττακός. ἦσαν δε αὐτη και ἀδελφοι τρεῖς, Λάριχος, Χάραξος, Εὐρύγιος. Ἐγαμήθη δε ἀνδρι Κερκυλα πλουσιωτάτω, ὀρμωμένω ἀπο Ανδρου, και θυγατέρα ἐποιήσατο ἐξ αὐτοῦ, ἡ Κλείς ὠνομάσθη· ἐταῖραι δε αὐτῆς και φίλαι γεγόνασι τρεῖς, Ἄτθις, Τελεσίππα, Μεγάρα· προς δε διαβολην ἐσχεν αἰσχροῦς φιλίας. Μαθήτριάι δε αυτης Ἄναγόρα Μιλησία, Γογγύλα Κολοφωνία, Εὐνεϊκα Σαλαμινία. Ἐγράψε δε μελῶν λυρικῶν βιβλία θ'. Και πρότη πλήκτρον εὕρεν. Ἐγράψε δε και ἐπιγράματα και ἐλεγεία και ἰάμβους και μονωδίας.

(Safo, filha de Simão, ou filha de Eumeno, ou filha de Erígio, ou filha de Ecrito, ou filha de Semo, ou filha de Câmôn ou filha de Etarcos ou filha de Scamanderônimos. Sua mãe [se chamava] Kleis. Lésbia de Éreso, [Safo era] uma poeta lírica. Nascida na 48ª Olimpíada [612/608 a.C.] quando Alceu, Estesícoro e Pítaco ainda viviam. Eram três os seus irmãos: Láricos, Cáraxos e Eurígiος. Casou-se com um rico varão [chamado] Cercylas que comerciava em Andros. Com ele, teve uma filha chamada Keis. Tinha três amigas que eram suas companheiras: Áttis, Telesíppa e Megara. Teve má fama por causa de sua amizade impura com elas. Teve como discípulas Anágora de Mileto, Gongyla de Cólofon e Eunica de Salamina. Escreveu nove livros de poesia lírica e foi criadora do plectro. Escreveu, também, epigramas, elegias, monodias e versos jâmbicos).

⁶⁰ Apud CAMPBELL (1990, p. 4-7). A biografia transcrita (em tradução nossa) é chamada de “primeira notícia” por ser a primeira versão que se conhece sobre a vida de Safo. A Suda cita ainda uma outra versão (v. CAMPBELL, idem, p. 7) que fala de Safo como uma tocadora de lira que se apaixonou por um homem de Mitilene chamado Fáon, por causa do qual atirou-se dos penhascos de Lêucade, tendo em vista que ele não teria correspondido ao seu amor. É essa a versão da vida de Safo mencionada por Ovídio em *Heroides*.