

AFRODITE NOS SIMPÓSIOS DE BAQUÍLIDES E PÍNDARO

Giuliana Ragusa
(FFLCH / USP)

RESUMO

Este artigo se concentra em fragmentos de encômios, subgênero mélico praticado na poesia tardo-arcaica (séculos VI-V a.C.) de Baquilides e Píndaro: o Fr. 20B (Snell-Maehler), daquele poeta, e o Fr. 123 (Snell), deste. O estudo desses dois fragmentos visa a analisar sua própria classificação genérica nas edições de autoridade, de um lado, e, a partir da imagem de Afrodite, o erotismo da linguagem dos versos remanescentes de canções destinadas à *performance* no simpósio, de outro. Desse modo, busca pensar as distinções entre os dois encômios, e o diálogo que estabelecem os Frs. 20B e 123 com as tradições de poesia laudatória e de poesia erótica, que, combinadas à notável dimensão política da composição de Baquilides apontam para certo tipo de mélica denominada, sobretudo antes da edição dos poetas do gênero na Biblioteca de Alexandria, *skólia* (“canções conviviais”). Já na composição de Píndaro, tal combinação aponta para outro tipo de mélica que o poeta pratica e ao qual alude na *Ode ístmica 2*, canção de elogio ao vencedor nos famosos jogos atléticos gregos: as canções ditas *paidiká*, em que adultos seduzem com o canto erótico-encomiástico os belos meninos, os belos efebos, que contemplam no simpósio.

Palavras-chave: mélica grega tardo-arcaica; Baquilides; Píndaro; Afrodite; encômio; simpósio.

ABSTRACT

The present article is a study of two fragments of the *encomium*, a melic *genre* we find in Bacchylides and Pindar late archaic poetry (6th-5th centuries BC), namely, Bacchylides' Fr. 20B (Snell-Maehler), and Pindar's Fr. 123 (Snell). By doing so, it intends to consider the problem of their *genre* classification, as well as the presence of Aphrodite and the eroticism of the language of these two fragments that are set for the *performance* occasion of the symposium. Thus, the article will reflect upon the differences between the two *encomia* – Bacchylides' Fr. 20B and Pindar's Fr. 123 – and the connections their poets establish in both compositions with the traditions of praise poetry and of erotic poetry, both combined in Fr. 20B to a remarkable political dimension, with which the fragment seems to be reminiscent of the songs called *skólia* before the edition of the melic poets in the famous Library of Alexandria. Whereas in Pindar those traditions are combined in such a way that is typical of another melic genre to which Pindar refers in his *Isthmian ode 2*, an epinician or praise song for the athletic winner: the *paidiká* or songs by an adult male, praising the beauty of a boy or ephebe he contemplates in the symposium, aiming to seduce him.

Keywords: late archaic Greek melic; Bacchylides; Pindar; Aphrodite; praise poetry; symposium.

Os nomes de Baquilides e Píndaro nos conduzem à mélica ou lírica tar-do-arcaica (virada do século VI ao V a.C.), e a seus subgêneros, entre os quais, o encômio, rubrica sob a qual são dispostos, nas suas principais edições, o Fr. 20B (Snell-Maehler), de Baquilides, e o Fr. 123 (Snell), de Píndaro. Com esta dupla de precárias, mas legíveis, canções encomiásticas, somos convidados a tomar assento na mesa simposiástica própria à sua *performance*, para ouvir cantos que entoam o universo de Afrodite e a própria divindade de modos variados. Ouçamos, pois, essas canções¹.

- BAQUÍLIDES, FR. 20B (VV. 1-20), “ENCÔMIO A ALEXANDRE, FILHO DE AMINTAS”

ᾠβάρβιτε, μηκέτι πάσσαλον φυλάσ[σων] *Estr. 1*
 ἐπτάτονον λι[ι]γυράν κάππαυε γαφυν·
 δεῦρ' ἐς ἐμὰς χέρας· ὀρμαίνω τι πέμπ[ειν]
 χρύσειον Μουσᾶν Ἀλεξάνδρῳ πτερόν

καὶ συμποσ[ίαι]σιν ἄγαλμ' [ἐν] εἰκάδεσ[σιν], *Estr. 2*
 εὔτε νέων ἀ[παλόν]ι γλυκεῖ' ἀνάγκα
 σευομενᾶν κλυλίκων θάλπησι θυμιόν
 Κύπριδός τ' ἐλπ[ι]ς <δι>αιθύσση φρέινας,

ἄμμειγνέμνιαι Διονυσίοισι δώροισ· *Estr. 3*
 ἀνδράσι δ' ὑφοιτάτω πέμπει μερίμνιας·
 αὐτίκιαι μὲν πιολίων κράδεμνα ἰλυει,
 πᾶσι δ' ἀνθρώποις μοναρχήσειν δοκε·

χρυσίῳι δ' ἔλεφαντί τε μαρμαίριουσιν οἶκοι, *Estr. 4*
 πυροφίοροι δὲ κατ' αἰγλάεντια πόιντων
 νᾶες ἄγοιουσιν ἀπ' Αἰγύπτου μέγιστον
 πλοῦτον· ὥς ἰπίνυτος ὀρμαίνει κέαρ.

ὦ π[α]ῖ μεγαλ[.....]υ[χ] – Ἀμύντα *Estr. 5*
 ...]εουπ[.....]ου[
]λάχ[ον·] τί γὰρ ἀνθρώ[ποισι μεῖζον
 κέρδο]ς ἢ θυμῳι χαρίζε[σθα]ι κ[αλά

¹ Esse artigo consiste em versão revisada da palestra homônima apresentada no evento ocorrido em outubro de 2013, “Uma jornada para Afrodite”, promovido pela Área de Língua e Literatura Grega, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo. Esta publicação é das primeiras resultantes do estágio de pós-doutoramento no exterior (University of Wisconsin – Madison, EUA), realizado com apoio da Fapesp.

Ó lira, não mais suprimas, protege[ndo] a cavilha, a c[]ara voz de sete tons! Para cá – para minhas mãos, vem! Anseio por env[iar] a Alexandre áurea asa da Musa,	Estrofe 1 4
adorno aos sim[pós]ios de fim-de-[mês], quando a doce compulsão de sucessivas taças aquece o t[enro] peito dos jovens, e a expectativa de Cípris <ag>ita-lhes os sentidos,	Estrofe 2 8
mesclando-se aos dons dionisíacos. E envia os anseios varonis às maiores alturas: de pronto o varão destrói as muralhas das cidades, e julga reinar sobre todos os homens.	Estrofe 3 12
Brilham suas casas com ouro e marfim, e naus porta-trigo conduzem, mar esplêndido afora, grande riqueza do Egito. Assim se excita o coração de quem bebeu.	Estrofe 4 16
Ó m[e]nino, grande (?) ... [Amintas] obtiv[e(ram)] por parte; pois que [melhor] [ganh]o aos hom[ens] do que ale[gra]r o peito com b[elas] ...	Estrofe 5 20 ²

Esse fragmento de Baquíledes está preservado no *Papiro de Oxirrinco* 1361 (século I d.C.) e em passagem do *Banquete dos sofistas* (39ef), de Ateneu (gramático, séculos II-III d.C.). Contando com 32 versos, ilegíveis a partir do 21, organiza-se em 8 estrofes, e exibe na fonte papirácea a marca da *coronis* no início e no fim. Considera-se que seja remanescente de um encômio (canção de elogio), como o apresenta a edição Snell-Maehler, ou de um *skólion* (canção convival, solo ou coral); logo, sua *performance*, como se explicita nas duas primeiras estrofes, é destinada ao simpósio, com acompanhamento de lira de certo tipo, nomeada *bárbitos*, termo talvez emprestado ao frígio, que insere no universo orientalizante da Ásia Menor o instrumento “mais estreito e mais alongado” (Maehler, 2004, p. 245) do que outras liras, e geralmente retratado com as 7 cordas referidas na 1ª estrofe de Baquíledes³.

Com base em Ateneu, pensaríamos o Fr. 20B como um *skólion*; os versos 6-16 do fragmento, afinal, são citados para mostrar com que habilidade o vinho, dom de Dioniso, afeta a mente humana, conduzindo-a ao devaneio que se tinge de cores varonis, refletindo o ambiente eminentemente mascu-

² Tradução: Ragusa (2013, pp. 236-238).

³ Sete era o “número canônico de cordas desde o século VII a.C.” (Campbell, 1998, p. 445). Ver ainda Maas e Snyder (1989, pp. 1-52), Fearn (2007, pp. 41-2).

lino e aristocrático de jovens adultos do simpósio da canção – entre eles, o destinatário, Alexandre, filho de Amintas I e futuro rei da Macedônia entre 498-452 a.C., dito “Filo-helena”, colocado por Heródoto (V, 17-22) nos Jogos Olímpicos de 496 a.C., em que obteve vitória na corrida, provando sua descendência argiva. Destinatário de encômios também em dois brevíssimos fragmentos de Píndaro (120-121), Alexandre é, pois, inserido por Heródoto – e por Baquírides, bem antes – numa Macedônia marcadamente helenizada que assim se projeta, contrapondo-se “às acusações de medismo no período das Guerras pérsicas”, ressalta Fearn (2007, p. 31), que, todavia, observa que, aos que seguem esses e outros testemunhos antigos, há “dúvidas quanto ao helenismo de Alexandre”, mesmo no próprio Heródoto, nos trechos em que trata da atuação do rei macedônio nas lutas entre persas e gregos (8, 136-43; 9, 44-5). O antigo historiógrafo, resume Fearn (p. 34), “é veemente ao apresentar as *credenciais* gregas” de Alexandre, “mas oferece uma visão bem diferente de suas *ações*”, de tal sorte que de seu relato emana uma “crítica implícita à duplicidade” do monarca “nas arenas da política internacional e da estratégia militar (...)”.

O componente do elogio no Fr. 20B de Baquírides, todavia, explicitamente dirigido a Alexandre – decerto ainda não entronado, pois é invocado como *país* (v. 17, “menino”), mas talvez perto de *sê-lo*⁴ – ampara a visão do fragmento como encômio, categoria mais ampla, que se justapõe a outros subgêneros mélicos, de poesia de elogio a um indivíduo; daí a razão para que *encômio* fosse o nome mais antigo – usado pelos próprios poetas – do que veio a ser chamado *epinício* pelos alexandrinos da célebre Biblioteca (Harvey, 1955, p. 163)⁵.

Assim, a decisão quanto ao gênero permanece aberta, embora os estudiosos se inclinem mais favoravelmente à primeira possibilidade (encômio)⁶ do que à segunda (*skólion*)⁷, inclusive porque na edição tardia da obra de Baquírides na Biblioteca de Alexandria, que seguiu (como no caso de Píndaro) os subgêneros (ἑῖδη) mélicos, não havia livro de *skólia*; logo, o Fr. 20B estaria inserido no livro de encômios, conclui Harvey (1955, p. 174), que teria absor-

⁴ Fearn (2007, pp. 27-8).

⁵ Tal categoria se justapõe a muitos outros gêneros mélicos, mas originalmente e em seu sentido mais restrito significava canção para *performance* no κῶμος, a algazarra da conclusão do simpósio, possivelmente em honra ao anfitrião da festividade (Smyth, 1963, p. lxxv-lxxvi; 1ª ed.: 1900). Ver Harvey (1955, pp. 157-175) para nomenclatura e classificação dos subgêneros mélicos.

⁶ De Martino e Vox (1996, p. 495), Irigoien (2002, p. 235), Cingano (2003, p. 38), Maehler (2004, p. 238).

⁷ Smyth (1963, pp. 130 e 450; 1ª ed.: 1900), Jebb (1905, p. 417), Grenfell e Hunt (1915, p. 65-7). Campbell (1992, p. 273) sinaliza ambas as possibilidades.

vido canções encomiásticas mais específicas, como o *skólion*, do qual Harvey pensa ser proveniente o fragmento de Baquilídes. Fearn (2007, pp. 27-8, n. 2) segue esse helenista, considerando que o papiro fonte do Fr. 20B confirma, com sua publicação em 1915 por Grenfell e Hunt, o até então não atestado livro de encômios de Baquilídes na Biblioteca, e que “pode ser que aquela edição era, ela mesma, dividida em diferentes seções, uma com o título de *skólia* ou *paroinia*, referindo-se especificamente a peças com conteúdo obviamente simposiástico”.

Passemos ao texto.

Na 1ª estrofe do Fr. 20B, sobressai-se, como observei, a invocação do *bárbitos*, tipo de lira “comum no simpósio arcaico e clássico”, anota Fearn (2007, p. 41), que marca a canção como “fortemente elitista”, algo que também emana de suas menções em Anacreonte, poeta mélico associado a um estilo de vida luxuoso e orientalizante. A essa lira, com esses signos, o poeta dirige a atenção de quem ouve a canção, pois a ela falando como a uma “criatura animada” (Maehler, 2004, p. 245), a *persona* lhe dirige dois pedidos (vv. 1-2), um formulado em chave negativa, outro, em chave positiva: que não mais se detenha na cavilha em que se sustenta⁸; que lhe venha às mãos. Isso porque a *persona* anseia “por enviar” – imagem que evoca a canção a viajar, levando a voz do poeta (v. 3) – a Alexandre, o elogiado, a canção dita “*áurea asa da Musa*” (v. 4)⁹, em notável metáfora, que adorna os simpósios (v. 5) em que Afrodite e Dioniso se imiscuem no peito e nos sentidos dos jovens simposiastas (vv. 6-9).

Vale notar que, ao contrário do que se vê mais frequentemente na prática do encômio, o *laudandus*, Alexandre, certamente quem comissionou a canção de Baquilídes, não é diretamente invocado; e que o enviar da canção a ele não é fruto não só da transação, mas do desejo espontâneo do poeta, motivo comum nos encômios¹⁰, aqui formulado em termos de agitação, excitação, do revolver algo na mente ansiosamente, expressos no uso do mesmo verbo *hormáinein*, nos versos 3, para a ação do poeta ao *laudandus*, e 16, para a ação do vinho misturado a *éros* sobre os simposiastas entre os quais se inclui o destinatário da canção, Alexandre. E outro ponto que merece atenção concerne à *persona loquens*: presente à *performance*, ela dela está ao mesmo tempo ausente, pois, se chama a lira às suas mãos para cantar, faz isso a fim de enviar ao destinatário a canção. O poema, assim, desde a abertura, “está brincando com a realidade e a ilusão”, comenta Fearn (2007, p. 41), e nessa brincadeira persistem as três estrofes seguintes, levando-nos a desejos eróticos projetados,

⁸. A imagem lembra a *Odisseia* (VIII, 67) e também Píndaro (*Ode olímpica* 1, 17-18).

⁹. Ideia da canção alada: Teógnis (elegíacos 237-9) e Píndaro (*Ode ístmica* 5, 64-65; *Peá* 7b, 13).

¹⁰. Maehler (2004, p. 246), Fearn (2007, pp. 41 e 44).

mas facilmente concretizáveis no horizonte dos convivas, e a fantasias de poder e riqueza, ambas alcançáveis ao futuro monarca macedônio.

O recorte temporal para a *performance* da canção enviada a Alexandre pelo poeta ocupa a 2ª estrofe e a abertura da 3ª, à qual se sucede a descrição dos efeitos da mistura (nomeada na forma verbal de *meígnymi*) éros-vinho naqueles jovens, cujos “anseios varonis” são enviados – o verbo empregado aqui e no verso 3 é o mesmo, *pémpei* – “às maiores alturas” (v. 10): cada varão à mesa se transforma em arrasa-urbe, rei poderoso e, como canta a 4ª estrofe, próspero – mas apenas um deles tem essa realidade no horizonte mais próximo de seu futuro, Alexandre. A referência às ricas e luzentes moradas feitas de ouro e marfim – preciosos materiais do mercado de luxo suprido pelo Oriente – e aos silos ricos de grãos trazidos por naus a singrarem os mares, vindas do Egito, espécie de grande celeiro no mundo antigo, vem se somar à invocação do *bárbitos* (v. 1) na composição de um eixo macedônio-grego-oriental de complexa e crescentemente intrincada trama de relações políticas, do qual Baquilides dá testemunho cerca de “meio século antes de Heródoto”, como sublinha Fearn (2007, p. 28)¹¹.

Assim, tendo se concentrado “nos jovens que estão pensando em sexo (6-8), e depois, nas várias ambições dos adultos (10-16)”, anota Maehler (2004, p. 250) – desse modo se excitam os que sorvem vinho misturado a um poderoso tempero, *éros*, canta a 4ª estrofe –, passa a canção à conclusão deste motivo da poesia simposiástica, o “das fantasias trazidas à tona pelo vinho” (Fearn, 2007, p. 38), que se conjuga a outro: de que “as ilusões que vêm com o vinho são luxos importados vindos por mar na nau de Dioniso” (Slater, 1976, p. 165); o próprio poema de Baquilides é um objeto de luxo, *ágalma* (v. 5), que adorna o simpósio – objeto enviado por um *performer* presente à e ausente da ocasião. Tal conclusão se abre na 5ª estrofe, a última legível, que conduz à 2ª parte da canção. No verso 17, Alexandre, o príncipe, é diretamente invocado como filho de Amintas, patronímico que complementa o vocativo inicial *ô pai*, transferindo ao filho a valoração do pai (De Martino e Vox, 1996, p. 498); e após o lacunar verso 18, o 19 refere um “eu” ou “eles” que “obteve”/“obtiveram” algo por parte (*lákbon*). Segue-se à pausa uma reflexão claramente ligada ao que se disse antes, com base em visão ético-moral compartilhada (vv. 19-20): não há nada “melhor” lucro, ganho (*kérdos*) “aos homens” “do que alegrar o peito com belas ...”. Há aqui uma guinada moralizante que trabalha a ideia da *kháris*, de que deriva a forma verbal *kharízesthai*, e que pressupõe o princípio da reciprocidade. De que se trata exatamente, isto não podemos saber, mas Fearn (2007, p. 70) sugere que o poeta refere, a partir desse momento,

¹¹. Cingano (2003, pp. 34-41) discute a estreita proximidade entre epinício e encômio.

“temas encomiásticos como as nobres ações, a gratificação, a mutabilidade das venturas de **οἰβοῖ** [a prosperidade, a felicidade], e – implicitamente – a concomitante necessidade de celebração em poesia. O poema pode então ter se concluído com alguma alusão ao patrocínio de Alexandre de, ou conexão com, um culto local”.

O erotismo da canção fragmentária é inescapável, e não reside apenas na presença de Cípris (Afrodite) no simpósio e nos versos que lhe são “*adorno*” (*ágalma*, v. 5), mas na linguagem que se vale de adjetivos diletos à dicção da poesia erótica desde os poemas homéricos, como *glykeía* (“doce”, v. 6) e *hapalón* (“tenro”, v. 7); e de imagens características da concepção de *éros*, como a do aquecer do peito e do agitar dos sentidos, dispostas paralelamente nos versos 7-8, e a do misturar, no verso 9. Esta, justamente, na 3ª estrofe, intensifica o erotismo da canção, uma vez que, ao falar da fusão de água e vinho na cratera, emprega a forma verbal *ammeignyména*, de *meígnymi*, própria de contextos que falam da fusão dos corpos dos amantes¹².

Dioniso, portanto, intensifica o poder de Afrodite, e vice-versa, e suas grandes forças, *éros* e *oínos*, estimulam os convivas à projeção de anseios – *merímnas* (v. 10), termo recorrente na poesia erótica – profundamente varonís, alçados a altas alturas de dimensão político-marcial, contaminada pela erótico-simpósíastica. Aquela dimensão impregna o simpósio, em que deve prevalecer a harmonia, da terrível visão da guerra que arruína cidades e leva à ampliação do poder do vencedor, explicitada no reinado sobre os homens todos, na opulência de palácios e silos. Logo, a linguagem da canção, como é característico da poesia erótica, enlaça *éros* e *mákhē*, paixão e guerra, desejadas e esperadas, como mostra a imagem da excitante “*expectação*” (*élpis*) de Afrodite (v. 8) – isto é, da iminente atividade sexual –, que, embebida em Dioniso e na quase palpável atmosfera viril do simpósio (v. 9), alça às maiores alturas os “*anseios varonís*” (v. 10).

É certo que a juventude do destinatário da canção e do conjunto de convivas em que seu simpósio faz pensar maximiza os termos bélico-eróticos em que tal projeção se enuncia, colocando em seu horizonte o poder político – poder que Alexandre exercerá. É certo ainda que no Fr. 20B Baquilides “precarosamente equilibra o elogio do futuro monarca com visões embriagadas de poder e riqueza”, anota Fearn (2007, p. 28), num tempo de tensões e hostilidades crescentes entre Macedônia, Grécia e Pérsia, sobretudo pela ameaça cada vez mais concreta que sopra da ponta oriental dessa tríade.

Na mélica arcaica, exceto pela Musa, a trinca Dioniso-Afrodite-simpósio se combina apenas no Fr. 357 P, ou “Hino a Dioniso”, de Anacreonte, em que a voz poética faz uma prece ao deus, em canto claramente inserido no universo

¹² Ver Calame (1999, pp. 35 e 39-46).

do simpósio, para dele obter ajuda na sedução de um *país kalós* (“belo menino”)¹³. Na elegia, combinam-se Musas-Afrodite-Dioniso/vinho em Sólon, Fr. 26 W, e Anacreonte, Fr. 2 W. O primeiro elege como caros ao simpósio os *érge* de cada um dos deuses da tríade, fontes da *euphrosýnē* (“alegria, bom ânimo, regozijo”) que é essencial à harmonia da celebração cujos prazeres devem ser desfrutados no tempo presente do simpósio, como reitera a poesia convival grega, elegíaca ou mélica¹⁴. O segundo define como temas caros ao simpósio os entoados por quem, “*misturando*” (συμμίσγῳν, v. 4) – note-se a forma verbal de *meígnymi*, presente no Fr. 20B de Baquilides – “*os esplêndidos dons das Musas e de Afrodite*” (erotismo, poesia, canção), enuncia a *euphrosýnē*. Ambos os fragmentos, marcadamente simposiásticos, enlaçam, portanto, Dioniso, Afrodite e as Musas, conforme sublinhei em estudo e tradução prévios¹⁵ – o de Anacreonte, em movimento marcante na elegia: o da enunciação do que se ama e do que se odeia (Bowie, 1993, p. 362).

Guerra e política são eliminadas do simpósio de Anacreonte e talvez na celebração de Sólon, mas voltam à cena graças a Afrodite e Dioniso, aos quais não são incompatíveis, na canção encomiástica de Baquilides ao simpósio palaciano na Macedônia, em que se assentam o jovem rei – futuro rei? – e seus convidados, decerto aliados e partícipes da corte macedônia. Canção de *performance* possivelmente coral, em vez de monódica¹⁶, a despeito de sua estrutura monostrófica e métrica datílica-epitritica¹⁷; isso se considerarmos sua maior eficiência para fins de propaganda. Assim apresentado, o efeito do elogio se amplia para o *laudandus*, mas também para o poeta, como bem observa Cingano (2003, p. 40), argumentando que é a ocasião, e não o metro, que determina o modo de *performance* (p. 45), algo que explicaria a instável relação deste com a métrica – instabilidade evidenciada em numerosos exemplos no *corpus* mélico, recorda Cingano (p. 23).

Atentemos, por fim, para o elogio de Baquilides a Alexandre, o filho de Amintas, realizado não à maneira explícita dos epinícios, mas de modo indireto, pela projeção de vitórias bélicas, de amplo reinado, de opulência que vêm à tona sob o efeito da delirante excitação de Afrodite e Dioniso. Tal elogio é

¹³. Estudo e tradução do fragmento: Ragusa (2010, pp. 518-56).

¹⁴. Ver Tedeschi (1991, p. 110).

¹⁵. Estudo e tradução do fragmento: Ragusa (2011, pp. 52-70).

¹⁶. Smyth (1963, p. 452; 1a ed.: 1900), Davies (1988, p. 56), De Martino e Vox (1996, p. 495).

¹⁷. Irigoien (2002, p. 235), Maehler (2004, p. 238):

1 – –UUUUUUUU –U – –

2 –UUUUUU –U – –

3 –UU –UUUU –U – –

4 –U – –U – –U –

próprio ao “discurso simposiástico, como fica claro na poesia arcaica e no *Sim-pósio*, de Platão”, anota Bowie (2002, p. 170), adequado à *performance* nesse evento, e entretecido com os fios que lhe são essenciais: *éros*, pois “o simpósio era claramente um lugar em que aberturas sexuais eram feitas” (Bowie, 2002, p. 170), e vinho, dado que “o beber era o modo central e definidor da consumação comunal” (idem, p. 169) – noutras palavras, Afrodite e Dioniso. Mais: ele abarca o ingrediente político, inerente ao simpósio, bem como valores ético-morais, cuja discussão pressupõe entre os simposiastas uma visão compartilhada, já que não há na celebração lugar para a cizânia, mas tão-somente para a alegria e o prazer desfrutados em harmoniosa atmosfera.

- PÍNDARO, FR. 123

No início do Livro XIII¹⁸ (555a-b) do *Banquete dos sofistas*, de Ateneu, a Musa Erató, associada à mélica e a *éros*, é invocada a auxiliar a recordação pelos convivas de um “*catálogo amoroso*” (ἔρωτικὸν ... κατάλογον). Esse motivo épico, que nos remete ao canto II da *Iliada*, dos nomes e naus que foram a Troia, anuncia um exaustivo catálogo sobre a paixão, para o qual há que empenhar grande esforço – e demonstrar muito fôlego.

De pronto a temática do catálogo envereda pelo encômio, pelo elogio, primeiro, das mulheres casadas (555b-560f) do universo mítico grego, mas também do persa, do macedônio e de outras culturas. Depois, o tratado recorda os comentários de filósofos sobre *éros* e a beleza (561a-), centrados sobretudo na imagem do deus. E chega – este é o momento que interessa a esta fala – à poesia que canta este tema (564b): do *éros* dos antigos pelos meninos (παίδων), razão pela qual “*vieram a ser chamados paidiká os meninos amados por adultos*” (καλεῖσθαι τοὺς ἔρωμένους συνέβη παιδικᾶ). Tais meninos ou efebos eram elogiados pelos seus amadores, homens adultos, que em geral os contemplavam nos simpósios, e lhes endereçavam canções centradas beleza física de seus corpos, a fim de seduzi-los e deles obter uma “resposta sexual” (Bowie, 2002, p. 182).

Um dos exemplos que ilustram a temática do elogio aos belos e amados meninos nas canções chamadas “*antigamente de paídea ou paidiká*”, segundo o tratado (601a)¹⁹, é o Fr. 123 de Píndaro, cujos versos 2-6 são citados em meio ao catálogo (573e-f). Adiante, o tratado volta a citar (601c) a canção de Píndaro, poeta “*desmedidamente erótico*” (οὐ μετρίως ... ἔρωτικός),

¹⁸ Traduções minhas da edição de Olson (2010).

¹⁹ τὸ παλαιὸν ἔκαλεῖτο παίδεια καὶ παιδικᾶ. Traduções minhas da edição de Olson (2011).

oferecendo-nos os versos todos do fragmento organizado em métrica datílica-epitritica²⁰ e em estrutura triádica (estrofe-antístrofe-epodo), mais recorrente na poesia encomiástica do que a monostrófica (Gentili, 1990, p. 111), de *performance* aparentemente monódica²¹. Ei-lo:

Χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώτων δρέπεσθαι, θυμὲ, σὺν ἀλικία · τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσσω μαρμαρυζοίσας δρακείς ὅς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν	<i>Estr. 1</i> 5
ψυχρᾶ φλογί, πρὸς δ' Ἀφροδίτας ἀτιμασθεῖς ἑλικογλεφάρου ἢ περὶ χρήμασι μοχθίζει βιαίως ἢ γυναικείῳ θράσει ψυχπὰν € φορεῖται πᾶσαν ὁδὸν θεραπεύων. ἀλλ' ἐγὼ τὰς ἕκατι κηρὸς ὡς δαχθεῖς ἔλα	<i>Ant.1</i> 10
ἴραν μελισσᾶν τάκομαι, εὐτ' ἂν ἴδω παίδων νεόγυιον ἐς ἦβαν · ἐν δ' ἄρα καὶ Τενέδω Πειθῶ τ' ἔναιεν καὶ Χάρις υἱὸν Ἀγησίλα.	<i>Epodo</i> 15
É preciso, ó coração, colher a justa medida dos amores com a juventude. Mas, após fitar os raios a faiscar dos olhos de Teoxeno, quem não for inundado com desejo, tem forjado de adamantos o negro coração, ou de ferro,	<i>Estr. 1</i> 5
com fria chama, e, não sendo honrado por Afrodite de vivos olhos, ou labuta compulsivamente por dinheiro, ou com ousadia feminina é levado a servir o caminho de todo frio. Mas eu, por vontade dela, derreto como a cera da sacra abelha,	<i>Ant. 1</i> 10
picado pelo calor do sol, quando olho para a juventude dos jovens corpos dos meninos. Mas então em Tênedo, Peitó e Cárís moram no filho de Hagésilas ...	<i>Ep. 1</i> 15 ²²

²⁰. Ver nota 11.

²¹. Sigo Kirkwood (1982, p. 338), Davies (1988, p. 55), Cingano (2003, p. 36). Este recorda (p. 23), citando Crusius (1888), que a estrutura triádica tem função e natureza ligadas à música, não à modalidade de canto, embora seja assim entendida em geral, como própria da canção coral. Mas isso tem sido questionado, sobretudo a partir da reavaliação da mélica de Estesícoro, com seus poemas de mais de mil versos, razão pela qual West (1971, p. 313) defende que a estrutura triádica “pode ser entendida como um princípio puramente musical de composição”, que não determina a modalidade do canto na *performance*.

Essa canção Píndaro destinou “*ao amado dele*” (αὐτοῦ ἔρωμένως), Teoxeno, afirma o tratado, jovem aristocrata da cidade de Tênedo, na ilha do mar Egeu, efebo cuja beleza, canta o elogio do poeta, é irresistível. A fonte do fragmento toma o esperado rumo da biografia ficcionalizante antiga, estabelecendo na sua linguagem a relação pederástica entre Píndaro, ἔρωστής (“amado”) – o parceiro ativo, implica a morfologia da palavra, homem adulto –, e o efebo, ἐρώμενος (“o amado”) – o parceiro passivo, como explicita a morfologia do termo. No anedotário sobre a morte de Píndaro, em Argos, essa relação retorna, anota Kirkwood (1982, p. 338): o velho poeta teria morrido nos braços do efebo, conta o *Suda* (século X), testemunho que é equivocadamente usado para afirmar a datação tardia da canção, de todo inverificável.

Editado como um encômio, o Fr. 123 configura-se como simposiástico, de *performance* seguramente monódica, e erótico, podendo ser chamado antes de *paidikón*. Tal nomenclatura antiga acabou por ser substituída pelo termo geral empregado nas edições modernas, “encômio”, que teria absorvido canções eróticas ou *skólia* erótica como os *paidiká*, pois que este termo não consta entre os subgêneros mélicos que denominam os livros de Píndaro compilados na Biblioteca de Alexandria²³. Isso explica a variedade de encômios, pois claro está que o Fr. 123 aponta para um conjunto de canções encomiásticas de Píndaro a indivíduos nomeados, destinadas ao simpósio, “mais informais, pessoais e íntimas do que os epinícios”, ressalta Kirkwood (1982, p. 337). Como observa Hubbard (2011, p. 352): “O livro de *encomia* de Píndaro é antes uma compilação artificial pelos eruditos em Alexandria, consistindo em poemas que o próprio Píndaro consideraria como bastante distintos em gênero e intenção”²⁴.

Seja como for, há forte tradição de *paidiká* na mélica grega arcaica, bem atestada em Íbico e Anacreonte, mas praticado também por Alceu²⁵, antes deles, e, depois, por Píndaro, que não só a praticou, com claras ressonâncias ibíqueias (Rawles, 2011, p. 156), como a cantou na 1ª estrofe da *Ode ístmica*

²² Tradução: Ragusa (2013, pp. 236-238).

²³ Harvey (1955, p. 174) vê o Fr. 123 como um *skólion* erótico que teria sido inserido no livro de encômios em Alexandria. Como tal tipo de *skólion* o fragmento está disposto em Smyth (1963, pp. 82-3; 1ª ed.: 1900). Ambos os helenistas, bem como Hubbard (2011, p. 352), fazem tal opção por ver no Fr. 123 um alto grau de informalidade.

²⁴ Fearn (2007, p. 27, n. 2) considera que o livro de encômios de Píndaro em Alexandria pode ter tido divisões em seções, o que explicaria a diversidade das canções unidas pelo elogio a um indivíduo.

²⁵ Vetta (1982, pp. 7-20) discute os *paidiká* de Alceu a partir dos testemunhos sobre sua poesia pederástica (Frs. 430, 431, 434 Voigt) em Cícero, Horácio e Plutarco, e da análise de canções fragmentárias do poeta, notadamente, 296b, 366 e 368, os quais discuto em Ragusa (2010, pp. 386-394).

2, cujo destinatário é Xenócrates de Ácragas (vencedor, corrida de carros) – mas, de fato, seu filho, Trasíbulo:

Οἱ μὲν πάλαι, ὦ Θρασύβουλε, φῶτες, ὃ χρυσαμπύκων
 ἐς δίφρον Μοισᾶν ἔβαινον κλυτὰ φόρμιγγι συναντόμενοι,
 ῥίμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρουας ὕμνους,
 ὅστις ἐὼν καλὸς εἶχεν Ἀφροαδίτας
 εὐθρόνου μνάστειραν ἄδιστα ὀπώραν. Estr. 1

Os homens antigos, ó Trasíbulo, que andavam Estrofe 1
 no carro das Musas de áureos diademas, acompanhados da ínclita forminge,
 ligeiramente disparavam canções sons-de-mel aos meninos –
 ao que, sendo belo, tinha o mais doce
 verão tardio, que recorda Afrodite bem tronada²⁶. 5

Segundo um escólio anônimo, os antigos referidos no verso 1 são os três poetas mélicos mais arcaicos – Alceu, Íbico e Anacreonte – que cantaram *paidiká*, “canções sons-de-mel aos meninos” (v. 3) – àquele contemplado como *país kalós* (“belo menino”) plenamente inserido no mundo de Afrodite *euthrónou*, evocado na imagem da beleza luminosa e quente do efebo maduro, no ponto de colheita – diz a metáfora do “verão tardio” (v. 5) –, a ser seduzido com canções tão doces quanto ele próprio. O elogio a Trasíbulo no epinício endereçado a seu pai é, portanto, enunciado em chave erótica que incorpora a tal subgênero mélico fundamentalmente encomiástico – e pelos antigos chamado simplesmente de encômio – outro da mesma natureza, o *paidikón*, mas este simposiástico em todas as suas dimensões, diferentemente daquele, e voltado a seduzir, para regozijo do amador, o objeto de seu desejo, enquanto aquele se volta a celebrar a vitória atlética.

Como se vê, Píndaro não apenas conhece a tradição dos *paidiká*, como enuncia a ode ístmica, como a pratica, mostra o Fr. 123, citado em Ateneu primeiramente como modelo positivo do elogio adequadamente feito no *paidikón*, pois que se concentra nos olhos do efebo, adorno dos simpósios nos quais a bem atestada presença de meninos e adolescentes tinha um “aspecto educacional” (Bremmer, 1990, p. 137), particularmente destacado nas elegias de Teógnis²⁷. Afinal, anota Bremmer (1995, p. 26), era a “relação pederasta que transformava o rapaz em verdadeiro homem”, pois se voltava ao benefício do ensinamento intelectual e social do jovem, e não apenas ao benefício do prazer sexual ao adulto, abrindo àquele o universo da “elite social”.

²⁶. Tradução minha.

²⁷. Bremmer (p. 138) lembra que nos simpósios atenienses, por exemplo, eles deviam aprender a “glorificar os feitos heroicos dos heróis gregos mítico-históricos”. Ver ainda Bremmer (1995, pp. 12-21).

A composição do Fr. 123, pensada na tradição de *paidiká*, apresenta três linhas de força que recorrentemente se enlaçam neste tipo de mélica: a ênfase do elogio recai sobre o corpo do menino ou efebo e os efeitos no amador, decorrentes de sua contemplação; a presença de Afrodite e/ou de Eros; a projeção da beleza do menino ou efebo em termos míticos, idealizados²⁸. Vejamos mais de perto o fragmento pindárico.

Na linguagem erótica do texto, reminescente da mélica de Safo²⁹, vale notar no verso 1 o endereçamento da *persona* a seu próprio coração, recurso usado nos diversos gêneros da poesia grega desde Homero. E também o modo como a imagem das flores e da luz se combinam metaforicamente no elogio da juventude e da beleza desejável do amado, algo recorrente na poesia erótica grega. E ainda há que reparar como a ideia do *kairós* – da “*justa medida*” (v. 1), do que é adequado, apropriado, conveniente –, princípio essencial à moderação tão frequentemente cantada em Píndaro, é solapada pela hiperbólica descrição do efeito exercido pela beleza do amado no amador, depois que este a contempla com seus olhos – a anterioridade entre ver e ser tomado pelo desejo é invariavelmente marcada na elaboração sintática da experiência erótica, como no Fr. 123. A colheita dos amores deve andar par e passo com a juventude (v. 1) (Van Groningen, 1960, p. 54): eis o *kairós* do fragmento, pois as paixões, “como todas as coisas, têm seu tempo”, o tempo da juventude, algo frequentemente recordado na poesia homoerótica e fundamental à lógica da relação pederástica que embasa o *paidikón*.

Primeiramente (vv. 2-3), o amador fita os olhos faiscantes de Teoxeno, ou seja, olha continuamente para eles, de modo fixo, travado, paralisado, e, por tudo isso, fatal, como indica a forma verbal *drakeís*, de *dérkomai*, em que a ideia de ver, como pude ressaltar noutro momento (Ragusa, 2010, pp. 483-485) é expressa pela “intensidade ou qualidade do olhar” (Chantraine), que remete ao olhar paralisante da serpente, chamada *δράκων* em grego, termo derivado do mesmo radical de *dérkomai*. Conforme anota Brillante (1998b, p. 13), a visão e os olhos cumprem “importante função de mediação entre o amador e o amado”; afinal, na percepção dos antigos, é pelos olhos que a paixão arrebatava o sujeito, ressalta Dover (1973, p. 59):

“Tanto os gregos filsofícos, quanto os não-filsofícos, tratavam o desejo sexual como resposta ao estímulo da beleza visual (...) também tratavam *eros* como uma

²⁸ Em estudo prévio (Ragusa, 2010), analisei detidamente o subgênero do *paidikón* a partir do seguinte *corpus*: fragmentos 288 e 257(a) Davies, de Íbico (pp. 321-78); fragmentos 296(b) Voigt, de Alceu, e 286 Davies, de Íbico (pp. 386-418); fragmento 287 Davies, de Íbico (pp. 480-507).

²⁹ Ver Lanata (1996, pp. 11-25), sobre a linguagem amorosa em Safo, e a comparação com o Fr. 123 de Píndaro (pp. 22-23).

forte resposta à grande beleza visual, que podia se intensificar por admiráveis ou adoráveis qualidades da pessoa desejada; mas o desejo não é, no primeiro instante, despertado por tais qualidades”.

Daí a atenção ao olhar e sua relação de anterioridade ao arrebatamento erótico.

Falando não de si, como esperaríamos, mas do indivíduo que, ao contrário da *persona*, não é tragado pelos olhos faiscantes do efebo –, o poeta desenvolve o elogio de Teoxeno em chave negativa, pois descreve de que é feito o coração (*kardían*) daquele que se mostra imune à beleza do efebo (vv. 4-6): de coração duro como os mais resistentes metais, negro – privado da luz tão abundante na beleza de Teoxeno – e frio – logo, insensível aos efeitos de *éros*. Por isso, desprezado (*atimastheís*) pela deusa da paixão e da beleza sedutora, só pode ter “dois modos de vida incompatíveis com o favor de Afrodite”, anota Van Groningen (1960, p. 59): o materialista, consumido pelo dinheiro; e o outro, formulado em trecho de problemática compreensão, que pode ser entendido (pp. 66-7) como o das relações exclusivamente heterossexuais, privadas da experiência do desejo homoerótico ardente – relações escravizam o homem às mulheres, suas esposas, cortesãs ou prostitutas, o que faz dele impudente como elas, notadamente, as últimas que, marginalizadas, perambulam pelas ruas em busca de quem as percorra (vv. 6-9).

Contrapõe-se a tal indivíduo aquele que, subentende-se, “inundado de desejo” (v. 4), sofre diante da beleza radiante de Teoxeno tal qual a *persona* nada imune à visão da beleza dos corpos belos dos efebos (vv. 10-12), e, por isso mesmo, honrado por Afrodite, por cuja vontade (*hékati*, v. 10) é atormentado pela força avassaladora de *éros* que, caracteristicamente, derrete de desejo o amator, pica-o inclemente – aqui, com o calor do sol, da juventude luminosa dos belos meninos e, em especial, de Teoxeno, possivelmente presente no simpósio da canção pindárica. Carson (1998, p. 39) avalia: “Na poesia lírica grega, *eros* é uma experiência de derretimento” – experiência ambivalente, porque sua “imagem implica algo sensualmente delicioso, mas ansiedade e confusão com frequência dele tomam parte” (p. 40); “os poetas imaginam o desejo, constantemente, como uma sensação de calor e uma ação de derretimento”.

Não bastasse esse mergulhar no calor do desejo provocado pela simples visão da beleza de Teoxeno, apreendido por olhos que fitam os dele, faiscantes, não bastasse à *persona* estar assim dominada pelo efebo, eis que o cenário se intensifica e a capitulação inelutável da *persona* se concretiza: o filho de Hágéilas, o nobre efebo – *status* impresso na referência à linhagem –, Teoxeno, habita Tênedos, e nele habitam, nele próprio, diz a canção, a deusa da beleza e charme irresistíveis, da alegria, do regozijo, Cáris (Graça), e a deusa da persuasão essencial à sedução que levará à satisfação do desejo, Peitó (Persuasão), ambas as noções reciprocamente solidárias (Brillante, 1998a, p. 20), ambas as

deidades atendentes de Afrodite na tradição mítico-poética, cultural e iconográfica.

Uma palavra final. Quem é a *persona* que assume a voz e descreve o efeito da paixão sobre si no Fr. 123? A tradição biográfica, seguida mais de perto pelos comentadores do que esperaríamos, fala no próprio Píndaro, com base nos testemunhos antigos que fazem de Teoxeno, como observei, o amado do velho poeta. Nada sustenta essa leitura, nada lhe dá mínima solidez. A linguagem tradicional do texto, que entretece motivos da poesia erótica, já indica a necessária despersonalização biografista da *persona*; mais ainda o jogo retórico instaurado no verso 10, que distancia o “eu” de Teoxeno, na medida em que afirma não que é sensível à visão desse efebo em particular – como é ao suposto indivíduo contraposto ao que é imune a tal visão (vv. 2-9) –, mas, sim, que é sensível à visão da beleza dos corpos jovens dos efebos em geral. Como afirma Stehle (2009, p. 67), desse modo o poeta “evita a identificação de Teoxeno como objeto de sua paixão particular em favor de fazer da resposta aos charmes de Teoxeno um sinal de lealdade emocional entre os membros do grupo” simposiástico. Hubbard (2002, pp. 256-62), por sua vez, argumenta, em leitura de horizontes ainda mais largos, que estamos lidando com poesia comissionada por alguém, o amator, de Teoxeno, que, desse modo, anota o helenista em texto mais recente (2011, p. 353), presenteia o *país kalós* com o dom insuperável da imortalização. Afinal, resistir ao efebo elogiado na canção pindárica – quem há de? Resta saber por quanto tempo o efebo, cuja beleza se preservou num dos dons de sedução – o dom imaterial da canção, do *paidikón* –, resistirá à corte do amator. Desconfio que não por muito...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOWIE, E. “Greek table-talk before Plato”. *Rhetorica* 11, 1993, pp. 355-373.
- _____. “Symptotic praise”. *Gaia* 6, 2002, pp. 169-99.
- BREMMER, J. N. “Adolescents, symposion, and pederasty?” In: MURRAY, O. (ed.). *Symptotica*. Oxford: Clarendon Press, 1990, pp. 135-48.
- _____. “Pederastia grega e homossexualismo moderno”. In: _____. (org.). *De Safo a Sade*. Campinas: Papyrus, 1995, pp. 11-26.
- BRILLANTE, C. “*Charis, bia* e il tema della reciprocità amorosa”. *QUCC* 59, 1998a, pp. 7-34.
- _____. “L’inquietante bellezza di Eurialo”. *RCCM* 40, 1998b, pp. 13-20.
- CALAME, C. *The poetics of eros in ancient Greece*. Trad. J. Lloyd. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- CAMPBELL, D. A. (ed. e trad.). *Greek lyric IV*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- _____. (coment.). *Greek lyric poetry*. London: Bristol Classical Press, 1998. [1ª ed.: 1967].
- CARSON, A. *Eros, the bittersweet: an essay*. Chicago: Dalkey Archive Press, 1998.
- CINGANO, E. “Entre *skolion* et *enkomion*”. In: JOUANNA, J.; LECLANT, J. (eds.). *Colloque La poésie grecque antique: actes*. Paris: Diffusion de Boccard, 2003, pp. 17-45.
- DAVIES, M. “Monody, choral lyric, and the tyranny of the hand-book”. *CQ* 38, 1988, pp. 52-64.

- DE MARTINO, F.; VOX, O. (coment.). *Lirica greca I: lirica dorica*. Bari: Levante, 1996.
- DOVER, K. J. "Classical Greek attitudes to sexual behaviour". *Arethusa* 6, 1973, pp. 59-71.
- DRACHMANN, A. B. (ed.). *Scholia vetera in Pindari carmina*. Amsterdam: Adolf M. Hakker, 1964.
- FEARN, D. *Bacchylides*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GENTILI, B. "Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca". *StudUrb (B)* 39, 1965, pp. 70-88.
- _____. *Poetry and its public in ancient Greece*. Trad. A. T. Cole. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- GRENFELL, B. P.; HUNT, A. S. (eds.). *The Oxyrhynchus papyri, part XI*. London: Egypt Exploration Society, 1915.
- HARVEY, A. E. "The classification of Greek lyric poetry". *CQ* 5, 1955, pp. 157-75.
- HUBBARD, T. K. "Pindar, Theoxenus, and the homoerotic eye". *Arethusa* 35, 2002, pp. 255-96.
- _____. "The dissemination of Pindar's non-epinician choral lyric". In: ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (eds.). *Archaic and classical song*. Berlin: de Gruyter, 2011, pp. 347-64.
- IRIGOIN, J. (ed.); DUCHEMIN, J.; BARDOLLET, L. (trad.). *Bacchylide*. 2ª ed. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- JEBB, R. C. (ed.). *Bacchylides. The poems and fragments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1905.
- KIRKWOOD, G. M. (ed., introd., coment.). *Selections from Pindar*. Chico: Scholars Press, 1982.
- LANATA, G. "Sappho's amatory language". In: GREENE, E. (ed.). *Reading Sappho*. Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 11-25.
- MAEHLER, H. (ed., introd., coment.). *Bacchylides*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- MAAS, M.; SNYDER, J. M. *Stringed instruments of ancient Greece*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- OLSON, S. D. (ed., trad.). *The learned banqueters, volume I: Books 1 – 3. 106e*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- _____. *The learned banqueters, volume VI: Books 12 – 13. 594b*. Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- _____. *The learned banqueters, volume VII: Books 13. 594b – 14*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- PAGE, D. L. (ed.). *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- PRADO, A. L. A. de A. "Normas para a transliteração de termos e textos em grego antigo". *Clássica* 19. 2, 2006, pp. 298-9.
- RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa: representação de Afrodite na lírica de Sáfó*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. (Apoio: Fapesp).
- _____. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. (Apoio: Fapesp)
- _____. "Entre imagens de prazer e de amizade: Afrodite na elegia grega arcaica". *Clássica* 21.1, 2011, pp. 52-70.
- _____. (org., trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- RAWLES, R. "Eros and praise in early Greek lyric". In: ATHANASSAKI, L.; BOWIE, E. (eds.). *Archaic and classical song*. Berlin: de Gruyter, 2011, pp. 139-59.
- SLATER, W. J. "Symposium at sea". *HSPH* 80, 1976, pp. 161-70.
- SMYTH, H. W. (introd., ed. e coment.). *Greek melic poets*. New York: Biblio and Tannen, 1963.
- SNELL, B. (ed.). *Pindarus – pars altera: fragmenta*. 3ª ed. Leipzig: Teubner, 1964. _____. MAEHLER, H. (eds.). *Bacchylides*. Leipzig: Teubner, 1992.

- STEHLE, E. "Greek lyric and gender". In: BUDELMANN, F. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 58-71.
- TEDESCHI, G. "Solone e lo spazio della comunicazione elegiaca". In: FABIAN, K. *et alii* (eds.). *OINHRA TEYXH. Studi triestini di poesia conviviale*. Torino: Edizione dell'Orso, 1991, pp. 105-17.
- VAN GRONINGEN, B. A. *Pindare au banquet. Les fragments des scolies*. Leyde: A. W. Sythoff, 1960.
- VETTA, M. "Il P. Oxy. 2506 fr. 77 e la poesia pederotica di Alceo". *QUCC* 10, 1982, pp. 7-20.
- VOIGT, E.-M. (ed.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1971.
- WEST, M. L. "Stesichorus". *CQ* 21, 1971, pp. 302-14.
- _____. (ed.). *Iambi et elegi Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1998. vols. 1-2.

