

SAFO, OU A BELEZA FRAGMENTÁRIA

ANA PAULA PINTO
Faculdade de Filosofia / Braga
Universidade Católica Portuguesa

RESUMO: *Safo e o fragmento 2 L. P. A irregularidade do processo de transmissão como fundamento para os problemas de delimitação, fixação e interpretação do texto. Análise morfossintáctica, dialectal, semântica e estrutural. Tentativa de interpretação da mensagem poética.*

PALAVRAS-CHAVE: *literatura grega; Safo.*

1. A obra poética de Safo

A arte de Safo, muito apreciada e lida na Antiguidade (a avaliar pela quantidade de testemunhos que dela nos transmitiram os autores antigos), atravessou os tempos particularmente fragmentada: dela nos chegaram, com raros poemas completos, múltiplos fragmentos, resplandecentes de encanto, de espontaneidade, de frescura, como estilhaços de cristal ou joalharia fina, a emergir, frementes de luz, numa paisagem de ruínas e destroços. Apesar dessa castradora mutilação, que inibe o leitor de captar o todo - num juízo definitivo e integral - a qualidade poética da obra tem o estranho condão de oferecer a quem a lê a capacidade de ultrapassar as incontornáveis dificuldades supostas na sua transmissão. Na verdade, sem que consigamos efectivamente perceber como, a musicalidade dos seus termos, a qualidade excepcionalmente transparente e luminosa das suas imagens, a fluidez do seu ritmo, o virtuosismo das suas palavras, e essa capacidade quase mágica de transmitir uma impressão profundamente tocante acerca do absolutamente inefável, fornecem ao leitor a chave para intuir nos pequenos fragmentos que restam o significado da criação poética integral. Na verdade, da obra poética de Safo se pode justamente dizer que não só ultrapassa os limites do tempo, mas vive à margem do próprio tempo, sempre presente e viva em cada época.

2. O óstrakon Ptolomaico: os problemas da transmissão

O fragmento 2 L.P de Safo já vinha parcialmente transmitido, enquanto representante da arte sáfica, desde a Antiguidade. Na verdade, Hermógenes (Περὶ ἰδεῶν, 2.4, p. 331-32 Rabe) citava os versos 5-8, com algumas variantes e lacunas¹, a propósito das possibilidades do estilo descritivo, e dos prazeres que ele proporciona:

Καὶ (sc. τῶν ἡδονῶν τὰς μὲν οὐκ αἰσχροῦς ἔστιν ἁπλῶς ἐκφράζειν, οἷον κάλλος χωρίου καὶ φυτείας διαφόρους καὶ ρευμάτων ποικιλίας καὶ ὅσα τοιαῦτα: ταῦτα γὰρ καὶ τῇ ὄψει προσβάλλει ἡδονὴν ὁράμενα καὶ τῇ ἄκοῃ, ὅτε ἐξαγγέλλει τις ὥσπερ ἡ Σαπφώ:
 “ἄμφι δὲ ὕδωρ ψυχρὸν κελαδεῖ δι’ ὕσδων μαλίνων”
 καὶ “αἰθυσσομένων δὲ φύλλων κῶμα καταρρεῖ”
 καὶ ὅσα πρὸ τούτων τε καὶ μετὰ ταῦτα εἰρηται.²

Dos vv. 13-16, por outro, deixo testemunho Ateneu (11, 463 c-e), expondo uma erudita improvisação discursiva do deipnosofista Plutarco, que, apresentando-se num banquete como orador, disserta sobre os costumes dos Gregos e dos Bárbaros relativamente à bebida; depois de citar Xenofonte, Anacreonte, e Íon de Quios, e lembrar como Alexis de Tarento defendia que quem brinda à alegria e a Afrodite sai desta vida como se abandonasse a mais bela festa, reproduz oportunamente, na sequência da alusão à bebida, aos prazeres e a Afrodite, a composição de Safo:

Καὶ κατὰ τὴν καλὴν οὖν Σαπφῶ:
 ἔλθέ, Κύπρι,
 χρυσίασιν ἐν κυλικεσσιν ἄβρῶς
 συμμεμιγμένον θαλίασι νέκταρ
 οἰνοχοοῦσα
 τούτοισι τοῖς ἐταίροις ἐμοῖς γε καὶ σοῖς.³

¹ A edição de Bergk (BERGK: 1882⁴) reconhece respectivamente como fragmentos 4 e 5 o conjunto dos versos 5-6 e 7-8; Diehl (1936) apresenta, por sua vez, como o fragmento 5 o conjunto dos versos 5-8.

² “É possível descrever em termos simples prazeres que não são ordinários, como a beleza de um lugar, a variedade das plantas, e a diversidade dos cursos de água, e coisas semelhantes. Estas realidades trazem prazer ao olhar, quando se vêem, e ao ouvido, quando se escutam. Assim (dizia) Safo: “E ali, uma água fresca murmura através dos ramos das macieiras” e “das folhas trêmulas escorre um sono de encantamento”, e tudo isto é dito antes e a propósito disto”.

³ “E, como diz a bela Safo: “Vem, tu, ó Cípria,/ Vertendo graciosamente em taças de oiro /o néctar misturado para as festividades”, para estes meus e teus amigos.”

Além disso, foram ainda mencionados em antigas gramáticas, pelas suas peculiaridades dialectais eólicas, vários termos isolados do contexto.

*Exceptuando estas reduzidas citações, o poema permaneceu desconhecido, enquanto unidade poética e temática, durante séculos, até que, em 1937, uma especialista em Papirologia da Universidade de Florença, Medea Norsa⁴, divulgou, num artigo dos *Annali della R. Scuola Normale Superiore Universitaria di Pisa*⁵, a sua mais recente aquisição ao serviço ao serviço da *Società Italiana per la Ricerca dei Papiri Greci e Latini in Egitto*: um inesperado óstrakon ptolomaico (séc. II a.C.). O documento, na superfície fragmentária e rugosa de um vaso de cerâmica, do tamanho aproximado de uma mão de adulto, e com o canto superior direito algo mutilado, contém uma longa inscrição de quase duas dezenas de versos, que reúne numa mesma unidade poética os dois testemunhos transmitidos separadamente desde a Antiguidade:*

1a	ρανοθενκατιου[
1	δευρυμμεκρητας π[
2	ναυγοναγνον οππ[
3	χαριενμεναλσος μαλι[
4	ωμοιδεμιθυμιαμενοι[
5	ανωτω εντυδωρψυχρο[

⁴ Medea Norsa (Trieste, 1877 / Florença, 1952) formou-se em Literatura Grega no *Istituto di Studi Superiori di Firenze*, e trabalhou no *Gabinete de Estudos Papirológicos* da mesma instituição, dirigido pelo seu antigo professor de Literatura Grega, Girolamo Vitelli. Substituiu posteriormente o mestre na direcção do Instituto Papirológico da Universidade de Florença, onde desenvolveu, paralela à docência (de Filologia Antiga e Papirologia), uma proficiente actividade científica de decifração e publicação de papiros, que ela mesma, ao serviço da *Società Italiana per la Ricerca dei Papiri Greci e Latini in Egitto*, adquiria, a partir de recorrentes viagens ao Egipto. Manteve contactos com alguns dos mais importantes filólogos e investigadores da Europa, e foi membro de algumas instituições de prestígio internacional, como a *Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, o *Instituto Arqueológico Alemão*, a *Association Internationale de Papyrologues de Bruxelles*, e a *Bayerische Akademie* do Mónaco. Perseguida no período da segunda Guerra mundial pelas leis raciais, por ser de origem hebraica, acabou por ser marginalizada na sua actividade académica, e depois de um prolongado período de doença, morreu em Florença em 1952.

⁵ NORSA (1937). O artigo continha uma reprodução fotográfica. O fragmento, conservado na Biblioteca Laurenziana, em Florença, tem-se deteriorado a tal nível que chega a ser mais legível nas reproduções fotográficas entretanto feitas, nomeadamente a de K. MATTHIESSEN (1957).

6 λατιδιδυσχωνμαλιαν[
 7 βροτοισοτεπεσοχωροσκισκι[
 8 ασταιθυσσομενωνδεφυλλων[
 9 κωμακαταγριον ενδειμειμων[
 10 ιπποβοτοστεθαλετωτ ιρινι[
 11 νοισανθεσιναιαιηταιμελλι[
 12 χαπνεοισιν ενθαδησυσ εμ[
 13 ελοισακυπριχρυσεαισενκυ[
 14 λικεσσιν ακρωσ μει[
 15 χμενονθαλιαισον[
 16 κ ρωνοχοαισιν[

A comparação do achado recente com os testemunhos das antigas gramáticas - e o tom poético sem paralelo – não deixaram margem a dúvidas quanto à autoria do poema.

A publicação de um novo carme de Safo, um dos autores antigos mais cobichados pelos papirólogos, alvoroçou por completo os meios académicos, a crítica literária e os apreciadores de poesia, e nem sequer deixou indiferentes os grandes jornais europeus⁶.

E apesar de o *ostrakon* se ter tornado, desde a sua primeira publicação, o centro de uma intensa e entusiástica polémica, que sem dúvida concorreu para esclarecer alguns dos problemas de detalhe, a investigação filológica tem de reconhecer, no entanto, que a discussão de algumas das questões básicas (como os da datação e autoria da inscrição, limites e fixação do texto) não produziu ainda uma resposta única, cabal, e definitiva, que permita interpretar pacificamente o mistério do seu conteúdo.

⁶ Um novo carme de Safo era uma notícia sensacional até para os Jornais. *Il popolo d'Italia* apressou-se a apresentar a 14 de Julho de 1937, um artigo ("La scoperta di una nuova ode di Saffo,") da autoria de Gofredo Coppola. O *The Times* relançou também com grande entusiasmo em Inglaterra a notícia, a 16 de Julho, por meio do seu correspondente de Milão, Mario Borsa: "On a fragment of pottery of the 2nd Century B.C. discovered in Egypt by Signor Evaristo Breccia, an Italian excavator, Signora Medea Norsa has found inscribed 18 lines of an ode by Sappho, of which up to now only some fragmentary quotations were known. Such pieces of pottery were generally used for receipts, unimportant notes, and other common purposes, but it is known that in the ancient schools the boys occasionally made use of such material instead of waxed tablets or papyri. This, however is the first fragment of pottery known to bear Sappho's lines, and is the oldest document we have of an ode of Sappho".

3.1. Datação e autoria da inscrição

O tipo de escrita utilizado na inscrição, por um lado, primitivamente identificado como pertencendo ao século II a.C., parece ser tendencialmente atribuído, pela crítica mais recente (*vd.* PAGE: 1955, p. 35), ao século III a.C.. Por outro, a contradição evidenciada entre a qualidade e fluência dessa mesma técnica de escrita, num material tão irregular, e o medíocre conhecimento linguístico que ela veicula (particularmente nas formas de cariz dialectal, reproduzidas com numerosíssimos erros), empresta fundamento ao debate sobre a identidade do copista. Alguns autores aceitam a hipótese de a inscrição do texto sáfico na superfície convexa do recipiente ser produto de um exercício escolar de ditado, da responsabilidade de um estudante que, dotado na arte de reprodução gráfica, não manifestaria iguais talentos a outros níveis literários (Setti, 1943; Martin, 1947; Lanata, 1959). Outros crêem ter-se tratado de um estrangeiro culto (provavelmente egípcio), familiarizado com os tesouros literários da cultura grega que, conhecendo reduzidamente as leis da ortografia e as particularidades do dialecto eólico, se teria deixado fascinar pelo valor incontestável dos versos (Gallavoti, 1942; Siegmann, 1941). Sem se deter em maiores suposições, Page (PAGE: 1955, p. 35, n. 1) considera mais provável que o *óstrakon* fosse obra de um estrangeiro não familiarizado com as complexas particularidades do dialecto eólico, do que o produto de uma escola ptolomaica onde se ditassem poemas de Safo a jovens ignorantes e particularmente negligentes.

3.2. Limites e fixação do texto

O inusual processo de transmissão a que foi sujeita a mesma composição justifica, além disso, muitas das dúvidas que se colocam acerca da delimitação e fixação do texto sáfico.

Embora a inscrição em fragmentos de cerâmica não seja um achado insólito (uma vez que a arqueologia tem trazido à luz inúmeros casos de *ostraka* deste tipo contendo pequenas notas, receiptários, ou listas administrativas e documentos de reduzida importância), ele configura-se como absolutamente excepcional na história da literatura antiga. A composição poética surge-nos, aliás, como o único texto lírico- e mesmo literário- do Ocidente a chegar até nós gravado num *óstrakon*. A natureza paleográfica do documento justifica, além disso, outros graus de dificuldade, uma vez que o texto poético se apresenta sem distinção nítida entre versos e ou estrofes, e marcado de inúmeras corrupções. Por fim, a comparação com os testemunhos dos antigos gramáticos (particularmente o de Ateneu) sugerem,

ainda, a possibilidade de que a unidade total do poema, aliás insuspeita durante séculos, continue a furtrar-se à consciência dos homens.

Desde a publicação do *óstrakon*, foram, por isso, sopesadas e defendidas quatro possibilidades fundamentais de delimitação do poema, que atribuem à composição poética original a variável extensão de quatro, cinco ou seis estrofes sáficas⁷. Alguns autores (como Rivier, e Gallavoti) defendem que, começando no primeiro verso completo, a composição terminaria, de igual modo, no último verso completo documentado no fragmento de cerâmica, isto é, na quarta estrofe; as primeiras palavras documentadas no *óstrakon* pertenceriam, portanto, a um outro poema. Outros investigadores (e.g., Pfeiffer, Theander, Kaibel, e, de forma hesitante, Page) pretendem que o poema começaria no primeiro verso completo (correspondente à segunda linha do *óstrakon*) e terminaria numa quinta estrofe posterior, não documentada no achado, mas sugerida pelo testemunho de Ateneu, que acrescenta ao texto do *óstrakon* mais algumas palavras (τούτοισι τοῖς ἑταίροις ἔμοις γε καὶ σοῖς)⁸; as primeiras palavras gravadas no *óstrakon* continuam a ser interpretadas como pertencendo a outro poema. Há também quem confira particular autoridade à transmissão do *óstrakon*, e conclua que o poema começaria com uma primeira estrofe muito danificada, apenas parcialmente documentada na primeira linha do achado (que corresponderia ao final da estrofe introdutória), e terminaria numa quinta estrofe completa, com as últimas palavras inscritas no fragmento de barro; ao poema, reproduzido como unidade poética no *óstrakon*, faltariam apenas os versos iniciais da primeira, e poucas palavras da penúltima estrofe (Norsa, 1937; Schubart, 1938; Turyn, 1942; Lasserre, 1948; Schadewaldt, 1950; Fränkel, 1962; Mathiessen, 1957; Lanata, 1959; Treu, 1954; Kirkwood, 1974). A última hipótese apontada, mas nunca verdadeiramente defendida por nenhum investigador (cfr. Page, 1955, pp. 34 *sqq.*), admite que a composição começaria numa primeira estrofe apenas parcialmente conservada no *óstrakon*, e terminaria numa sexta estrofe sugerida pelo testemunho de Ateneu.

Embora o desenvolvimento da polémica, propondo conjecturas tão divergentes e artificiosas, comprove que se não pode facilmente chegar a uma conclusão segura, a análise do documento pode fornecer algumas pistas que permitam determinar critérios para a fixação do início e do final do texto.

⁷ Para o esclarecimento de posições, e a correspondente fundamentação bibliográfica, *vd.* Burnett, 1983, pp. 260 *sqq.*

⁸ Já anteriormente Bergk (1882⁴) e Turyn (1929) interpretavam como da autoria de Safo as palavras referidas por Ateneu.

Uma vez que o achado paleográfico do *ostrakon* conserva aparentemente a sua extensão original, apenas lhe faltando parte do canto superior direito, as hipóteses (primeira e segunda) que propõem a separação da primeira linha escrita (porque pertencente a outra composição) implicam a suposição – muito difícil de sustentar – de que o copista usaria uma série de fragmentos de recipientes, continuando o seu acto de cópia de uns para outros, motivado talvez pelo desejo de constituir uma antologia poética. Além disso, a tipologia reconhecível do poema (ao que parece, um poema de natureza invocatória, como veremos adiante) implica a necessidade de uma prévia invocação (mais ou menos formal) da divindade. O facto de as primeiras letras do *ostrakon* documentarem erros dialectais e serem metricamente insustentáveis é também argumento inconclusivo contra a sua integração no todo, uma vez que dos mesmos erros enferma toda a inscrição. Tudo parece apontar, pois, para a probabilidade de o início do poema se dar pouco antes das primeiras duas palavras conservadas no *ostrakon*, que pertenceriam então ao final da primeira estrofe perdida⁹.

Por outro lado, a hipótese de uma eventual continuidade do poema numa estrofe perdida (sustentada pelas segunda e quarta posições) embate também numa dificuldade de natureza epigráfica: como Giulia Lanata (LANATA:1959) refere, o fragmento de barro apresenta, depois da última linha transmitida, um espaço livre (e inaproveitado) que é pelo menos duas vezes superior ao que regularmente permeia entre duas linhas das conservadas. A citação de Ateneu, que tem servido de fundamentação para a mesma hipótese, não parece ter, aliás, valor comprovativo, uma vez que se pode interpretar – mais do que como a paráfrase da composição sáfica – como a reprodução do final da improvisação erudita de Plutarco aos companheiros (Καὶ κατὰ τὴν καλὴν οὖν Σαπφῶ [...] τούτοισι τοῖς ἑταίροις ἐμοῖς γε καὶ σοῖς)¹⁰. A analogia com outros poemas do mesmo tipo revelará, de resto, que a última estrofe conservada corresponde perfeitamente ao final bem conseguido e estruturado de um poema clético (invocatório).

⁹ Theiler e Von der Mühl (1946) chegaram mesmo ao ponto de propor a reconstrução da primeira estância desta forma:

[[Παῖ Διώνας Κυπρογένηα σέμνα
Παρκόλημμι σ' εἰς ἐράταν ἐόρταν,
ἔλθε δ' ὠκέως ὀράνω κ]αρᾶνο-
θεν κατίο[σα .

¹⁰ Saake (1971, p. 90) nota acertadamente que o último verso, com as suas formas nominais masculinas, não se enquadra facilmente no âmbito contextual das composições poéticas de Safo, onde se não poderiam senão compreender as correspondentes femininas.

3.3. Possíveis interpretações do texto

Com base nesta argumentação, propusemos nós então para análise formal uma versão do texto que se aproxima, nos seus limites extremos, da transmitida pelo achado epigráfico. Na tentativa de esclarecer os imensos problemas de exegese colocados pelo texto inscrito no *ostrakon* (como vimos, excepcionalmente marcado por erros e ambiguidades de vária natureza), tomaremos naturalmente por base uma das edições consagradas (PAGE, 1968), à qual acrescentaremos algumas das mais notáveis variantes propostas por outras edições. A partir da análise interna (morfo-sintáctica, semântica, dialectal e estrutural) procuraremos então abrir perspectivas para a interpretação da mensagem poética de Safo.

PAGE	Texto		Tradução
1a	[.....]	1a	
1b	[.....]	1b	
1c	[.....] ώρανοθεν	1c	... descendo ...do céu...
1d	[.....] κατίου[σα]	1d	... (vem)
1	δεῦρὺ μ' ἐκ Κρήτας ἐπ[ὶ τόνδ]ε ναῦον	1	de Creta para aqui, para junto de mim,
2	ἄγνον, ὄππ[αι τοι] χάριεν μὲν ἄλσος		para este templo
3	μαλί[αν], βῶμοι δὲ τεθυμιάμε-	2	sagrado, onde se encontra o teu formoso
4	νοι [λι]βανώται.		bosque
5	ἐν δ' ὕδωρ ψύχρον κελάδει δι' ὕσδων	3	de macieiras, e altares fragrantos
6	μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χάρος	4	de incenso.
7	ἔσκιαστ', αἰθυσσομένων δὲ φύλλων	5	ali, água fresca murmura através dos ramos
8	κῶμα κατέρρει.	6	de macieiras, todo o solo se ensombra
9	ἐν δὲ λείμων ἱππόβοτος τέθαλεν	7	de rosas, e das folhas trémulas
10	ἥριννοισιν ἀνθεσιν, αἰ δ' ἄηται	8	escorre o sonho.
11	μέλλιχα πνέοισι [.....]	9	ali desabrocha, com as flores primaveris,
12	[.....]	10	um prado onde pastam cavalos, e as brisas
13	ἐνθα δὴ σὺ στέμ<ματ' > ἔλοισα, Κύπρι,	11	sopram docemente ...
14	χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ	12	
15	ὄμ<με>μείχμενον θαλίαισι νέκταρ	13	Lá, então, tendo tomado nas mãos grinaldas,
16	οἶνοχόαισον. ¹¹	14	verte tu, ó Cípria,
		15	graciosamente em taças de oiro
		16	o néctar misturado para as festividades.

¹¹ Eis algumas das mais notáveis variantes propostas por outras edições:

^{1a}- NORSÄ: ὄρρανοθεν; TURYN: καράνοθεν κατίουσα; 1- DIEHL: δεῦρὺ με Κρήτας προ[κάλητ' ἔ]ναυλον; LASSERRE: δεῦρὺ μ' αἰ Κρήτεσσιν ἔβας ἔναυλον; RIVIER e MATHIESSEN: δεῦρὺ μ' αἰ Κρήτεσσὶ ποτ' ἔλθ' ἔναυλον; LANATA e KIRKWOOD: δεῦρὺ μ' αἰ Κρήτεσσὶ περ, ἔλθ' ἔναυλον; SAAKE: δεῦρὺ μοι Κρήτας ἐπ[ὶ τόνδ] ε[ναυλον]; 2- DIEHL e SAAKE: ὄππ[αι δὴ] χάριεν; 3-DIEHL: δὴ μαλί[αν], βῶμοι δ' ἐπιθυμιάμε-; SAAKE: βῶμοι δ' ἐνι θυμιάμε-; 4-DIEHL: νοι [λι]βανώται; 5- HERMÓGENES: ἀμφὶ δ' ὕδωρ; 7- PISANI: ἔσκιασται θυσσομένων 8- HERMÓGENES: καταρρεῖ; PAGE: κατáρει; RISCHE e SAAKE: κατáγρει; BURNETT: κατáριον; 10- ou λωτίνοισι ou ἐράνοισι; SAAKE: τιτυρίνοισι ἀνθεσιν; LOBEL- PAGE: αἰ δ' ἄηται ou ἐν δ' ἄηται; 10/11- LOBEL- PAGE: αἰ δ' ἄηται /

Como acabamos de verificar pela leitura e tradução, o motivo da composição poética é uma prece a Afrodite, para que se apresente num local de culto, perante o sujeito poético interpelante. A invocação da divindade, subentendida no primeiro momento, e formalmente retomada na última estrofe do poema, empresta fundamento à descrição do local, que parece ser, na verdade, elemento poético nuclear na estruturação do poema; para ele, aliás, remetem os começos das quatro estrofes conservadas (δεῦρῦ, v.1; ἐν δ', v. 5; ἐν δέ, v. 9; ἐνθα, v. 13). A dramatização progressiva dos aspectos da natureza propiciará, no final da composição, a epifania da divindade.

Pela seriação dos vários elementos da natureza, suportes simbólicos de uma intenção poética metaforizada, este pode associar-se tematicamente a outros poemas menores de Safo: assim, os fragmentos 34 LP (com a simbologia profunda da lua resplandecendo entre as estrelas), o 47 LP (comparando o ímpeto do desejo com um vento descendo a montanha), 104a e 104b LP. (que alude aos contraditórios movimentos impostos à natureza pelo sombrear do dia), 105a e 105c L.P. (a conotar respectivamente a castidade da maçã intocada no ramo mais alto da macieira e a fragilidade do jacinto colhido e desprezado pelo chão) e 130 LP (que associa a violência do desejo a um animal selvagem). Além disso, o tema – o apelo de um mortal à epifania divina – comum noutros textos da Antiguidade, recorre em vários poemas de Safo (nomeadamente o fr. 1 LP), o que permite estabelecer, a nível estrutural, pontos de relação.

4.1. Comentário lexical (morfossintáctico, dialectal e semântico) do poema

[.....]
 [.....]
 [.....] ὠράνοθεν
 [.....] κατίτοι[σα]

vv. 1c-1d: A expressão proposta como correcção à versão mutilada do óstrakon (ρανοθενκατιου) foi muito contestada por não documentar, na suposta

μέλλιχα ου αἰ δ' ἄηται / μέλλιχαι; 13- ATENEU: ἔλθε Κύπρι; KIRKWOOD e LANATA: ἐνθα δὴ σύ γ' ἔλθ' ὀνέλοισα, Κύπρι; 14- ATENEU: χρυσεΐαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβροϊς; 15- ATENEU: συνμεμιγμένον; 16/17- ATENEU: οἰνοχοοῦσα / τούτοισι τοῖς εταίροις ἐμοῖς γε καὶ σοῖς.

forma participial (κατίου[σα]), a alternância vocálica habitual (κατίοισα), e por se não adequar à métrica da *estrofe sáfica*, cujo último verso (o quarto) deveria corresponder à estruturação prosódica de um adónico¹².

A reconstituição de uma primeira estrofe perdida, proposta por alguns editores - baseada na suposição de que os mesmos termos obscuros (ρανοθενκατιου) corresponderiam a uma paráfrase imperfeita, feita de memória, do texto original - resolveria ambos os problemas. Na verdade, ela permitiria não só deslocar a forma adverbial para a parte final do terceiro verso da estrofe perdida, e o participípio, corrigido e completado, para o final do quarto, mas ainda forneceria os elementos morfossintáticos capazes de configurar (ainda que parcialmente) a invocação e prece formais estruturalmente prováveis e necessárias: o eu poético apresentar-se-ia, assim a rogar à deusa que, *descendo dos céus*, se apresentasse no local. Para esta prece, aliás, remete, a nível gramatical, o advérbio δεῦρῦ do v. 1, regularmente construído com imperativo, e a estruturação circular da composição, que retomará no v.13 a mesma noção da epifania desejada.

δεῦρῦ μ' ἐκ Κρήτας ἐπ[ὶ τόνδ]ε ναῦον
 ἄγνω, ὄππ[αι τοι] χάριεν μὲν ἄλσος
 μαλί[αν], βῶμοι δὲ τεθυμιάμε-
 νοι [λι]βανώτωι.

v. 1, δεῦρῦ: O deíctico adverbial (com alternância vocálica), que tem carácter invocatório, resumiria, como se disse atrás, o movimento descendente da primeira estrofe, orientando a pretendida epifania para as proximidades do eu poético. A este ponto local fixo se referirão todas as ideias espaciais da descrição que se segue (vv.1-12), acrescentadas ou hipotacticamente (v.2), ou paratacticamente (v. 3 *sqq.*). Este movimento de aproximação, sugerido pelos traços da paisagem,

¹² O frag. 2 L. P. corresponde ao esquema métrico da *estrofe sáfica*, sobre o qual se estruturariam todas as composições sáficas organizadas pelos alexandrinos no *Livro Primeiro*. Esta *estrofe sáfica* é composta de quatro versos: os três primeiros obedecem à estrutura métrica constante de

— x | — — — | ~ — —,

sendo o quarto verso um adónico: — — — —,

Assim, a *estrofe sáfica* pode metricamente representar-se como:

— — x | — — — | ~ — —

— ~ x | — — — | ~ — —

— ~ x | — — — | ~ — —

— — — —.

processar-se-á por uma gradual restrição dos espaços (do elemento cósmico da divindade, os céus, para o plano humano do eu poético, referenciado como Creta, e depois, sucessivamente, como o bosque, e seus elementos constituintes menores).

v. 1, ἐκ Κρήτας: A alusão a Creta (ou aos Cretenses, segundo outras versões propostas) conota a importância da ilha (ou do povo) no contexto específico do culto a Afrodite, para a qual apontariam, aliás, os testemunhos de Diodoro Sículo e de Hesíquio¹³. A alusão a uma primitiva epifania aos Cretenses apresentar-se-ia, além disso, estruturalmente análogica à primeira anterior epifania da deusa documentada no fr. 1.

v. 1, ναῦον: O primeiro elemento da paisagem- descrita não por si mesma, mas enquanto motivo sagrado (cfr. ἄγνον, v. 2, com baritonese)- é precisamente o *templo* (veja-se na forma proposta, além da baritonese, a presença do antigo *digama* do radical ναυ-, que, em posição intervocálica, se grafa como -υ-).

v. 2, τοι: A forma pronominal (com alternância consonântica), apresenta-se como dativo de posse (“onde [fica] o teu antro/bosque”).

v. 2, χάριεν (...) ἄλσος - Se ἄλσος aponta genericamente para o bosque habitado por divindades, χάριεν sugere já um fenómeno do círculo de Afrodite e seu culto (Χάρις pode, na verdade, regularmente representar um dom da Cípris).

v. 3, μαλίαν: Trata-se do genitivo plural eólico de μηλέα, *macieira* (com dupla alternância vocálica). Associa-se-lhe, no v. 6, o adjectivo derivado μόλινος. O motivo das maçãs e macieiras configura também simbolicamente a imagem de Afrodite (à qual andavam tradicionalmente associadas umas e outras).

v. 3, βῶμοι: (com baritonese) faz-se explicitamente alusão à execução ritual do culto, nos altares donde sobem para o ar nuvens de incenso; note-se, no entanto, que não há nenhuma alusão a sacerdote ou sacerdotisa (pois isso con-

¹³ O historiador refere (Diod. Sic., V, 77, 4-5) que os Cretenses reclamavam para si a honra de terem sido os primeiros a prestar culto a Afrodite; o lexicógrafo, por sua vez, aponta (Hes., s.v. [Αυθεία]) que em Cnossos ela era adorada sob o título de *Anteia*.

trariaria não só a função essencialmente descritiva desta parte do poema, como também, vê-lo-emos, a atitude voluntariamente acausal e discreta do eu poético, que procura, no poema, apagar da paisagem mística todos os vestígios da (sua) presença humana.

v. 4, λιβανώτωι: O termo inscrito no óstrakon (λιβανωτω) pode interpretar-se como um genitivo eólico (λιβανώτω, com alternância vocálica e baritonese, por (λιβανωτοῦ), ou um dativo; ambas as construções são sintacticamente aceitáveis com o verbo θυμιάω (genitivo de matéria: *exalar fumo de incenso*; ou dativo de meio: *fumegar com incenso*); as mais antigas referências ao incenso encontram-se precisamente aqui e no fr. 44, 30¹⁴. Semanticamente, o termo permite retomar o fenómeno de movimento sugerido nos vv.1c/1d (que será subitamente sustido no momento estático da descrição, vv. 1-3): ele referencia, portanto, um movimento de elevação (do incenso, materialidade da esfera humana, para a esfera cósmica da divindade) que se opõe à anterior *descensio* da deusa (suposta na primeira estrofe perdida).

vv. 1-4 (comentário semântico): Na descrição que se propõe, a poetisa compraz-se no jogo de opostos: aos contraditórios movimentos de afastamento e aproximação (ἐκ/ δεῦρὸν... ἐπί), de descida e de elevação (ἐπί /λιβανώτωι) - sugeridos não através de formas verbais, elididas, mas do advérbio, das preposições e mesmo do substantivo – ela opõe o estatismo das coisas (ἄπαι). A magia da paisagem implica um apelo sinestésico aos sentidos da visão e do olfacto. O quadro descrito, por meio de graduais restrições do espaço, apresenta uma componente religiosa, que se sustenta de constantes referências, directas ou indirectas, à divindade. Como vimos, através de uma atitude de discrição (que comporta, aliás, uma certa acausalidade dos fenómenos humanos), o sujeito poético coloca a tónica no elemento divino, trazendo para o primeiro plano a espacialidade do culto na sua referência imanente à divindade, para a qual parece dirigir-se pouco a pouco a (sua) expectativa poética.

ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕδωρ
μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος

¹⁴ Fr. 44, 30: Μύρρα καὶ κασία λίβανός τ' ὄνεμειντο. Homero nunca fala, na verdade, deste elemento, que deve ter sido introduzido na Grécia pelos comerciantes fenícios, cerca de 700 a. C.; para mais detalhes, *vd.* Page, 1955, p. 36.

ἔσκιάσθ' , αἰθυσσομένων δὲ φύλλων
κῶμα κατέρρει.

v. 5, ἐν δ' (*ali*): A locução adverbial manifesta uma enigmática mudança de perspectiva local (cfr. no v. 1, δεῦρ' , *para aqui*), que parece traduzir, como já referimos, a intenção poética de distanciamento, ou atenuação da presença humana no espaço da imanência divina.

v. 5, κελόδει: Homero tinha já usado o verbo κελόδω para a água (*Il. Σ 576, πὸρ ποταμον κελόδοντα*); aqui, porém, obedecendo ao mesmo princípio de acausalidade dos fenómenos, não se faz qualquer referência à origem da *água fresca que escorre pelos ramos das macieiras*: ou se trata de uma provável queda de água, ou simplesmente de uma referência metonímica ao som que se escuta através dos ramos.

v. 5, ὕσδων: Notem-se as alternâncias vocálica (υ por ο) e consonântica (σδ por ζ); ambos os elementos da natureza referenciados (a água e os ramos da macieira) andam tradicionalmente associados ao culto ritual de Afrodite.

v. 6, βρόδοισι: A expressão, que do ponto de vista dialectal revela a presença do antigo *digama* (grafado regularmente como β em início de palavra), representa sintacticamente o complemento circunstancial de meio. Relevante, no contexto da prece a Afrodite, continua a ser o facto de as rosas (como as maçãs e a água) serem insígnias da deusa¹⁵, aludindo à sua imanência na topografia.

v. 7, αἰθυσσομένων “agitando-se”: É o primeiro uso deste verbo tão raro, posteriormente utilizado por Píndaro (*Ol. X, 73; Pit. I, 87*), Baquilides (fr. 20^{B8}), Sófocles (fr. 542) e Eurípides (*Tr. 344*); talvez pudesse, para resolver a dificuldade de um verbo intransitivo no verso seguinte, considerar-se absoluta (particípio absoluto) a expressão αἰθυσσομένων δὲ φύλλων.

¹⁵ A tradição poética dizia que as rosas brotavam na Primavera, durante o período húmido dos aguaceiros, debaixo da sedução dos passos da deusa; e que, no seu culto, em Afrodísia, lhe eram particularmente consagradas mirra e rosas, muitas vezes entrelaçadas em coroas; para uma análise detalhada do tema, *vd.* Burnett, A. P. : 1983, p. 263, n. 89.

v. 8, κῶμα: O termo conota por regra, noutras passagens da poesia arcaica¹⁶, e mesmo em textos do âmbito da medicina onde ocorre (Hipócrates, *Epid.* III, 1; III, 6), não simplesmente o *sono natural*, ou *sono profundo*, mas sempre *sono induzido pelo encantamento ou quaisquer outros meios sobrenaturais*; aqui, o agente directo dessa sonolência parece ser directamente o murmúrio das águas e o sussurrar das folhas (embora se possa considerar implicitamente que o sono representa uma possessão divina, ou transe encantatório, produzido pelo poder imanente da divindade na natureza circundante).

v. 8, κατέρρει: As leituras sugeridas pelo termo κατάρριον, deduzido no óstrakon, são muito incertas e ambíguas. A forma κατάρρει (de καταργέω, *tomar, surpreender*), a mais próxima do óstrakon, sugere o sono divino ou encantatório que arrebatava, mas necessita de um complemento na frase (é verbo transitivo, como Page (PAGE: 1955, p. 38) argumenta, necessitando da expressão do objecto tomado); deixa, além disso, inexplicado o genitivo seguinte. Καταίρει (de κατάίρω, *descer, abater-se sobre*), por sua vez, adequa-se semanticamente ao contexto; esta seria, na verdade, a utilização mais antiga de um verbo que posteriormente se usará para referenciar a descida das aves e das abelhas; no entanto, em eólico surge regularmente com a variante ἄέρρω. Já a forma proposta pela citação de Hermógenes, καταρρεῖ (de καταρρέω, *cair -um fruto, pingar, escorrer -um líquido, difundir-se*), suspeita por não eólica, foi adoptada na variante do imperfeito por grande parte da crítica; a interpretação que sugere, configurando um complexo processo metafórico de associação (do insubstancial sono com a substância líquida que escorre gota a gota, dos sentidos visual, auditivo e táctil¹⁷), recria um clima mágico que escapa a racionalizações, onde a esfera local se amplia e impõe à interioridade psíquica - e torna a composição poética muito próxima das correntes artísticas mais modernas.

vv. 5-8 (comentário semântico): No lugar onde se misturam o colorido das rosas e o abafado da sombra, a configuração estética atinge o seu ponto mais alto. O espaço torna-se de três dimensões, com a imagem do incenso que se eleva e da água que escorre (para de seguida, nos vv.9-12, ganhar relevo a dimensão plana).

¹⁶ Cfr. *Il.* Ξ 358 (Zeus vencido pelo poder de Hypnos, depois de seduzido pela esposa Hera), e *Od.* σ 201 (Atena adormecendo Penélope para a embelezar mais); além de Hesíodo (*Theog.* 798) e Píndaro (*Pit.* 1, 6 sq.).

¹⁷ Note-se como a aliteração do v. 8 enfatiza ainda o processo de comunhão.

Os extremos (escuridão e luz radiosa) parecem interligados, a fim de criar uma transição para a atmosfera do sonho, no qual se confundem sinesteticamente os sentidos (auditivo, visual, olfativo e tátil). As folhas agitadas, que funcionam como o ponto final de um enquadramento composicional redutor (árvores-ramos-flores-folhas), parecem representar, por fim, o sinal exterior da epifania, e o sono que alastra domina a topografia como um meio psíquico de manifestação da divindade.

ἐν δὲ λείμων ἰππόβοτος τέθαλεν
 ἥριννοισιν ἄνθεσιν, αἱ δ' ἄηται
 μέλλιχα πνέοισι[.....]
 [.....]

v. 9, ἰππόβοτος: É um dos raros epítetos homéricos (dito de Argos, em *Il.* B 287, e, na negativa, de Ítaca, em *Od.* δ 606) usados por Safo¹⁸ (aqui com psilose); continua a apontar (obedecendo a uma intenção específica do poema) simbolicamente para a figura de Afrodite, cuja relação com os cavalos (e com a simbologia de libertação sexual que estes conotam) foi reconhecida desde a Antiguidade. Note-se que, em conformidade com a atitude de anonimato, ou atenuação presencial constante no poema, os cavalos não chegam a ver-se ou ouvir-se, existindo apenas como possibilidade no espaço de manifestação da divindade.

v. 10, ἥριννοισιν ἄνθεσιν: A referência genérica às flores parece conotar a presença da deusa, que em Cnossos, já o vimos, era venerada como *Afrodite Anteia*; as insígnias da deusa continuam, portanto, a utilizar-se intencionalmente nos quadros descritos da natureza, enquanto suporte simbólico da presença imanente da divindade.

v. 10, ἄηται: O substantivo, que também é feminino em Hesíodo (*Erg.*, 643, 673), foi regularmente usado por Homero como masculino (ἄητης).

vv. 1-12 (comentário semântico): A descrição da espacialidade cumpre neste poema a mesma função que no fr. 1 surge atribuída à descrição da epifania e do poder da deusa: através das insígnias de culto e dos epítetos, e de um constante movimento da materialidade para a sugestão da imaterialidade, Afrodite é

¹⁸ Além deste, podem citar-se αἰγιόχω, βροδοδάκτυλος, καλλίκομοι, λιγύφωνος, λυσιμέλης, τανυπτέρυγ[.....]

introduzida, misteriosa e omnipresente, na descrição da paisagem; sem jamais empurrar para um primeiro plano a divindade, a descrição configura, pois, de forma indirecta e dinâmica, por meio da sua actuação na natureza, a omnipotência de Afrodite, e a sua omnipresença no lugar de revelação. Em consequência disso, a descrição serve de louvor permanente à divindade, e corporiza simbolicamente a imanência divina, servindo o fim artístico do poema (a interpelação a Afrodite): a apóstrofe explícita da deusa, no v. 13, surge assim orgânica e gradualmente preparada pelas indicações prévias dentro da topografia.

ἔνθα δὴ σύ στέμματ' > ἔλοισα, Κύπρι,
 χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωζ
 ὀμμε>μείχμενον θαλίαισι νέκταρ
 οἰνοχόαισον.

v. 13, ἔνθα δὴ: Esse deíctico adverbial, que se pode ligar aos começos dos *cola* anteriores (δεῦρῦ, ὄππαι, ἐν δὲ, ἐν δ'), retoma a mudança de perspectiva ou aspecto dimensional já anteriormente citado (o δεῦρῦ é referência de presença, o ἔνθα de ausência): pode dizer-se que esta mudança se inscreve no mesmo esquema de acausalidade e discrição anterior; depois de preparar implicitamente na topografia a presença imanente da deusa, o eu poético interpelante retira-se discretamente do centro da dimensão poética, suplicando a Afrodite, como se estivesse de fora, que ocupe o lugar vazio, preenchendo o vácuo poético do campo de visão do poema; a última estrofe parece, pois, remeter para o acontecimento ritual consacratório descrito acausalmente na 2ª estrofe.

v. 13, σύ ... ἔλοισα: Embora o usual acréscimo στέμματ' , proposto por Norsa, permita uma boa sequência semântica, é alvo de fundamentadas suspeitas: grande parte da crítica não admite, na verdade, a probabilidade de que ele tivesse algum dia estado escrito no *óstrakon* (Page, 1955, p. 39).

v. 14, χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν: A referência sagrada continua na alusão às *taças doiradas*, que funcionam como objecto de culto; note-se particularmente que o adjectivo (aqui com alternância vocálica e desinência dialectal de dativo do plural) funcionava, na forma feminina, e na esfera dos deuses homéricos, como um epíteto distintivo de Afrodite (*a doirada Afrodite*), o que sublinha, nos elementos descritivos da composição, a continuada tendência para louvar o poder imanente e resplandecente da deusa na paisagem e nos objectos circundantes.

v. 15, ἄβρωξ: A formação adverbial (com baritonese) deriva de ἄβρός, um adjectivo que, não sendo homérico, é um dos favoritos de Safo (documentado em sete das suas composições); surge primeiramente em Hesíodo ἄβρη πάφθενος (fr. 218 Rzach).

v. 15, ὀμμεμείχμενον θαλίαισι: Notem-se, na forma verbal, além da baritonese, as alternâncias vocálicas e consonântica, e na nominal de primeira declinação, a particular desinência de dativo plural. A tradução o *puro néctar misturado com as festividades*, proposta por Page, não é marcada pela habitual clareza sáfica; θαλίαισι pode ser interpretado como um dativo de fim (*misturado para as festividades*).

v. 15, νέκταρ: O néctar era a bebida sagrada dos deuses, que conferia beleza e vitalidade aos imortais, imortalidade aos mortais, e incorruptibilidade aos mortos; alguns críticos interpretam-no como um elemento que confirma o transe hipnótico do κῶμα, e se apresenta como uma segunda imagem redundante para traduzir a acção poderosa da deusa; em consonância com outros momentos analisados do poema, o verso parece traduzir a passagem da substância à insubstancialidade (da materialidade vistosa das taças para a insubstancial festividade, e para o néctar imortal), que conforma o caminhar do finito para o infinito.

v. 16, οἶνοχόαισον: O verbo, já utilizado em Homero, implicava regularmente (até pela sua etimologia) como complemento não o *néctar*, mas o *vinho*¹⁹. A irregular construção parece aqui enquadrar-se na leitura metafórica da prece enunciada: na sequência da atitude despersonalizante e acausal que vimos a relevar desde o início do poema, a própria divindade é convidada a protagonizar de forma dinâmica (como sacerdotisa) a consumação do ritual sagrado previamente preparado, realizando as habituais libações sacras; no entanto, enquanto ser imortal, ela será convidada a transmutar (pela sua natureza divina a que alude o *néctar*) o gesto humano (de encher as taças para as libações), realizando o processo místico de transformação do prazer finito (metonimicamente representado pela materialidade das taças onde costuma verter-se a bebida humana que é o vinho) em algo imortal e infinito (conotado com o *néctar*); pela prece e veneração, a celebrante anónima fará retornar à divindade o dom sagrado do amor tornado imortal, dádiva divina que deve ser recebida e retribuída.

¹⁹ No entanto, também uma vez na *Iliada* (A 598) as libações são feitas com *néctar*.

vv. 13-16 (comentário semântico): O começo da última estrofe resume pontualmente a topografia (ἔνθα δῆ), estruturada na descrição segundo um princípio de seriação; com a interpelação à Cípria (σὺ) retoma-se, num esquema compositivo simétrico, a epiclese subentendida do início (v. 1 e precedentes); como o texto está tão fragmentado, não podemos, porém, concluir sobre se esse regresso tem natureza anafórica, isto é, se é marcado por um verdadeiro eco verbal, ou se é mais livre, de natureza apenas semântica.

4.2. Comentário estrutural

Este poema corresponde formalmente à estruturação do tradicional *poema clético* (ou *invocatório*), em que a um primeiro momento (*proposição*, constituído por uma *epiclese* ou invocação à divindade), se seguia um desenvolvimento (a ἔκφρασις, narração de uma história ilustrativa do poder divino, ou descrição dos seus efeitos) e uma *conclusão* (que regularmente retomava a situação inicial, reformulando a invocação e prece dirigidas à divindade). Neste aspecto formal, aproxima-se de outras composições sáficas, sobretudo do fragmento 1. Na verdade, quer este, quer o fragmento 1 começam com um momento de reflexão que se liga pessoalmente a Safo, contemporâneo e imediato. A este segue-se um desenvolvimento, ou demonstração, que de algum modo ilustra o início: à descrição do quadro topográfico que no fr. 2 ilustra a beleza e o poder imanente de Afrodite na natureza, corresponde, no poema 1, a narração de uma experiência pessoal anterior, na qual Afrodite prestou socorro à interpelante subjugada por uma violência amorosa. Ambos terminam com um regresso à situação imediata²⁰.

O elemento unificador das partes é sempre uma emoção pessoal. O esquema circular (a que François LASSERRE, 1948, p. 15, chama σχῆμα σαπφικόν) aparece regularmente enfatizado pela similaridade verbal do início e do final do poema; no caso concreto do frag. 2, provavelmente destituído da sua estrofe inicial, a simetria continua a vislumbrar-se ao nível da *epiclese* (invocação), e particu-

²⁰ A mesma estrutura tripartida, embora sem o carácter clético, aproxima-o ainda dos fragmentos 16 e 31. À reflexão inicial, segue-se, no fragmento 31, a descrição de um estado de paixão provocado pela visão do ser amado com o noivo; no 16, por sua vez, o exemplo mítico de Helena abandonando todas as suas riquezas, o marido e a filha para seguir Alexandre, o objecto do seu amor, ilustra o pensamento inicial de que nada é mais belo do que aquilo que o coração ama. À semelhança dos outros dois (fr. 1 e 2), também estes concluem retomando a situação inicial, de âmbito pessoal.

larmente nas construções adverbiais: δεῦρό, do v. 1, completa-se e reflecte-se em ἐνθα, no v. 13, fazendo alusões recíprocas.

No entanto, os poemas representam diferentes tipos de experiência, e manifestam, por isso, diferenças de tom e estilo. No fragmento 2 não se apresentam argumentos retirados de anteriores dádivas ou favores recebidos, nem a alusão à urgência propiciada por um perigo iminente (como em 1); pelo contrário, o chamamento familiar, e o pedido de epifania ocorrem em doces palavras de confiança, como se Afrodite pudesse vir pelo seu próprio prazer, tentada pela beleza e alegria do local, que se apresentam como o motivo central da composição. A ênfase dada ao elemento topográfico não chega, no entanto, a ser estranha ou desajeitada, uma vez que a paisagem apresenta simbolicamente as características mais notórias da divindade invocada: assim, a descrição torna-se comparável à convencional descrição dos poderes da divindade usada neste tipo de hino; na verdade, a composição poética surge como a representação descritiva e imanente da divindade oferecida a essa mesma divindade para seu próprio prazer - e, naturalmente, para a propiciar.

Nenhum dos poemas considerados representa, além disso, estritamente falando, uma composição de culto (provavelmente nem um nem outro terão tido funcionalidade efectiva num ritual público): nem o tema chega verdadeiramente a ser o da devoção religiosa, traduzida no encarecimento dos atributos ou na narração das aventuras da divindade invocada, nem o apelo de epifania é motivado pela necessidade de ajuda à comunidade. Na verdade, trata-se de traduzir, numa manifestação profunda de emoção pessoal, o poder de uma experiência subjectiva de amor.

Conclusões

As análises lexical, semântica e estrutural feitas permitem-nos aceitar com alguma segurança a probabilidade de a última estrofe reconstituída a partir do *óstrakon* ter encontrado correspondência numa primeira estrofe perdida, que conteria a invocação e prece à divindade.

Como Saake (SAAKE:1971, pp. 87 *sqq.*) nota, mesmo prescindindo do evidente princípio de tripartição do poema (epiclese, vv. 1a-1d/ topografia, vv. 1-12/ oração de súplica, vv. 13-16), pode descortinar-se ainda assim a estrutura do hino e os seus limites extremos através de outras adequações estruturais: a configuração das ideias espaciais, por exemplo, é aqui trabalhada através de delimitações detalhadas e inserções resumitivas. O primeiro âmbito local reconhecível, a

partir da reconstituição da primeira linha do fragmento, *ρανοθενκατιου*, na possível expressão participial *ώρανοθεν κατίοισα* = *οὔρανόθεν κατιούσα*, a ordem cósmica de Afrodite, surge, em simultâneo, como a espacialidade mais abrangente. A partir dela detalham-se, por progressivos estreitamentos de perspectiva - as unidades espaciais mais pequenas, primeiro Creta, e depois o espaço do bosque, o altar, os ramos das macieiras, a água que cai, as rosas, as folhas. Da ideia do lugar profundo e sombreado começa então a esboçar-se o recomeço de uma ampliação espacial inversamente proporcional: ao fumo que se eleva nos ares segue-se o prado espaçoso onde pastam (ou podem pastar) cavalos, e a imagem dos ventos que sopram volta a remeter para a espacialidade cósmica de Afrodite, dedutível no espaço da primeira estrofe.

Quanto à delimitação do final do poema, a indicação resumitiva do v. 13 (*ἔνθα δῆ*) parece referenciar a situação do v. 1; o imperativo de 16 corresponderá certamente também a uma forma analógica no início do poema; a estruturação simétrica deveria implicar além disso uma apóstrofe inicial correspondendo à do v. 13.

Em consonância com a circularidade espacial apresentam-se ainda os dois momentos da temporalidade do poema: a descida da divindade e a súplica que lhe é feita formam os pontos limites de um enquadramento definido. O primeiro alude, por meio da cena dos altares fumegantes, ao pretexto ritual de base, ao passo que o segundo, por meio do pensamento da alegria no convívio, eleva a situação imanente do poema a uma festa na esfera de Afrodite.

Uma vez que o que nos resta evidencia, com sua natureza circular, um necessário carácter unitário, e que a última estrofe cumpre os requisitos necessários à conclusão de um hino invocatório, julgamos inútil, e afuncional, a expectativa de uma continuação para o poema. Mais: tentarmos acrescentar, inspirados pelo testemunho de Ateneu, uma alusão às jovens de Safo, depois do v. 16, é pôr em causa a atitude básica constante deste poema - a de deixar o mais possível de fora a configuração pessoal, procurando sempre (ainda que à custa de alguma acausalidade) um reservado anonimato, uma discreta mediatez. Nenhum motivo aponta, na verdade, para lá da fronteira do último verso transmitido. O poema surge como um todo orgânico, fechado, absolutamente coerente nos pormenores e na temática.

O poema parece configurar, dentro dos esquemas temáticos habituais em Safo, um apelo a Afrodite. Não estranha, portanto (como sublinhou uma facção da crítica), que muitas das referências utilizadas pertençam tradicionalmente ao mundo de conotações amorosas e/ou eróticas mais ou menos evidentes, e mais ou

menos glosadas, desde sempre, em todas as manifestações artísticas: os bosques, as árvores (particularmente as macieiras), as águas, as flores, os cavalos, as brisas, o ouro e as taças... De notar é que esse apelo amoroso (ou erótico) se realiza metafórica e enigmaticamente pela vivência das belezas mais simples e íntimas da natureza: os brilhos, as cores, as sombras, os silêncios e os murmúrios, as raízes e os movimentos, as profundidades e as alturas. Em Safo, a natureza é – ela mesma – uma emoção mística, e todas as turbações do espírito são o subtil palpar da natureza na secreta esfera do íntimo.

Por isso soa tão natural e tão simples este enigma de uma paisagem sem lugar nem tempo²¹, servindo de pretexto a uma comunicação secreta (e quase inexplicável, fruto de um transe) com a divindade, onde se mesclam indissolivelmente o finito das coisas sensíveis e o ilimitado da sua mágica natureza imperecível.

Sem saber como, sem conseguir explicá-lo, o leitor percebe, por um quase sortilégio, que esse jardim secreto, ensombrado de rosas e beijado pelo murmúrio de águas frescas – onde ele é também convidado a entrar, e a gozar da presença imanente de Afrodite - mais não é que o jardim encantado da obra poética de Safo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGK, T. 1882: *Poetae Lyrici Graeci*, Leipzig, 1882⁴.

BONNARD, A. 1948: *La poésie de Sapho. Etude et Traduction*, Mermod, Lausanne, 1948.

BURNETT, A. P., 1983: *Three Archaic Poets: Archilocus, Alcaeus, Sappho*, London, Duckworth, 1983.

²¹ A paisagem descrita é extemporânea: embora se lhe chame poema da Primavera (estando certamente este título inspirado pelo termo ἡρῖννοισιν proposto- e muito utilizado formularmente desde Homero, *Il. B 89*; Hesíodo, *Theog.279* e *Erg.75*; e nos Hinos, cfr. *H. Dem. 401*), ele mistura elementos paisagísticos de vários períodos diferentes- às flores de Primavera sucedem-se o florir das rosas (do início do Verão) e as maçãs (que pertencem ao final da mesma estação, embora a floração suceda na Primavera); a estas associam-se inúmeras discussões sobre o momento da poesia (manhã, tarde, ou noite) que apenas acham uma resposta plausível- o poema não descreve um momento específico do dia, nem sequer do calendário, como parece não reflectir uma localização geográfica específica.

- CAMPBELL, D. A., 1967: *Greek Lyrik Poetry, A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*, London, St. Martin's Press, 1967.
- _____. 1982: *Greek Lyrik , I- Sappho and Alcaeus*, Loeb Classical Lybrary, 1982 (reimp. 1990).
- _____. 1983: *The Golden Lyre. The Themes of Greek Lyric Poets*, London, Duckworth, 1983.
- COLONNA, A. 1958: *L'Antica Lirica Greca*, Firenze, 1958, 1963².
- DIEHL, E., 1936: *Anthologia Lyrica Graeca*, vol I, Leipzig, 1936.
- FRÄNKEL, H., 1962: *Dichtung und Philosophie des fruhen Griechentums*, 1962, (*Early Greek Poetry and Philosophy* , transl. by M. Hadas and J. Willis , Oxford, 1975).
- GALIANO, M. F., 1958: *Safo*, Madrid, Cuadernos de la Fundacion Pastor, 1958.
- GALLAVOTI, C. 1942: "L'Ode Saffica dell' óstracon fiorentino" *Studi Italiani di Filologia Clasica* 18, 1942.
- _____. 1954: *Saffo e Alceo I*, 1954 (*Saffo*), 1962³.
- KIRKWOOD, G. M. 1974: *Early Greek Monody, The History of a Poetic Type*, CUP, London, 1974.
- Lanata, G. 1959: "L' óstracon Fiorentino con versi di Saffo", *Studi Italiani di Filologia Clasica* 31, 1959, 64-90.
- LASSERRE, F., 1948: "Un nouveau fragment d' Archiloque", *Mus. Helv.* 5, 1948, pp. 15 sqq..
- LESKY, A., 1957: *História da Literatura Grega*, Lisboa, 1995 (trad. do original *Geschichte der Griechischen Literatur*, 1957).
- LOBEL, E. and PAGE, D., 1955: *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon Press, 1963².
- MARTIN, V. 1947: "La poésie lyrique et la poésie dramatique dans les découvertes papyrologiques", *Mus.Helv.* 4, 1947, 74-100.
- MATTHIESSEN, F. O. 1957: "Das Gedicht Sapphos auf der Scherbe", *Gymnasium* 64, 1957, 554 sqq..
- NORSA, M. 1937: "Versi di Saffo in un Óstracon del sec. II a. C.", *Annali della R. Scuola Normale Superiore Universitaria di Pisa, Lett. e Stor. e Fil.*, ser. 2, 6, 1937, fasc. 1-2, pp. 8-15.
- PAGE, D. L., 1955: *Sappho and Alcaeus, An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955.
- _____. 1962: *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 1962.

- _____. 1968: *Lyrice Graeca Selecta*, Oxford, 1968.
- _____. 1974: *Supplementum Lyricis Graecis*, Oxford, 1974.
- _____. 1975: *Epigrammata Graeca*, Oxford, 1975.
- PEREIRA DA ROCHA, M. H. 1959: *Hélade, Antologia de Cultura Grega*, Coimbra, 1958.
- _____. 1964: *Estudos de História da Cultura Clássica*, I Vol. - *Cultura Grega*, Lisboa, 1964, 20039.
- PFEIFFER, R. 1937: "Vier Sappho-Strophen auf einem ptolemäischen Óstrakon", *Philologus* 92, 1937, pp. 117 sqq..
- RIVIER, A., 1948: "Sur un vers-clé de Sappho", *Mus. Helv.*, 5, 1948, pp. 227-39.
- SAAKE, H.
- _____. 1971: *Zur Kunst Sapphos. Motiv-analytische und Kompositionstechnische Interpretationen*, München, 1971.
- _____. 1972: *Sapphostudien*, München, 1972.
- SCHADEWALDT, W. 1950: *Sappho*, Potsdam, 1950.
- SCHUBART, W. 1938: "Bemerkungen zu Sappho", *Hermes* 73, 1938, pp. 297 sqq..
- _____. 1948: "Zu mehreren Gedichten der Sappho", *Philologus* 98, 1948, 312 sqq..
- SETTI, A., 1943: "Il frammento Saffico dell' óstrakon fiorentino", *Studi Italiani di Filologia Clasica*, 19, 1943, 125 sqq..
- SIEGMANN, E. 1941: "Anmerkungen zum Sappho-Óstrakon", *Hermes*, 76, 1941, 417-22.
- SNELL, B., 1955: *Griechische Metrik*, 1955.
- THEANDER, C. 1937: "Zum neuesten Sappho-Fund", *Philologus* 101, 1937, 465 sqq..
- THEILER, W. e MÜHLL, von der P., 1946: "Das Sapphagedicht auf der Scherbe", *Mus. Helv.* 3, 1946, 22-5.
- TREU, M. 1954: *Sappho*, Munich, 1954¹, 1968⁴.
- _____. 1966: "Neues über Sappho und Alkaios (pap. Ox 2506)", *Quad. Urb.* 2, 1966, 9 sqq..
- TURYN, A. 1929: *Studia Saphica*, Eos Suppl. 6, 1929.
- _____. 1942: "The Sapphic óstrakon", *TAPhA* 73, pp. 308 sqq..

PINTO, Ana Paula. *Sappho, or the fragmentary beauty.*

ABSTRACT: *Sappho and the fragment 2 L.P. The irregularity of the transmission process as the basis for the problems in delimiting, fixing and interpreting the text. Morphosyntactic, dialectal, semantic and structural analysis. An attempt at interpreting the poetic message.*

KEYWORDS: *Greek literature; Sappho.*