

issn: 2176-5960



Προμηθεύς
journal of philosophy



N. 43 September December 2023

MOÇAS E BODAS NO IMAGINÁRIO POÉTICO ARCAICO

Giuliana Ragusa

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO: Este artigo volta-se para a articulação entre a moça púbere (*parthénos*) e o casamento (*gámos*) no imaginário que grego arcaico grego, observando o modo como é elaborada em diferentes gêneros poéticos. Discute-se no percurso o lugar essencial do *gámos* e seu sentido na vida feminina projetada pelos poetas e suas canções.

PALAVRAS-CHAVE: poesia grega arcaica; moça púbere; mulher; casamento.

ABSTRACT: The present paper focuses on the relation between maiden (*parthénoi*) and marriage (*gámos*) in archaic Greek imagery, observing the way it is elaborated in its different poetic *genres*. By doing so, it discusses the essential place and the meaning of the *gámos* in female life as projected by poets and their songs.

KEYWORDS: archaic melic poetry; maiden; woman; marriage.

Não será demais principiar este artigo pelo lembrete acerca das restrições com que trabalhamos, quando lidamos com o mundo grego arcaico e o tema do feminino:

Da época dos poemas homéricos no século oitavo até o fim do século sexto a.C., mulheres aristocráticas, na maior parte da Grécia, parecem ter passado por um ciclo de vida similar. (...) E embora esposas e moças da era arcaica sejam em larga medida ficcionais e mensuradas de acordo com paradigmas recebidos de conduta, os momentos importantes de seus ciclos de vida e as limitações sob as quais viviam permaneceram, em muitos aspectos, característicos das mulheres gregas na era clássica, bem como em períodos mais tardios. A evidência não nos permite contextualizar as vidas as mulheres arcaicas, mas podemos oferecer vívidos fragmentos das concepções culturais que almejavam modelar a experiência delas, por meio do elogio e da censura. (FANTHAM et alii, 1994, pp. 10-11)

Com isso em mente, passo às relações entre moças e bodas no imaginário

arcaico, que incluem a questão da brusca transição à condição de mulher, pensando ambos os estatutos – de *parthénos*, de *gynḗ* – e do próprio *gámos* (“casamento”) que é, a um só tempo, fronteira do bipartido ciclo de vida feminino e razão de ser da existência feminina.

Moças, mulheres e bodas

Menos fracionado do que o masculino, o ciclo de vida feminino resume-se às fases anterior e posterior ao *gámos*, as quais configuram a “bipartição da vida feminina” (BRELIICH, 2013, p. 180) explicitada na terminologia básica *parthénos-gynḗ*. E a palavra *parthénos* define uma condição transitória inerente à “trajetória rumo à completa integração social” (SISSA, 1990, p. 76) pelo *gámos* que em seu sentido primeiro nomeia o “próprio ato sexual sem o qual o casamento não é (como dizemos) consumado, real” (REDFIELD, 1982, p. 188). *Parthénos* é, pois, a designação da “moça antes de se casar” (BRELIICH, *ibid.*), o que faz do *gámos* o centro da vida feminina. Esse é o quadro projetado na poesia grega arcaica e em seu mundo aristocrático, do qual uma das figuras mais notáveis na tradição heroica idealizada é Nausícaa, a princesa feácea da *Odisseia*.

No canto 6 da epopeia, Nausícaa é escolhida por Atena para ser instrumental ao ingresso de Odisseu no palácio do rei Alcínoo, a cuja ilha chega como náufrago desprovido de tudo – naus, sócios, bens, vestes – e da qual sairá para enfim retornar a Ítaca. Tão logo se abre o canto, vemo-la como a jovem que, diz-lhe a disfarçada deusa, logo haverá de se casar, pois o *gámos* está próximo de si (σοὶ δὲ γάμος σχεδὸν ἔστιν¹, 27). *Koúrē* (“menina, moça”, 15, 20, 22) é o termo que a refere desde logo, e em seguida, *parthénos* é usado quando Atena, aconselhando-a a cuidar do enxoval, lavando-o no rio – ali ela encontrará e ajudará Odisseu –, afirma: “(...) não serás virgem [*parthénos*] por muito tempo” (οὐ τοι ἔτι δὴν παρθένος ἔσσειαι, 33). Que ela possa fazê-lo – ir ao rio, com a devida autorização paterna e acompanhada de outras moças – indica que sua condição de *parthénos* lhe dá certa liberdade de movimento e de convívio e brincadeiras com as amigas, sem a supervisão da mãe que a protege na infância dentro de casa, ou do marido que a protegerá na sua casa, no futuro. Tal convívio, como na *Odisseia* (85-109), encena-se regularmente na natureza que para os

¹ O texto grego da *Odisseia*, extraído do TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>), é o da edição ali adotada, de P. von MÜHLL, *Homeri Odyssea* (Helbing & Lichtenhahn, 1962). Tradução sempre de WERNER (1998a).

gregos é sacroerótica por definição, já que boa parte de seus elementos são seres divinos e realidades concretas, e já que ela é fonte de vida ciclicamente gerada e renovada.

Não por acaso Nausícaa e suas servas, contempladas à beira-rio a cuidar das vestes do enxoval e jogar bola, são comparadas (102-109) a Ártemis que se regozija em correr, brincando pelos bosques com seu arco e as Ninfas; decerto, a deusa é preeminente nesse grupo de jovens como o é Nausícaa no seu, pelas respectivas belezas de cada uma, pela qual se aproximam. É o que marca Odisseu em seu discurso (149-187) elogioso e respeitoso – ele arrebatado por *sébas* (161) – a ela, pelo qual, súplice, sujo, desnudo, pede auxílio, procurando torná-la propícia a tanto. Louva a juventude dela a beleza digna de Ártemis pela “aparência, altura e físico” (εἶδος τε μέγεθος τε φύην, 152); e afirma-lhe que muito feliz é sua família por tê-la, e que “o mais venturoso” (*makártatos*, 158) haverá de ser seu futuro marido, por tê-la por esposa (158-159).

Há algo de “cômico e pungente” (SLATKIN, 2005, p. 321) no contraste entre o grupo de meninas liderado pela princesa, para o qual a vida e suas experiências estão prestes a se abrir, e o experiente Odisseu que, tão vivido, fala-lhe com sapiência sobre o tema que é o mais significativo para sua destinatária e que logo introduz: o do *gámos*. Note-se que mesmo seu discurso ele o elabora com a linguagem tipicamente elogiosa das canções de casamento (HAGUE, 1983, p. 138), que ainda aqui comentarei.

Um pouco adiante (180-184), o herói pede o favor divino a Nausícaa, fazendo-lhe votos todos centrados no casamento expresso pela dupla *ándra te kai oíkon* (“marido e casa”, 181):

“σοὶ δὲ θεοὶ τόσα δοῖεν, ὅσα φρεσὶ σῆσι μενοινᾶς,
 ἄνδρα τε καὶ οἶκον, καὶ ὁμοφροσύνην ὀπάσειαν
 ἐσθλήν· οὐ μὲν γὰρ τοῦ γε κρεῖσσον καὶ ἄρειον,
 ἢ ὅθ’ ὁμοφρονέοντε νοήμασιν οἶκον ἔχητον
 ἀνὴρ ἠδὲ γυνή· (...)”

“Que deuses te deem tudo que desejas em teu juízo,
 marido e casa, e te presenteiem com concórdia
 distinta; de fato, nada é mais forte e melhor que isto,
 quando, em concórdia nas ideias, dominam a casa
 marido e mulher. (...)”

Merece atenção a expressão *homophronéonte noémasin* (183), porque revela que o que se afigura como o mais valioso voto a Nausícaa no enquadramento nupcial ideal é a *homophrosýnē* (“afinidade de mentes”)² entre “marido e mulher” (*anēr edè gyné*, 184)

² Para esse conceito, ver REDFIELD (1982, p. 197).

na “casa” (*oîkon*, 183). O que de mais adequado poderia desejar-lhe o herói?

É, pois, a *parthénos* a moça núbil não-casada, cuja *parthenía* (“virgindade”) ainda não se perdeu, mas é sempre, significativamente, “o objeto de uma *captura*; é um *tesouro* a ser guardado e um valor a ser *respeitado*” (SISSA, 1990a, p. 342), e não pode ser “abandonada voluntariamente” (REDFIELD 1982, p. 191), como sinaliza a ritualística nupcial: “Espera-se que a noiva seja relutante, que leve consigo para o casamento certa modéstia virginal (...)” (ibid.). Bem o mostram cenas como a da sedução de Anquises por Afrodite que, em seu jogo retórico, enganosamente projeta-a como a sedução de si pelo herói, no *Hino homérico V*. A modéstia da noiva revela-se na forma como a falsa princesa frígia, *parthénos* raptada por Hermes – diz ela –, adentra a tenda de Anquises, “volvendo para baixo os olhos” (μεταστρεφθεῖσα κατ’ ὄμματα, 156)³. Revela-se ainda na Nausícaa que já vimos, quando, ao pedir ao pai a autorização para ir cuidar do enxoval à beira-rio com as companheiras, não ousa mencionar-lhe tal razão, “com vergonha [*áideto*] de nomear vicejantes bodas [*gámon*]” (αἶδετο γὰρ θαλερὸν γάμον ἐξονομῆναι, 66). O pudor, o decoro (*aidós*) revela a jovem a expressar seu conhecimento dos e adesão aos códigos do mundo feminino. E não só aqui, mas mesmo no arremate do diálogo com Odisseu, a quem aceita ajudar e por quem é ainda mais impactada após Atena o tornar mais alto e belo do que era (229-230), mais imponente e desejável para marido (244-245). Orienta-o a jovem (255-288) sobre seu adentrar da cidade, de sorte a não comprometer a reputação dela, porque uma moça solteira não circula com homens estranhos, a menos que não tenha pais vivos. Tal cuidado mostra sua consciência daqueles códigos⁴.

Na mélica epinícia de Píndaro, na *Pítica 9* (Snell-Maehler), Afrodite recebe em Cirene (Líbia) o deus Apolo em sua iniciação sexual com a ninfa epônima da fértil e próspera colônia grega (9-13); sobre o casal, ela “lançou amável reverência [*aidô*] aos doces leitões” (γλυκεραῖς εὐναῖς ἐρατὰν βάλεν αἰδῶ, 12), unindo-os “em mútua boda” (ξυνὸν ἀρμόζοισα (...) γάμον, 13) – isto é, em boda consentida⁵. O que é este *aidós* e o de Nausícaa senão o “sentimento que evita que se aja de modo impróprio” (CAREY, 1981, p. 69), forjado pela inculcação do código do decoro feminino. Essa noção está cravada na expressão *eratàn aidô* (12), que refere “a modéstia em termos sexuais” (id.),

³ Texto grego de FAULKNER (2008).

⁴ A poesia de censura mostra bem quão crucial a reputação é para a *parthénos* e para suas perspectivas de casamento; ver FANTHAM et alii (1994, pp. 25-26), que recorda, a propósito, o jâmbico Fr. 196a (West), de Arquíloco.

⁵ Tradução RAGUSA (2013), com pequenas modificações.

e que bem se coaduna com a ideia da privação de violência no enlace, conforme a expressão *xynòn (...) gámon* (13).

A importância desse movimento não deve ser subestimada para a ode pindárica – que não cabe aqui discutir – e, mais largamente, para o imaginário grego do casamento exitoso, ao qual a consumação consentida é fundamental. Daí a preocupação que embasa as etapas da cerimônia, voltada a criar uma ambientação de festa, de erotismo e de regozijo, e a aproximar os noivos por ritos que intensificam a sedução, a alegria, a beleza, a atratividade. Como exemplo, o da *anakalyptéria*, que ocorre num dos seus pontos altos, pelo qual a noiva é desvelada ao erguer do véu sobre seu rosto, com o qual é removida a “intacta fronteira de sua pessoa” (CARSON, 1990, p. 163), contemplada agora por todos os convidados – sobretudo, pelo olhar do noivo que, lançado do “outro lado da sala, penetra seu véu aberto” (id.), toca-a por primeiro. Tanto mais significativo faz-se tal rito por ser o véu peça essencial do código do decoro feminino, símbolo do *status* da mulher casada e, portanto, sexualmente disponível só ao marido⁶. Lembre-se na *Iliada* a materialização da viuvez de Andrômaca pela retirada de todos os seus adornos da cabeça, assim que vê o corpo de Heitor arrastado pelo carro de Aquiles (XXII, 468-472)⁷, quais sejam

ἄμπυκα κεκρύφαλόν τε ἰδὲ πλεκτὴν ἀναδέσμη
κρήδεμνόν θ', ὃ ρά οἱ δῶκε χρυσῆ Ἀφροδίτη
ἦματι τῷ ὅτε μιν κορυθαίολος ἠγάγεθ' Ἔκτωρ
ἐκ δόμου Ἡετίωνος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα.

o diadema, a rede, a faixa trançada
e o véu [*krédemnon*] que lhe dera a dourada Afrodite
no dia em que Heitor elmo-fulgente a conduziu
da casa de Eécion, após lhe oferecer muitas dádivas.

Encerra-se para Andrômaca a existência social que se define pelo *gámos*, da qual haverá ainda a memória quando a viúva do herói tornada serva do inimigo for observada. É o que imagina o marido ainda vivo, no diálogo comovente em que lhe diz o que lhe será mais doloroso – justamente, a nova condição dela – quando estiver morto (VI, 450-461). O único consolo dele que nada mais poderá fazer por ela é saber que nela não de reconhecer “a mulher de Heitor” (*Héktoros ... gynè*, 460), afirma o troiano. O casamento com Heitor define a vida de Andrômaca, mesmo na trágica viuvez.

⁶ Ver RAGUSA (2021a, pp. 17-20), sobre a imagem metafórica, no Fr. 20B (Maehler) de Baquírides, do véu deslizado para o saque das cidades, em que a violação de mulheres é terrível crime corrente. Acompanho ali, como aqui, REDFIELD (1982, p. 196) e CARSON (1990, p. 160).

⁷ Para a *Iliada*, a edição do TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>), de T. W. ALLEN, *Homeri Ilias, vols. 2-3* (Clarendon, 1931). A tradução é de WERNER (2018).

É, pois, eloquente que nos versos acima citados o derradeiro e mais elaborado dos adornos seja o *krédemnon* recebido pela então noiva da própria deusa que preside sobre o mundo erótico e sobre o sexo que consuma a boda: Afrodite. Símbolo maior do *gámos*, sua importância é indisputável e explica a do antes referido rito da *anakalyptéria*.

A propósito, poderíamos ainda recordar Penélope que no canto 18 da *Odisseia* – e no 19 (127-128) – fala de sua “glória” (*kléos*, 255) como incrementada e embelezada pela presença do “marido” (*pósis*, 253) que aos pretendentes arruinaria, se ali chegasse – presença pela qual ela ansiosamente aguarda: “Claro está que a excelência de Penélope consiste em ter permanecido no palácio com seu filho, a fim de manter tudo protegido” (SAÏD, 2011, p. 313), como esposa fiel e leal, e mãe de Telêmaco. Isso é projetado em cantos anteriores da epopeia, como o 11, na fala de Anticleia, a mãe de Odisseu que no Hades se acha (181-183); o 13, na fala de Atena ao herói finalmente de volta à sua Ítaca (336-338); e o 16, na fala de Eumeu (16, 37-39), o fiel e leal porqueiro do palácio, que acolhe o herói disfarçado. Trata-se de unidimensional e feminino *kléos*, porque repousa sobre o inabalável comprometimento de Penélope com o pacto social do *gámos* que lhe dá os papéis que a inserem socialmente: esposa e mãe, senhora da casa.

Essas, no entanto, são mulheres, esposas e mães. Voltemos às *parthénoi*.

Considerando-se que o fim da *parthenía* deve, no regramento da vida feminina, combinar-se à entrada normatizada e institucionalizada no mundo do sexo pelo *gámos* que altera o *status* social de *parthénos* para o de *gynḗ*, torna-se claro que o casamento se constitui como fronteira, delimitando seus dois estágios anterior e posterior como existências suficientemente distintas para que uma – de *gynḗ* – só possa ser vivida com a morte da outra – de *parthénos*. A fronteira e seus termos podem parecer metafóricas, e o são na imagética da poesia; mas são igualmente reais, e disso não descuidou o imaginário grego, ao qual são característicos e profundos os paralelos entre boda e morte, *gámos* e *thánatos*, que se enlaçam em toda a poesia grega antiga, da *Iliada* aos epigramas fúnebres da *Antologia palatina* (Livro VII), como o 712 de Erina, que traduzo:

Νύμφας Βαυκίδος εἰμί· πολυκλαύταν δὲ παρέρπων
 στάλαν τῷ κατὰ γᾶς τοῦτο λέγοις Αἶδα·
 “Βάσκανός ἐσσ’, Αἶδα”. τὰ δὲ τοι καλὰ σάμαθ’ ὀρῶντι
 ὠμοτάταν Βαυκοῦς ἀγγελέοντι τύχαν,
 ὡς τὰν παῖδ’, ὑμέναιος ἐφ’ αἷς ἀείδετο πεύκαις
 ταῖσδ’ ἐπὶ καδεστὰς ἔφλεγε πυρκαϊᾶ·

καὶ σὺ μὲν, ὦ Ὑμέναιε, γάμων μολπαῖον ἀοιδὸν
ἐς θρήνων γοερὸν φθέγμα μεθαρμόσαο.

Da noiva Báucis (a tumba) sou; ao passares por minha estela
multipranteada, isto dirias a Hades subterrâneo:
“És ciumento, Hades!”. Ao veres estas belas letras,
conhecerás a cruel sorte da Baucinha –
como a moça, com estas tochas sobre as quais se cantava
o himeneu, foi pelo sogro queimada na pira;
e como tu, ó Himeneu, a melodiosa canção das bodas
pelo som lamentoso dos trenos trocaste.

A procissão nupcial se torna fúnebre; os cantos de lamento lutuoso – os trenos – substituem os nupciais de regozijo – os himeneus; e Himeneu, o deus da boda que preside ao enlace dos noivos no leito e à perda da *parthenía*, dá lugar a Hades, o noivo “ciumento” (*báskanos*, 3) que a tirou do noivo deixado para trás no dia mesmo do enlace nupcial. Fundem-se *gámos* e *thánatos* nas vozes que celebram e lamentam em coro, nas luzes das chamas das procissões, e no Hades noivo: “Sabemos que uma moça que morresse virgem era amiúde referida como simbólica ‘noiva de Hades’, senhor do submundo, e como alguém que conquista na morte a boda que teria dado à sua vida completo significado” (FANTHAM et alii, 1994, p. 7). Essa imagética acha-se, por certo, ancorada na experiência cotidiana: “Escritores médicos do *corpus* hipocrático, compondo seus tratados anônimos no século V e no início do IV a.C., situavam a *parthenos* à beira de uma transição perigosa, de criança a adulta” (HANSON, 2007, p. 40), seu corpo se aproximando ao da “*gyne* sexualmente madura” (*id.*, p. 43); concluída, a transição é irreversível, o que realça a transitoriedade do *status* de *parthénos* (*id.*, p. 45), e gera uma série de consequências: o fim da infância e dos anos mais livres da puberdade e a nova existência de mulher adulta com seus papéis de esposa e de mãe; o fim do convívio no ambiente familiar da casa do pai e a entrada na estranha casa do noivo, não raro em terra alheia; a ansiedade com a maternidade e os riscos que implica (REEDER, 1995, p. 22).

Patente é, portanto, a relevância do casamento na vida feminina. Nos monumentos fúnebres, é muito comovente a imagem da jovem que morre precocemente (*mors immatura*), antes da boda, abandonando uma vida incompleta, caso da famosa estátua de Frasicleia – com seus ricos adornos e, numa mão, a flor de lótus fechada, símbolo fúnebre na Grécia como no Egito –, com esta inscrição em epigrama: “Tumba de Frasicleia sou: moça [*kouirē*] serei chamada para sempre,/ pois isso obtive por lote

dos deuses, em vez da boda [*gámou*]⁸. Decerto pelo *páthos* da *mors immatura* da *parthénos*, para além de outras razões, é que são raros os monumentos fúnebres arcaicos com inscrição epigramática em metro (dístico elegíaco) que não os destinados às *parthénoi* (BRUSS, 2010, p. 120). O de Frasicleia, “equivalente plástico do *kleos* épico” (REDFIELD, 1982, p. 190), ilumina a nítida e estreita relação *gámos-thánatos*, e bem concretiza a ideia de que se o momento perfeito de alcance da virilidade é o da guerra, é-o para a mulher o momento da boda (id.).

O *gámos*, reitero, integraliza o *status* de *gyné* que “gerava a prole que perpetuava a família e a comunidade” (HANSON, 2007, p. 45). Ao cumprir essa função, razão de ser do *gámos*, a moça desempenhava “o principal papel da mulher na sociedade antiga” (LEFKOWITZ, 1995, p. 32), a saber, de mãe e esposa. Justamente disso advém o interesse e a atratividade da *parthénos* que a imagética retrata incansavelmente.

A deseabilidade das indomadas *parthénoi*

Na descrição das moças núbéis não-casadas, vê-se amiúde o fascínio da *parthénos* indomada (REEDER, 1995, p. 20), porque ainda não subjugada pelo casamento que a doma, razão pela qual é dito “jugo” (*zygós*), na medida em que é a instituição social pela qual o desejo feminino é limitado e direcionado – em certo sentido, domesticado⁹. Daí que à *parthénos* seja atribuído com recorrência o adjetivo *admétē* – “indomada”, porque “inexperiente, inexperta, solteira”. Como tal Hércules caracteriza a imaginada irmã do morto Meleagro, com quem fala no Hades, a qual se dispõe a desposar e dela fazer esposa legítima (*ákoitin*, 169). Eis os versos 165-169 do *Epinício 5* (Maheler), de Baquírides¹⁰:

“ἦρά τις ἐν μεγάροις
 Οἰνῆος ἀρηϊφίλου
 ἔστιν ἀδμήτα θυγάτρων,
 σοὶ φυὰν ἀλιγκία;
 τὰν κεν λιπαρὰν <ἐ>θέλων θείμαν ἄκοιτιν.”

“Há nos saguões de Eneu,
 caro a Ares,

⁸ (CEG 24.i): σῆμα Φρασικλείας: κούρη κεκλήσομαι αἰεὶ, / ἀντὶ γάμου παρὰ θεῶν τοῦτο λαχοῦς ὄνομα. Sobre a estátua e sua relação com o mundo das *parthénoi* e da boda, ver FANTHAM et alii (1994, pp. 19-21).

⁹ Ver REDFIELD (1982, p. 186), CARSON (1990, p. 143), REEDER (1995, p. 26), CLARK (1996, p. 145). Há no *gámos*, por isso, inerente tensão entre “natureza e cultura” (REDFIELD, *id.*, p. 192), respectivamente ligadas à mulher e ao homem.

¹⁰ Tradução e texto grego citados de RAGUSA (2016, p. 75); ver comentário (*id.*, pp. 75-76). Para a ode integralmente traduzida, *id.* (2013).

filha – uma delas – indômita [*adméta*],
 símil a ti no nobre porte?
 Querendo, dela faria refúlgida esposa [*ákoitin*].”

Héracles não usa o termo *parthénos* para aquela que logo será nomeada, Dejanira, (172), mas o adjetivo acima transliterado diz que tal é seu *status*. E enfatiza-o Meleagro, ao apontar a irmã e afirmar sua ignorância do mundo de Afrodite (174-175). Falando na deusa do sexo, aliás, que, à diferença da já lembrada Ártemis, não é *parthénos*, como tal – núbil princesa frígia – se disfarça e pelo mesmo adjetivo é qualificada, na sedução de Anquises (*Hino homérico a Afrodite* 82, 133). A ironia é insuperável!

Dada a força da ideia da condição indomada da *parthénos*, faz-se eloquente a reiterada comparação das belas e aristocráticas moças púberes aos belos e aristocráticos cavalos, cujas respectivas vitalidades precisam ser enquadradas numa função que lhes dê novo sentido na vida social (REEDER, 1995, p. 26). Impossível, a propósito, não recordar os versos 45-59 do Fr. 1 (Davies), de Álcman, que interessa em especial por ser um partênio – canção para *performance* por coro de *parthénoi*, em festival cívico-cultural¹¹.

Gámos, coralidade e *parthénoi* – Álcman

O poeta que em Esparta praticou a espécie mélica do partênio, que lhe deu fama, atuou junto a coro de *parthénoi* como *chorodidáskalos* (“mestre do coro”), fazendo submergir sua voz nas canções para deixar nelas emergir “a *persona* estilizada da menina: inocente e ansiosa, ardente, mas modesta” (KLINCK, 2001, p. 276). No Fr. 1, ouvimo-la ainda mais nítida após a narrativa mítica (1-35) e a transição gnômica (36-39), na segunda parte da canção (39-105), de autodramatização da *performance*, de afirmação da condição das *parthénoi* como tais, e de elogio à beleza, feminilidade e desejabilidade das meninas, com destaque para a corego de nome motivado (Hagesícora, a “líder do coro”), e, como os demais, “presumidos como reais para os propósitos da *performance*” (SWIFT, 2010, p. 175). No partênio, vê-se bem, “quem as cantoras são e o que a *performance* significa para elas é central à compreensão do texto” (*id.*, p. 185); e em seu mundo fundamentalmente feminino, a boda é crucial (*id.*, p. 177).

Posto no horizonte das coreutas, o casamento é por elas sutilmente aludido na narrativa mítica que cantam-dançam, cujo tema provável – da rivalidade erótica entre

¹¹ Ver comentário ao passo em RAGUSA (2010, pp. 157-171; 2022, p. 9-10).

heróis pretendente de certa *parthénos*¹² – combina-se nos versos 16-17 à consciência dos perigos de incorrer em *hýbris* (“desmedida”), ultrapassando os limites da condição mortal e, assim, perturbando a ordem cósmica; isso na admoestação a mortais que queiram o que não está a seu alcance: voar (16) ou “desposar” (*gamên*, 17) Afrodite.

Álcman, em Esparta, e Safo, em Lesbos, trabalharam ambos no *mainstream* da tradição poética da mélica em época muito próxima, e relacionaram-se diretamente a grupos corais de aristocráticas *parthénoi*, os quais eram bem atestados Grécia afora. Lembremos que “participar de uma *performance* coral ou assisti-la desempenhavam um papel central na vida cultural e musical” (SWIFT, 2010, p. 1), e que a canção coral era apresentada em múltiplas ocasiões de distintas naturezas e amplitudes, mas sempre no bojo da coletividade, nas *póleis* onde demarcava “os momentos mais significativos da vida de indivíduos e da comunidade, de casamentos, a funerais, a celebrações religiosas cívicas” (*id.*, p. 2). Por conta disso, desde a infância os gregos (homens e mulheres) eram expostos ao treinamento para a *performance* coral inscrita nas dimensões política, ritual e cultural da vida cotidiana, e na da *paideía*, da formação (BIERL, 2011, p. 417).

Nos grupos corais de *parthénoi*, elas recebiam a formação feminina específica, que incluía a *khroreía* ou atividade coral em moldura pública-cívica-cultural, a reafirmação de valores ético-morais e o conhecimento da tradição mítica – elementos de força nas composições da mélica coral em geral –, e a preparação para o *gámos* no exercício da sensualidade, do erotismo, internamente ao universo feminino. A vivência no grupo era parte de processo que buscava introjetar nas jovens “responsabilidade cívica, valores sociais e tradições (...) codificados na *performance* que servia para integrar o indivíduo do sexo feminino em seu contexto social” (CLARK, 1996, p. 144). Logo, “enquanto moços eram preparados para guerra, liderança e diplomacia, moças eram preparadas para o casamento e a maternidade por meio do dançar, do cantar e de outros eventos religiosos” (FANTHAM et alii, 1994, p. 13).

Tudo isso é nítido nos partênios de Álcman, espécie mélica cujos propósitos incluíam o de “ajudar as jovens meninas a fazer a transição para se tornarem mulheres maduras de um modo seguro e apropriado” (SWIFT, 2010, p. 178). Há tal especificidade, mas nela o partênio não destoa do que é próprio à mélica coral numa sociedade tradicional, a qual “se definia a si própria, em medida considerável, pelo mito e pelo rito” (BIERL, 2016, p. 311).

¹² Ver discussão detalhada da hipótese e da fortuna crítica em RAGUSA (2010, pp. 104-144).

Gámos, coralidade e *parthénoi* – Safo

Se Álcman, como *chorodidáskalos* que deve ser o poeta da canção coral e que com frequência é como tal dramatizado nas canções¹³, contaria com a intermediação de uma mulher adulta entre si e o coro de meninas junto às quais ele não atuaria diretamente¹⁴, dada a separação demarcada nos papéis sociais dos universos masculino e feminino, Safo, como mulher adulta, insere-se plenamente no coro de *parthénoi* de sua mélica. Esta apresenta-nos canções marcada pela prevalência de designações e referentes femininos, os quais indicam, no mais das vezes, moças jovens e púberes¹⁵ lideradas pela *persona* que não só é, quando identificável minimamente, feminina, mas se autoneomeia “Safo” – imortalizando-se pela autodramatização¹⁶ – e se coloca como “mestra do coro” não raro projetado em atividades rituais¹⁷, as quais são características também dos partênios de Álcman e de sua *performance* autodramatizada. Isso se fez tanto mais claro na “Canção sobre a velhice” (2004), que em definitivo recolocou em cena a natureza coral do grupo da poeta, ouvindo em seu universo os fortes ecos do alcmânico. Tal natureza estreitamente se associa ao *gámos* nos grupos corais de *parthénoi*, como já dito para o de Álcman, mas em Safo coloca-se não só a dimensão da expectativa do e da preparação para o *gámos*, como naquele poeta, mas também a vivência dolorosa e traumática da separação no grupo com a partida das jovens que se casam¹⁸.

Acerca desses grupos, cabe ressaltar que “Coros de moças que dançam são um tema favorito de pintores de vasos em muitas partes do mundo grego” (FANTHAM et alii, 1994, p. 17), e isso desde *c.* 750 a.C., em que vemos imagens de “fileiras de mulheres em formação de dança, por vezes acompanhadas de um aulista¹⁹” (id.), e, eloquentemente, do ponto de vista da geografia de Safo, uma escola de pintores de vasos que nela se inseria na era arcaica²⁰ favorecia em especial tal tema, desenhando “moças em suas túnicas elegantes e justas às suas silhuetas, com sua pele alva, [que] podiam ser o tipo de bem-criadas meninas que constituíam um meio social como o de Safo” (ibid.).

¹³ Ver sobretudo o Fr. 26 (Davies) e, acerca de tal função, HERINGTON (1985, pp. 20-21).

¹⁴ No Fr. 1, essa intermediária seria Enesímbrota (73), provavelmente. Ver RAGUSA (2010, pp. 184-185) para a discussão sobre a personagem.

¹⁵ Ver LARDINOIS (1994, p. 70), que aponta a recorrência dos termos *kórai*, *parthénoi*, *paídes*.

¹⁶ Ver Frs. 1, 65, 94, 133 e RAGUSA (2018, pp. 146-148; 2019, pp. 93-94).

¹⁷ Ver Frs. 94 e 154, por exemplo.

¹⁸ Ver Frs. 94, 96 e mesmo o 16. O primeiro dramatiza a separação já ocorrida; os outros dois centram-se na memória de moças que já partiram e longe do grupo se acham.

¹⁹ O *aulós* é um aerófono de duplo cano.

²⁰ Situada em Clazômenas (costa da Eólia), perto de Lesbos (FANTHAM et alii, 1994, p. 17).

E vale citar este comentário: “Dado o fato de que as mulheres gregas antigas, e tanto mais as jovens, não eram encorajadas a falar em público, é notável que tantas *performances* de coros de moças jovens sejam atestadas, especialmente na era arcaica” (LARDINOIS, 2011, p. 161). Coros cuja voz projeta “uma perspectiva distintivamente feminina” (*id.*), a reiterar os papéis sociais femininos de esposa e mãe, sem contestá-los (*id.*, pp. 161-2), e a convidar a audiência a melhor apreciá-los e aos “sacrifícios deles advindos” (*id.*). Explica-se, pois, a relevância do *gámos* em Safo, como já em Alcman, mas nela subestimado em parte pela insistência na leitura romântico-modernizante que não observa a natureza retórica-performática-pragmática da poesia na “cultura da canção”, e que relega a segundo plano a coralidade da mélica sáfica – e junto com ela, os epitalâmios –, em prol da ortodoxia da monodia privada e íntima. Bem-vinda, portanto, é a problematização dessa visão e a reavaliação da coralidade em Safo²¹.

Nesse quadro, enfoquemos os epitalâmios com isto em mente: “O estreito elo que une a cerimônia nupcial e os cantos entoados em seu decorrer é atestado de Homero ao final da Antiguidade tardia” (LYGHOUNIS, 1991, p. 174)²². E isso se reforça na volumosa iconografia nupcial que mostra “a noiva segurando um instrumento musical, indicando as canções que formavam parte do ritual da boda” (SWIFT, 2010, p. 242). É de Safo o único corpo de epitalâmios da Grécia arcaica (Frs. 104-117), o qual, embora pequeno e precário, mostra com clareza “uma função pragmática precisa, por articular suas fases e realçar suas principais características” (FERRARI, 2010, p. 119), e por fazer isso em adesão estreita à tradição (*id.*, p. 122). Daí que as canções dessa espécie se somem à referida iconografia nupcial como fontes sobre o *gámos*.

Como virgem prestes a adentrar o universo do sexo que deve consumir de modo voluntário o casamento – assim ele se inicia sob bons augúrios –, a moça e o próprio *gámos* estão sob a esfera de atuação da deusa do sexo, da beleza, da sedução, do erotismo, Afrodite, que se faz presente nos epitalâmios de Safo, e de *Hymén* ou Himeneu, garantidor do êxito da união sexual – deus de cujo nome vem do substantivo que designa o “véu anatômico” (SISSA, 1990a, p. 349) da *parthenía*, a ser tocado e deslissado. Estão ainda sob a esfera da ansiedade, da ruptura e da perda, centradas sobretudo na noiva que ao leito subirá pela primeira vez e ali deixará não só sua

²¹ Ver RAGUSA (2021, pp. 13-49), que embasa este item dedicado à poeta de Lesbos.

²² “Em Homero, a canção é um acompanhamento sempre presente no casamento, e a frequente menção de canções nupciais por autores de todos os períodos na literatura grega antiga atesta a continuada importância da canção para a cerimônia de casamento na Grécia antiga” (HAGUE, 1983, p. 131).

parthenía, mas toda a existência prévia àquela súbita transição – a vida junto à família e as amigas, e não raro, a própria cidade.

A mélica epitalâmica, fortemente embasada na tradição popular, procura dar conta desse cenário, e canta, em registros distintos de linguagem – da jocosidade apotropaica algo vulgar, que afasta mau agouro, ou da elevada imagética que canta a morte da *parthénos*, sem a qual não pode nascer a *gyné* –, momentos-chave da cerimônia. O Fr. 110²³, por exemplo, dramatiza a etapa em que às portas do quarto nupcial põe-se um guardião que impedirá que as ansiedades das amigas da noiva levam à ação jocosamente ameaçada de seu resgate dali. É o que diz o tardio *Onomástico* (3, 42) de Pólux, segundo o qual o tal guardião seria o amigo do noivo (*paránymphos*):

⊗ Θυρώροι πόδες ἐπτορόγιοι,
τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόεια,
πίσσυγγοι δὲ δέκ' ἐξέποναισαν

Os pés do porteiro têm sete braças,
e as sandálias, couro de cinco bois –
e dez sapateiros nelas labutaram ...

Safo nomeia *thyrōros* o guardião, projetando-o em forma fantasiosa, zombeteira e vulgarmente viril. O “porteiro” zela pelas portas (*thýrai*) do tálamo, enquanto coros e danças prosseguem, do lado de fora (CACIAGLI, 2009, p. 68) – as amigas da noiva dele zombando (FERRARI, 2010, pp. 124-125). Note-se que a brincadeira realça a esperada modéstia da noiva lá dentro, prestes a passar pelo crucial enlace com o noivo, dramatizado na *performance* e na segurança do coro de *parthénoi*. Brincadeira em que Safo se vale de linguagem prosaica – “pedestre”, diz seu uso depreciativo do termo *pézos* – e humor vulgar – diz a forma verbal de *skóptein* –, conforme Demétrio, no *Sobre o estilo* (167), que critica uma dicção de todo afinada à tradição popular das canções de casamento.

As mesmas zombaria que não é depreciativa, mas elogiosa ao noivo – e o elogio aos noivos é tradicional naquelas canções –, e vulgaridade acham-se no Fr. 111, de “evidentes alusões hiperbólicas itifálicas” (LIVREA, 2008, p. 1):

⊗ Ἴγροι δὴ τὸ μέλαθρον
ὕμνησον,
ἄέρρετε, τέκτονες ἄνδρες·
ὕμνησον,

²³ Para Safo, sempre são usadas as traduções de RAGUSA (2021), feitas seguindo a edição VOIGT (1971), cujos textos gregos são citados aqui.

γάμβρος †(εἶσ)έρχεται ἴσος ἼΑρει†
 <ὕμνηαον,>
 ἄνδρος μεγάλω πόλυ μέζων
 <ὕμνηαον.>

Ao alto o teto –
 Himeneu! –
 levantai, vós, varões carpinteiros! –
 Himeneu! –
 o noivo chega, qual Ares –
 Himeneu! –
 muito maior do que um varão grande –
 Himeneu!

Irreverente e algo obscena (SWIFT, 2010, p. 246), canta, na voz das jovens amigas da noiva, a entrada do noivo no tálamo, invocando o deus que, como Afrodite, é patrono do *gámos*: Himeneu. Que sexo e boda estão inerentemente ligados provam esses termos, o segundo integrando a expressão ritual que gritam os que em procissão acompanham o percurso da noiva à casa do noivo (*Hymén hymenáie*) (SISSA, 1990a, p. 349), e mesmo a canção de casamento que era chamada *hyménaios* já na *Iliada* (XVIII, 493) e nas fontes arcaicas e clássicas, sendo *epithalámion* termo alexandrino (SWIFT, id., pp. 242-243).

Há que observar que o noivo faz parte do mundo dos epitalâmios de Safo, diferentemente do que se dá nos partênios de Álcman, porque enquanto estes têm no horizonte o casamento, aqueles nele estão imersos; logo, devem mesmo fazer-se presentes, porque “o casamento era uma etapa importante de transição na vida do homem, como na da mulher” (SWIFT, id., p. 249), ainda que na desta tanto mais, na medida em que é um divisor de águas. Afinal, como já sublinhei, na vida feminina, “a boda e a geração de prole eram o foco final, o objetivo” (id., p. 250), o que confere proeminência antes à noiva do que ao noivo, algo refletido no pequeno *corpus* epitalâmico de Safo, editado no Livro IX da poeta na Biblioteca, bem como em canções dos demais livros que não são dessa espécie mélica, mas lidam com a temática nupcial²⁴ – umas mais seguramente que outras (Frs. 23, 27, 30, 44, 81). Por exemplo, no mítico Fr. 44, inserido no Livro II, em que brilham Andrômaca e seus dotes, a chegarem a Troia vindos da casa do pai (Tebas, Ásia Menor), trazidos por seu noivo Heitor e os companheiros dele em escolta, os noivos depois conduzidos da praia à cidadela na mais

²⁴ A propósito do último e nono livro de Safo, ver a recente revisão exaustiva das discussões, com posição favorável à sua existência e ao número total da compilação da poeta (PRAUSCELLO, 2022, pp. 197-216). E ainda FERRARI (2003, p. 59; 2010, p. 119; 2021, p. 111). Quanto às canções, há comentário em RAGUSA (2019, pp. 94-96 [Frs. 27, 30, 44, 81]; 2021, pp. 116-120 [Fr. 44], 129-130 [Fr. 23], 184-187 [Fr. 27], 188-189 [Fr. 30]). Aproveito-os a seguir, no caso das que ora refiro.

importante e retratada etapa da cerimônia na iconografia: a *pompé*, a procissão à casa do noivo, que, por ser pública, convalida a boda e simboliza a própria instituição do casamento (id., p. 243). Na descrição que faz o arauto Ideu de Andrômaca, a noiva, e de seu dote (5-10), vê-se beleza e *status* elogiados:

“Ἐκτωρ καὶ συνέταιρ[ο]ι ἄγοισ’ ἐλικώπιδα
Θήβας ἐξ ἱέρας Πλακίας τ’ ἀπ’ [ἄϊ]ν<v>άω
ἄβραν Ἀνδρομάχαν ἐνὶ ναῦσιν ἐπ’ ἄλμυρον
πόντον· πόλλα δ’ [ἐλίγματα χρύσια κᾶμματα
πορφύρα] καταὔτ[με]να, ποίκιλ’ ἀθύρματα,
ἀργύρα τ’ ἀνάριθμα ποτήρια κἀλέφαις.”

“Heitor e os companheiros a de vivos olhos trazem de Tebas sacra e da Plácia de fontes perenes – ela, delicada Andrômaca –, nas naus, sobre o salso mar. E muitos áureos braceletes e vestes de púrpura fragrantas, adornos furta-cor, incontáveis cálices prateados e marfins”.

No trecho mais legível do Fr. 27, combinam-se corralidade – expressa no infinitivo *mélpesthai* (“cantar-dançar”, 5) –, *gámos* (8) e um grupo de coreutas (*[pa]r[th]énois*, 10) que se apressa para a cerimônia junto à *persona* (*[s]teikhomen gár es gámon*, 8) que é líder – a mulher adulta – e que parece falar à noiva. Com ela devem ir para o banquete nupcial na casa de seu pai (CACIAGLI, 2009, p. 68), ou para a procissão à casa do noivo (TOGNAZZI, 2009, p. 54). Cabe lembrar, em síntese, as etapas da cerimônia nupcial que se desenrolava por três dias (HAGUE, 1983, p. 132):

Abria-se com banquete em geral oferecido pelo pai da noiva. Depois, ao cair da tarde, um cortejo escoltava os *nymphoi* ao *oikos* [casa] do noivo, onde estava preparado o *thalamos*. Cada uma dessas fases era acompanhada de himeneus, canções nupciais, entoados no mais das vezes pelos coetâneos do casal, mas também por participantes do rito: parentes, amigos, conhecidos, podendo até mesmo incluir, de modo proporcional ao prestígio dos noivos, comunidades inteiras de cidadãos. Seja a menção do banquete nupcial, seja a do cortejo (*agoge*) e dos cantos, ambas recorrem com notável frequência no conjunto dos testemunhos. Estável parece também a sucessão ritualística banquete-cortejo-*thalamos* (LYGHOUNIS, 1991, pp. 159-160).

Uma última etapa: o despertar dos noivos no dia seguinte, dos jovens cônjuges, com a boda selada, para o qual vinham os amigos “em procissão formal” (HAGUE, 1983, p. 132), com presentes. No caso do Fr. 30, pode ser isso que se passa na *pannykhís* que anuncia (3); o coro de *parthénoi* (2) viria para o despertar celebrativo

matinal dos noivos (STEHLE, 1997, pp. 279-280), elogiando-o e à bela “noiva de violáceo colo” (*nýmphas iokólpo*, 4-5) em canção por elas entoada (*aeídois[i]n*, 4).

Por fim, o Fr. 114 de Safo, reconduzindo-nos aos epitalâmios, claramente dramatiza a perda da *parthenía* agora transformada em voz do coro, posta em diálogo com a *nýmphē* como se sujeito autônomo e animado fosse:

(νύμφη)παρθενία, παρθενία, ποῖ με λίποις' α<π>οίχη;
(παρθενία) †οὐκέτι ἤξω πρὸς σέ, οὐκέτι ἤξω†.

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

Com a tradicional repetição verbal de base popular, vista no Fr. 111, a canção tem por chave a apóstrofe que

brinca com o paradoxo da sobrevivência da virgindade fora ou para além do corpo. Pois a *parthernia* (...) só existia como parte de quem era a noiva; logo, só pode ter uma existência outra e autônoma depois de ter desaparecido. De modo similar, a própria resposta da *parthenia* a quem lhe fala [a noiva], “Nunca mais a ti voltarei”, expressa um conceito improvável: a virgindade também não “veio” à noiva quando era parte dela, exatamente como não virá uma segunda vez, após ter partido. O tempo é de novo um problema, porque na transição decisiva da mulher de *parthenos* (virgem) a *gyné* (esposa), a *parthenia* denota a categoria temporal do *antes* ou *não ainda* em relação ao casamento. Por meio da figura da apóstrofe, contudo, Safo atrai os dois lados daquela divisão para o mesmo espaço temporal, permitindo à virgindade da falante [a noiva] coexistir simultaneamente como “ausente” e “presente”. (PURVES, 2021, pp. 182-183)

A canção deve ter sido entoada pelas amigas da noiva às portas do tálamo onde se se consuma a boda no enlace. Jocosa embora, reveste-se do discurso da *moirología* – canto de lamento pela perda pela morte, pelo casamento, pela partida da casa (ALEXIOU, 2012, p. 118), algo condizente com os lembrados paralelos entre *gámos* e *thánatos* no imaginário grego tradicional e que talvez em parte alguma seja tão patente quanto no *Hino homérico a Deméter*, que, todavia, mostra sobretudo o luto e a dor da mãe diante da perda, e não de sua filha Perséfone, cuja abdução por Hades transforma-a em esposa do deus dos mortos. E tudo isso se agudiza porque foi decidido por Zeus, pai da jovem, seu conhecimento e de sua desconsolada mãe, e pelo elemento da violência do rapto que conduz Perséfone ao “impenetrável mundo da morte” (FANTHAM et alii, 1994, p. 27). Não há aqui a cerimônia, o processo, e por isso tanto mais abrupta se faz a

transição que tira da condição de *parthénos* brincando nas campinas com as amigas a *Kórē*, a Menina.

Há no Fr. 114 de Safo a “linguagem reminiscente do lamento” (LARDINOIS, 2011, p. 164), e sua perspectiva é em essência feminina, com algo da “ansiedade que a noiva sente em antecipação à noite nupcial e à nova vida com o marido” (id., pp. 164-165). Sob a jocosidade ressoa o tom pungente da “partida da menina de sua antiga vida e finalização da transição pela qual ela está prestes a passar” (SWIFT, 2010, p. 248); partida tão dura que, na aristocrática formação feminina no bojo da coralidade, é dramatizada na *performance*, antes de ser vivida de fato:

O casamento é um evento importante e que muda a vida; logo, é potencialmente assustador. O trauma ritualizado elabora os temores reais, apresentando-os de modo regulado. Articular essas ansiedades serve, pois, como uma forma de mitigá-las, retratando-as como parte normal e necessária da transição e assim gerando uma resposta saudável, em vez de destrutiva, à mudança (id.).

Veja-se como pungência e *moirología* se fazem ouvir no colher da menina que não mais vicejará no alto galho, na morte da flor pisoteada, a manchar de sangue a terra, cantados nos dois trechos descontínuos do Fr. 105, em registro elevado e imagética alavancada, como é tradicional, na natureza:

- | | |
|---|---|
| a | οἶον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρωι ἐπ’ ὕσδωι,
ἄκρον ἐπ’ ἀκροτάτῳ, λελάθοντο δὲ μαλοδρόπῃες·
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ’, ἀλλ’ οὐκ ἐδύναντ’ ἐπίκεσθαι |
| b | οἶαν τὰν ὑάκινθον ἐν ὄρεσι ποιόμενες ἄνδρες
πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δέ τε πόρφυρον ἄνθος ... |
| a | ... como o mais doce pomo enrubesce no ramo ao alto,
alto no mais alto ramo, e os colhedores o esquecem;
não, não o esquecem – mas não podem alcançá-lo ... |
| b | como o jacinto que nas montanhas homens, pastores,
esmagam com os pés, e na terra a flor purpúrea ... |

Canções tais fazem parte da ritualização do *gámos*, na qual

diferentes pontos de vista sobre o ritual são não só tolerados, mas ativamente solicitados. Ao fim e ao cabo, porém, família e amigos da noiva tinham que deixá-la partir, e a própria noiva tinha que abrir mão de sua família nativa, de sua virgindade e de sua infância (LARDINOIS, 2011, p. 165).

Disso advém o inevitável lamento, tocante, comovente, como ainda este, que encerra este percurso – o do Fr. 104a, em que o coro de meninas canta:

Ἔσπερε πάντα φέρησι ὅσα φαίνολις ἐσκέδασ' Αὔωσ,
φέρησι ὄιν, φέρησι αἶγα, φέρησι ἄπυ μᾶτερι παῖδα.

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

Esse fragmento que ressoa em Catulo, na epitalâmica *Ode 62* (20-23), parece entoar uma canção situada no crepúsculo em que se inicia o banquete na casa da noiva, etapa que precede a procissão à casa do noivo – banquete aberto “no exato instante do anoitecer, à luz das tochas” (FERRARI, 2010, p. 120), em que a chegada da Estrela da Tarde (Vésper) encerra o dia inaugurado por Eos, a deusa Aurora, e anuncia a partida próxima da noiva, levada para sempre do colo da mãe, da casa dos genitores, de seu mundo de *parthénos*. Na dicção popular da canção de casamento, Safo marca no Fr. 104a o incontornável instante da transição na imagem do arrebatador da cria. Cruzada a fronteira da casa que fica para trás e da casa que passa a habitar, uma nova vida começa, e é digna de celebração. Cabe, portanto, saudar efusivamente a noiva com canção, louvando sua beleza e graciosidade, como no Fr. 108 (“Ó bela, ó graciosa ...”, ὦ κάλα, ὦ χαρίεσσα). A vida que perece para dar-lhe lugar é, todavia, digna de lamento, e objeto de demorada e justa despedida no decorrer da festa nupcial, patente nas canções que a integravam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXIOU, M. *The ritual lament in Greek tradition*. 2nd ed., rev. by D. Yatromanolakis and P. Roilos. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002.
- BIERL, A. Alcman at the end of Aristophanes' *Lysistrata*. In ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (eds.). *Archaic and classical song: performance, politics and dissemination*. Berlin: de Gruyter, p. 415-436, 2011.
- _____. Visualizing the Cologne Sappho: mental imagery through chorality, the sun, and Orpheus. In CAZZATO, V.; LARDINOIS, A. (eds.) *The look of lyric: Greek song and the visual*. Leiden: Brill, p. 307-342, 2016.
- BRELICH, A. *Paidés e parthenoi*. Primo volume. Roma: Riuniti, 2013. [1^a ed.: 1969].
- BRUSS, J. S. Epigram. In: CLAUSS, J. J.; CUYPERS, M. (eds.). *A companion to Hellenistic literature*. Malden: Wiley-Blackwell, p. 117-135, 2010.

- CACIAGLI, S. Sapph. fr. 27 V.: l'unità del pubblico saffico. In *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 91, p. 63-80, 2009.
- CAREY, C. *A commentary on five odes of Pindar: Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*. New York: Arno Press, 1981.
- CARSON, A. Putting her in her place: woman, dirt, and desire. In HALPERIN, D. M. et alii (eds.). *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: University Press, p. 135-169, 1990.
- CLARK, C. A. The gendering of the body in Alcman's Partheneion 1: narrative, sex and social order in archaic Sparta. *Helios*, v. 23, p. 143-172, 1996.
- FAULKNER, A. (introd., ed., coment.). *The Homeric hymn to Aphrodite*. Oxford: University Press, 2008.
- FERRARI, F. Il pubblico di Saffo. *Studi Italiani di Filologia Classica*, v. 1, p. 42-89, 2003.
- _____. *Sappho's gift: the poet and her community*. Transl. B. Acosta-Hughes and L. Prauscello. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2010.
- _____. Performing Sappho. In FINGLASS, P. J.; KELLY, A. (eds.). *The Cambridge companion to Sappho*. Cambridge: University Press, p. 107-120, 2021.
- HAGUE, R. H. Ancient Greek wedding songs: the tradition of praise. In *Journal of Folklore Research*, v. 20, p. 131-143, 1983.
- HANSON, A. E. The Hippocratic parthenos in sickness and health. In MACLACHLAN, B.; FLETCHER, J. (eds.). *Virginity revisited: configurations of the unpossessed body*. Toronto: University of Toronto Press, p. 40-65, 2007.
- HERINGTON, J. *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- KLINCK, A. L. *Male poets and maiden voices: gender and genre in Pindar and Alcman*. In: *Hermes*, v. 129, p. 276-279, 2001.
- KURKE, L. Sappho and genre. In FINGLASS, P. J.; KELLY, A. (eds.). *The Cambridge companion to Sappho*. Cambridge: University Press, p. 93-106, 2021.
- LARDINOIS, A. Subject and circumstance in Sappho's poetry. In *Transactions of the American Philological Association*, v. 124, p. 57-84, 1994.
- _____. The parrhesia of young female choruses in ancient Greece. In ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (eds.). *Archaic and classical song: performance, politics and dissemination*. Berlin: de Gruyter, p. 161-172, 2011.
- FANTHAM, E. et alii. *Women in the classical world: image and text*. Oxford:

University Press, 1994.

LEFKOWITZ, M. R. The last hours of the parthenos. In REEDER, E. D. (ed.). *Pandora's box. Women in classical Greece*. Baltimore, Princeton: The Walters Art Gallery, University Press, p. 32-39, 1995.

LIVREA, E. Sapphica. In *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 164, p. 1-7, 2008.

LYGHOUNIS, M. G. Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca. In *Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici* 27, p. 159-198, 1991.

PRAUSCELLO, L. Sappho's Book of Epithalamia and P.Oxy.2294 (LDAB 3892 = MP³ 01455) = fr. 103 Voigt = PLF 103: a new proposal. In ALEXANDROU, M. et alii (eds.). *Song regained. Working with Greek poetic fragments*. Berlin: de Gruyter, p. 197-216, 2022.

PURVES, A. Sappho's lyric sensibility. In FINGLASS, P. J.; KELLY, A. (eds.). *The Cambridge companion to Sappho*. Cambridge: University Press, p. 175-189, 2021.

RAGUSA, G. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. (Apoio: Fapesp).

_____. (org., trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013. [2^a ed. bilíngue, atualizada e revista, prelo: 2023]

_____. De brotos, vergôntes e que tais: a imagem de Meleagro no Epinício 5, de Baquírides. *Organon*, v. 31, p. 63-83, 2016.

_____. Memória, a terra prometida dos poetas: o tema na mélica grega arcaica. *Forma Breve*, v. 15, p. 143-152, 2018.

_____. A coralidade e o mundo das *parthénoi* na poesia mélica de Safo. *Revista Aletria*, v. 29.4, p. 85-111, 2019.

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

_____. O Fr. 20B (Maehler) de Baquírides revisitado: vinho, desejo, delírio. *PhaoS – Revista de Estudos Clássicos*, v. 21, p. 1-29, 2021a.

REDFIELD, J. Notes on the Greek wedding. *Arethusa*, v. 15, p. 181-201, 1982.

REEDER, E. D. Women and men in classical Greece. In _____ (ed.). *Pandora's box. Women in classical Greece*. Baltimore, Princeton: The Walters Art Gallery, University Press, p. 20-31, 1995.

SAÏD, S. *Homer and the Odyssey*. Oxford: University Press, 2011.

SISSA, G. *Greek virginity*. Transl. A. Goldhammer. Cambridge: Harvard University

Press, 1990.

_____. Maidenhood without maidenhead: the female body in ancient Greece. In HALPERIN, D. M. et alii (eds.). *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: University Press, p. 339-364, 1990a.

SLATKIN, L. Homer's *Odyssey*. In FOLEY, J. M. (ed.). *A companion to ancient epic*. Oxford: Blackwell, p. 315-329, 2005.

SNELL, B.; MAEHLER, H. (eds.). *Pindarus – pars I: epinicia*. Leipzig: Teubner, 1987.

STEHLE, E. *Performance and gender in ancient Greece: nondramatic poetry and its setting*. Princeton: University Press, 1997.

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

TOGNAZZI, G. Il fr. 27 V. di Saffo. In *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 91, p. 51-62, 2009.

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

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

_____. (trad.). Homero. *Odisseia*. São Paulo: Ubu, 2018a.