

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

CLARA MOSSRY SPERB

**ERINA, ANITE E NÓSSIS:  
INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS**

Porto Alegre

2021

CLARA MOSSRY SPERB

**ERINA, ANITE E NÓSSIS:  
INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS**

Dissertação para obtenção do título de Mestre  
apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras, da Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul, na área de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Rafael de Carvalho Matiello Brunhara

Porto Alegre

2021

### CIP - Catalogação na Publicação

Mossry Sperb, Clara  
ERINA, ANITE E NÓSSIS: INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E  
COMENTÁRIOS / Clara Mossry Sperb. -- 2022.  
124 f.  
Orientador: Rafael de Carvalho Matiello Brunhara.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Literatura Grega. 2. Poesia. 3. Epigramas. 4.  
Literatura Feminina. I. de Carvalho Matiello Brunhara,  
Rafael, orient. II. Título.

Clara Mossry Sperb

ERINA, ANITE E NÓSSIS:  
INTRODUÇÃO, TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

Dissertação para obtenção do título de Mestre apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de Literatura.

Porto Alegre, 24 de janeiro de 2022

Resultado: Aprovada.

BANCA EXAMINADORA:

Professor Doutor Carlos Leonardo Boturim Antunes  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Professora Doutora Giuliana Ragusa de Faria  
Universidade de São Paulo (USP)

Professora Doutora Flavia Vasconcellos Amaral  
York University, Toronto

## **Agradecimentos**

Agradeço aos meus pais, Afonso e Neusa, por terem me proporcionado as condições para continuar meus estudos, confiança para seguir, e por todo amor e carinho. À minha irmã, Alice, que me inspira e me ajudou em várias situações. Ao meu namorado, Wesley, que mesmo quando eu não queria, me colocava para escrever e me motivou a continuar trabalhando.

Aos colegas, Bruno Zitto, Bruno Palavro, e aos colegas de pesquisa, sob orientação do professor Rafael, que contribuíram bastante através de discussões, para a construção deste trabalho. Aos amigos, Arthur, Beatriz, Roger, Elias e Gabriel, pelas tardes de RPG, que me ajudaram muito nas tardes de domingo a espairecer e a “fugir” um pouco da dissertação. Aos amigos de longuíssima data, Gabriel Löff, Bruno Kroth, Jéssica, Giovanni, Leonardo Borges, Raffaella e Livia, obrigada por terem continuado até aqui, sei que o contato ficou mais difícil, mas sei que quando preciso, vocês estão a uma mensagem de distância. Às amigas Bianca, Paula e Juliana, que sempre me apoiam, e sempre estão disponíveis para desabafos e conversas, vocês foram os melhores presentes que a Letras me deu.

Um agradecimento muito especial ao orientador, professor Rafael Brunhara, pelo carinho, muita paciência, apoio e confiança no meu trabalho, mesmo quando eu não tenho nenhuma. Obrigada por ter seguido até aqui comigo, desde a Iniciação Científica, sempre um prazer trabalhar com o senhor.

*Τάσδε θεογλώσσους Ἑλικῶν ἔθρεψε γυναῖκας  
ὕμνοις, καὶ Μακεδῶν Πιερίας σκόπελος,  
Πρήξιλλαν, Μοιρώ, Ἀνύτης στόμα, θῆλλον Ὅμηρον,  
Λεσβιάδων Σαπφῶ κόσμον ἐνπλοκάμων,  
Ἦρινναν, Τελέσιλλαν ἀγακλέα, καὶ σέ, Κόριννα,  
θοῦριν Ἀθηναίης ἀσπίδα μελψαμένην,  
Νοσσίδα θηλύγλωσσον, ἰδὲ γλυκυχαέα Μύρτιν,  
πάσας ἀενάων ἐργάτιδας σελίδων.  
ἐννέα μὲν Μούσας μέγας Οὐρανός, ἐννέα δ' αὐτὰς  
γαῖα τέκεν, θνατοῖς ἄφθιτον εὐφροσύναν.*

*Estas mulheres de línguas divinas o Hélicon educou  
nos hinos, e o cimo macedônio de Piéria,  
Praxila, Moiró, Ânite eloquente, o feminino Homero,  
Safo, honra das lésbias de belas tranças,  
Erina, Telessila muito gloriosa, e tu Corina,  
que celebrou o escudo impetuoso de Atena,  
Nóssis de língua feminina, e Mírtis de doce voz,  
todas autoras de eternos escritos.  
Nove Musas são do grande Urano, e nove a própria  
terra pariu, para a imperecível alegria dos mortais.*

(Antípatro de Tessalônica, *Ant. Pal.* 9.26, trad. SPERB, 2019b)

*Vamos! Levemo-nas essas vozes todas conosco, dessas  
divinas mortais que o tempo jamais há de enterrar!*

(RAGUSA, 2020, p. 134)

## RESUMO

A presente dissertação procura explorar se é possível considerar a existência de uma tradição segregada de mulheres na literatura grega antiga, através da tradução e análise da obra de três poetisas, Erina, Anite e Nóssis. Depois de uma breve introdução sobre o tema, e dadas algumas características sobre o gênero epigramático, no qual se inserem a maioria dos poemas traduzidos, dedico capítulos individuais para cada uma, com uma introdução sobre cada, buscando fornecer contexto de produção, datação, localização, e dados biográficos. Então, apresento a tradução das obras, começando pelo poema *A Roca*, seguindo com comentários e análises de cada epigrama. Por fim, apresento as minhas conclusões, pensando na hipótese inicial, se o trabalho dessas poetisas ajuda a comprovar a existência de uma tradição poética segregada de mulheres, o que não acontece, ao se analisar os conteúdos, formas e influência dos textos.

**Palavras-chaves:** Literatura Grega. Erina. Anite. Nóssis. Tradição literária.

## ABSTRACT

This dissertation aims to explore if it is possible to consider the existence of a segregated women's tradition in Ancient Greek Literature, through the translation and analyses of the work from three poetesses, Erinna, Anyte and Nossis. After a brief introduction about the main subject and about the main characteristics of the epigrammatic gender, in which most of the translated poems are inserted in, I dedicate individual chapters for each poetess, with an introduction about each, giving informations about their production context, date, location and biographical data. Then, I present my translations from their work, followed by comments and analyses of each epigram, and after the poem *The Distaff*. Finally, I present my conclusions from these analyses, thinking about my initial hypothesis, if their work helps to prove the existence of a segregated women's poetic tradition, what does not happen, when we analyse the subjects, forms and influence of the texts.

**Keywords:** Greek Literature. Erinna. Anyte. Nossis. Literary tradition.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
1. Dos objetivos da pesquisa .....	8
2. Sobre as poetisas de Antípatro .....	8
3. Tradição feminina? .....	10
4. Sobre o gênero epigramático.....	14
Erina.....	22
1. Introdução .....	22
2. A Roca: .....	24
2.1. Sobre o gênero d' <i>A Roca</i> : .....	24
2.2. Versos 1-14: .....	27
2.3. Versos 15-31: .....	28
2.4. Versos 32-44: .....	32
2.5. Versos 45-54: .....	36
3. Epigramas: .....	37
Anite.....	45
1. Introdução: .....	45
2. Epigramas dedicados a humanos: .....	46
3. Epigramas dedicados a animais: .....	56
4. Epigramas com paisagens bucólicas e pastorais:.....	64
5. Epigramas de objetos: .....	72
Nóssis.....	76
1. Introdução: .....	76
2. Epigramas programáticos:.....	78
3. Epigramas sobre mulheres: .....	83
4. Epigrama sobre os Brétios: .....	94
5. Epigrama para Rintão: .....	96
Conclusão.....	101
Referências.....	106
Apêndice de traduções .....	112

## INTRODUÇÃO

### 1. Dos objetivos da pesquisa

O objetivo principal deste trabalho é apresentar a obra de três poetisas que se inserem no gênero epigramático e são consideradas de datas próximas: Erina, Anite e Nóssis, por meio de tradução, comentários e notas dos seus poemas supérstites. Também tenho como propósito fazer uma breve introdução de cada uma delas, situando seus contextos de lugar e data, para melhor compreensão de suas obras e da recepção de sua poesia. Com isso, uma das finalidades da presente pesquisa é inserir essas poetisas nos estudos de Literatura Grega Antiga no âmbito acadêmico brasileiro, com alguns de seus poemas sendo traduzidos pela primeira vez em português, ou, ainda, aumentando o *corpus* de estudos sobre elas em Língua Portuguesa.

As traduções em si se propõem acadêmicas, ou seja, elas servem como ferramentas para que o leitor possa acompanhar os comentários que faço sobre os textos-fontes<sup>1</sup>, sem ter conhecimento prévio do grego clássico. Portanto, elas não foram feitas com o propósito de se alcançar algum efeito estético ou sonoro específico, e sim, com o objetivo de se entender o que está sendo dito no texto-fonte, a fim de que se possa compreender as discussões que proponho sobre cada poema.

Além disso, a leitura e a interpretação dos versos percorre uma hipótese principal: verificar a pertinência de uma tradição feminina, à parte de uma masculina, dentro do gênero do epigrama, com base nas obras das três poetisas traduzidas. Para tal, procuro analisar em alguns epigramas se seus conteúdos e *personae* poéticas atestam uma *persona* feminina, se mostram um ponto de vista considerado somente feminino sobre determinados tópicos, e se isso se deve ao fato de as autoras serem mulheres, assim como se as referências a outras obras e as intertextualidades presentes nos textos apontam para uma série de influências literárias, e conseqüentemente uma tradição, formada somente por mulheres.

### 2. Sobre as poetisas de Antípatro

Com base no epigrama de Antípatro de Tessalônica, *AP* 9.26, temos o conhecimento de nove poetisas principais<sup>2</sup>, colocadas como correspondentes às nove Musas: Praxila, Mero, Anite, Safo,

<sup>1</sup> Prefiro usar o termo “texto fonte” a “texto original” ao me referir aos textos em grego clássico, uma vez que o conceito de “texto original” é relativo e passível de discussão dentro dos estudos de tradução.

<sup>2</sup> Apesar de se estabelecer essas nove como principais, sabemos de outras que existiram e produziram, mas nada, ou muito pouco sobreviveu.

Erina, Telessila, Corina, Nóssis e Mírtis. Dessas, Safo deve ser, hoje, a mais conhecida e estudada, e também é a que possui o maior *corpus* literário, ainda que em fragmentos, dentre todas. De Mírtis, não restou nenhum de seus poemas e o pouco que sabemos sobre ela é com base em citações indiretas à sua vida e ao seu trabalho: em um fragmento de Corina (664a), uma entrada na *Suda*, enciclopédia bizantina, e uma menção em Plutarco (*Questões gregas*, seção 40).

Das outras, a segunda com um *corpus* maior é Anite, com 24 epigramas atribuídos a ela na *Antologia Palatina*<sup>3</sup>. Nóssis e Erina também se encaixam no gênero epigramático, tendo a primeira 12 epigramas registrados na *Antologia* e a segunda, três. De Erina, também sobreviveram 54 versos do poema *A Roca*, em estado fragmentário, e alguns fragmentos. Da obra de Corina, restaram três poemas mais longos, e alguns versos (por vezes só uma palavra) em citações diretas de gramáticas e estudos antigos da língua grega. Por parte de Mero, estão registrados dois epigramas e Ateneu preservou, em citações, 10 versos de um poema em hexâmetro (cf. SNYDER, p. 84-86). De Praxila e Telessila, não restou muito, apenas alguns fragmentos.

Sobre a sua datação, Safo seria do século VII a.C. Segundo Jane Snyder (1989), Mírtis, Corina, Praxila e Telessila pertenceriam ao século V a.C. Corina tem a sua data questionada: enquanto a tradição antiga a coloca no século V, estudiosos mais recentes geralmente argumentam que ela seria do século III a.C.<sup>4</sup> Anite, Nóssis e Mero<sup>5</sup> datam do século III a.C. (cf. RAGUSA, 2020, pp. 130-32), e Erina, apesar de ser incerta sua datação exata, geralmente é colocada no século IV a.C.

Sarah Pomeroy (1977), ao falar sobre a educação das mulheres na Grécia Antiga, e em particular seu desenvolvimento no período helenístico, comenta que, dentre os principais motivos que dificultam a datação específica de poetisas como Corina, Erina, Anite, dentre outras, são os temas de sua poesia, genéricos, que não especificam uma época. Mesmo quando citam uma pessoa, como Báucis, por exemplo, citada por Erina, ou as mulheres mencionadas nos epigramas de Nóssis, essas pessoas não nos são conhecidas, ou seja, não podemos determinar a data de quando a pessoa citada teria vivido, para especular uma data para a poetisa que a nomeou, como ocorrem com poetas homens, que aludem a figuras políticas, ou até mesmo atletas, figuras famosas e seus contemporâneos:

Mulheres eram, geralmente, mais removidas que homens de eventos políticos, e diferentemente de alguns poetas homens do período helenístico, elas não

<sup>3</sup> Alguns estudiosos definem como 22 epigramas. No capítulo dedicado a ela, neste trabalho, apresento a tradução e comentário de 23 epigramas, tendo sido deixado de fora o *AP* 7.492, por estar atribuído a “Anite de Mitilene”, levantando dúvidas sobre a sua autoria.

<sup>4</sup> Para uma discussão mais detalhada e para uma bibliografia mais extensa sobre Corina, ver SPERB, 2019.

<sup>5</sup> Em RAGUSA, 2020, o nome consta como Mero, em outras bibliografias é possível achar o nome como Moiró.

desfrutavam de patrocínio da realeza, o que talvez se reflita em sua poesia e dê uma indicativa firme das datas dos autores. (POMEROY, 1977, p. 55)<sup>6</sup>

A localização das nove se diferenciam. Corina e Mírtis são as únicas que dividem a mesma: ambas são poetisas beócias. Anite se localiza na cidade de Tégea, na região da Arcádia; Nóssis seria de Lócris; Praxila, de Sícion, no Golfo de Corinto; Telessila, de Argos; Mero, de Bizâncio, na Ásia Menor; Safo, da ilha de Lesbos (cf. SNYDER, 1989). Erina não tem uma cidade-natal certa.

As três poetisas escolhidas para compor essa pesquisa, dentre as nove, Erina, Anite e Nóssis, aproximam-se em datação, conteúdo, e em gênero poético, mesmo que não em lugar. Erina está situada apenas a um século de distância das outras duas, mas todas têm composições epigramáticas (e Erina, ainda, uma em versos hexâmetros), e todas tratam de assuntos relacionados a mulheres, de temas considerados femininos. Ainda, elas foram selecionadas também pelo volume de sua obra supérstite.

### 3. Tradição feminina?

Uma das primeiras questões que surge nos estudos de mulheres, mais especificamente de poetisas, na Grécia Antiga, é sobre a existência ou não de uma tradição feminina literária. Pomeroy, ao comentar sobre o crescimento do ensino de mulheres no século IV a.C., quando também elas passam a frequentar escolas e a receber uma educação similar à dos homens, ressalta que “não há qualquer indicação que havia uma ‘escola feminista’ de poesia, ou de que poetisas mulheres eram mais influenciadas pelo trabalho de outras poetisas mulheres do que eram pelo trabalho de homens.” (POMEROY, 1977, p. 56)<sup>7</sup>.

A influência é um dos elementos importantes para se afirmar se há ou não uma tradição estabelecida. Algo observado tanto nas poetisas quanto nos poetas é que ambos influenciam uns aos outros e são influenciados, independentemente do seu gênero. Segundo Bloom,

Não é possível escrever, ensinar, pensar ou até mesmo ler sem imitação, e o que alguém imita é o que outra pessoa fez, a escrita, ensinamento, pensamento ou leitura dessa pessoa. A sua relação com o que informa a tradição dessa pessoa, pois

---

<sup>6</sup> Tradução minha. Texto original: “Women were generally more removed than men from political events, and unlike some male poets of the Hellenistic period, they did not enjoy royal patronage, which might be reflected in their poetry and give a firm indication of the dates of the authors.” (POMEROY, 1977, p. 55)

<sup>7</sup> Tradução minha. Texto original: “there is no indication at all that there was a ‘feminist school’ of poetry, nor that women poets were more influenced by the work of other women poets than they were by the work of men.” (POMEROY, 1977, p. 56)

tradição é influência que se estende para além de uma geração, uma transferência de influência. (BLOOM, 2003, p. 32)<sup>8</sup>

Quando se trata de poesia antiga, esse aspecto é ainda mais evidente e, pode-se dizer, fundamento de composição. Erina, Anite e Nóssis, helenísticas ou pré-helenísticas, certamente já se beneficiavam do circuito de imitação ou emulação poética que grassa na produção poética da Antiguidade: não se trata de buscar a originalidade, o nunca dito antes, mas de reorganizar e aprimorar tópicos herdadas da tradição. O “novo” residia em recompor, sob um novo prisma e a partir de inusitadas combinações, aquilo que já era conhecido (c.f. ACHCAR, 1994).

Laurel Bowman (2004, p. 2) aponta que similaridades de localização, de época, ou até mesmo de gênero entre poetas, não fazem com que haja uma tradição poética, ao mesmo tempo em que a falta de evidências de influência de um poeta sobre outros não significa que não tenha existido uma. No caso das mulheres, que constituíam uma comunidade segregada da pública, uma tradição poética oral não teria deixado muitas pistas de sua existência, e pode-se apenas contar com uma possível tradição escrita (cf. *ibidem*).

Das evidências que nos sobraram sobre a vida das mulheres, uma grande quantidade delas aponta para uma rica tradição religiosa e cultural, da qual os homens não faziam parte (cf. BOWMAN, 2004, p. 2). Isso leva a crer que elas tinham também a sua própria tradição poética, sem a participação masculina. Porém, apesar de haver evidências de ocasiões de performances em que homens não estariam presentes, tais indícios ainda não servem para apontar para uma tradição segregada. Bowman argumenta que, para demonstrar que um(a) poeta(isa) participa de uma tradição, “deve ser mostrado que o poeta é influenciado por tal tradição, de algum modo importante.” (*idem*, p. 3)<sup>9</sup>. A autora acredita que isso não ocorre em poemas de autoria feminina, que neles não há evidências da influência de uma tradição poética oral e exclusivamente feminina (*ibidem*).

A lista de poetisas apresentada no epigrama *AP* 9.26, de Antípatro de Tessalônica, é usada, por vezes, como evidência da existência de um cânone feminino (cf. BOWMAN, 2004, p. 7). Porém, como Bowman (2004, p. 9) coloca, seriam necessárias provas externas ao epigrama, que atestassem a importância cultural e a influência literária dessas poetisas para estabelecer a sua canonicidade, tanto em uma tradição principal de poesia grega quanto de uma tradição segregada de mulheres. A

<sup>8</sup> Tradução minha. Texto original: “You cannot write or teach or think or even read without imitation, and what you imitate is what another person has done, that person's writing or teaching or thinking or reading. Your relation to what informs that person's tradition, for tradition is influence that extends past one generation, a carrying-over of influence.” (BLOOM, 2003, p. 32).

<sup>9</sup> Tradução minha. Texto original: “it must be shown that the poet is influenced by that tradition in some important way.” (BOWMAN, 2004, p. 3)

lista de Antípatro, portanto, não serve como validação de um cânone feminino grego por si só, nem para comprovar a existência de uma tradição poética feminina segregada.

Outro argumento usado para se comprovar a existência de uma tradição poética feminina é que as poetisas se concentrariam em assuntos que concerniam somente às mulheres (cf. BOWMAN, 2004, p. 9). Entretanto, não é sempre que estas temáticas referentes à esfera feminina aparecem nos poemas delas, ou que são feitas abordagens ou usados modos subjetivos diferentes dos de seus colegas homens (cf. *ibidem*). A escolha de um assunto “feminino” para a sua poesia não significa exatamente que a poetisa se inseria em uma tradição segregada:

Esta escolha de tema era, indubitavelmente, baseada, em parte, nas suas experiências individuais de vida, mas também teria sido influenciada pela tradição poética da qual elas faziam parte. Não é necessário, porém, acreditar que uma tradição que valorizava os interesses femininos e os sugeria como assunto ideal para poesia, deveria ser uma tradição poética segregada de mulheres. A tradição *mainstream* também validava a escrita de mulheres sobre elas mesmas, como pode ser visto na preservação de poemas de autoria feminina sobre os interesses de mulheres. (BOWMAN, 2004, p. 10, itálico meu)<sup>10</sup>

A maioria dos fragmentos e poemas que chegaram até nós, de poetisas, foram compostos, em grande parte, em gêneros *mainstream*<sup>11</sup> (cf. BOWMAN, 2004, p. 10), como é o caso do epigrama, a partir do século IV a.C., em que ele se consolida como gênero literário, ou mesmo da poesia hexâmetra, exemplificada aqui, pela *A Roca*. Ou seja, esses gêneros literários eram usados principalmente por autores homens, da tradição poética principal, como mostram a maioria das obras supérstites, que são de autoria masculina. Isso evidencia que as autoras não estavam isoladas, e sim que se interessavam e eram influenciadas pela poesia de seus contemporâneos homens e pelos antecessores da tradição principal (cf. *ibidem*), e alguns poetas se mostram influenciados por essas mulheres, como é o caso de alguns que parecem terem sido inspirados<sup>12</sup> por Anite, por exemplo, ou de epigramas compostos em homenagem a Erina. A influência de autores masculinos também deve

---

<sup>10</sup> Tradução minha. Texto original: “This choice of subject matter was undoubtedly based in part on their individual life experiences, but it will have been influenced also by the poetic tradition of which they formed a part. It is not necessary, however, to believe that a tradition that valorized women's concerns and suggested them as a fit subject for poetry must have been a segregated women's poetic tradition. The mainstream tradition also validated women's writing about themselves, as can be seen by its preservation of female-authored poems on women's concerns.” (BOWMAN, 2004, p. 10).

<sup>11</sup> *Mainstream* pode ser traduzido como “popular”, “famoso”, ou ainda “dominante”, “convencional”, “tradicional”. Prefiro deixar o termo em inglês, pois nenhuma das traduções possíveis me foram satisfatórias para veicular a ideia do que seria um gênero *mainstream* no caso específico do gênero epigramático.

<sup>12</sup> Nícias, *AP* 6.122 parece se inspirar em *AP* 6.123 (GOW&PAGE, 1965b, p. 92; GUTZWILLER, 1993, p. 74); Mnasalces, *AP* 6.128, também parece ser inspirado no 6.123 (GUTZWILLER, 1993, p. 74); *AP* 9.143 de Antípatro parece ter inspiração no 9.144 (GOW&PAGE, 1965b, p. 99).

ser levada em conta, no caso de algumas poetisas, como Anite, que faz referência a Homero em alguns de seus epigramas, utilizando a linguagem épica e dialogando com a *Iliada*.

Entre as poetisas, é possível ver a influência de Safo em Erina, na mistura de dialetos que a segunda faz em seu fragmento mais longo, *A Roca*, e Nóssis alude tanto a Erina quanto a Safo<sup>13</sup>, como se nota no uso de dialeto e no conteúdo dos seus poemas (cf. BOWMAN, 2004, p. 19). Corina por sua vez cita diretamente Mírtis em um fragmento. Essa indicação de influências de uma poetisa sobre suas sucessoras pode ser associada à tradição poética com base em textos escritos, levando em consideração que, com a exceção de Mírtis, todas tiveram seus trabalhos escritos, tanto por elas mesmas quanto por outros, e chegaram até suas sucessoras pela escrita (cf. *idem*, p. 21).

Para suportar a hipótese de uma tradição unicamente feminina, também são usados argumentos sobre os locais de performance e sobre o público das poetisas: acredita-se que um grupo exclusivo e segregado de mulheres era a sua audiência principal, e o conteúdo dos poemas refletiria os interesses de um público feminino (cf. BOWMAN, 2004, p. 10). Os coros de jovens *parthénoi*, ou os partênios, poemas para serem apresentados por esses coros, serviriam como evidência para dar suporte ao argumento de uma plateia exclusivamente feminina, e, ainda que nenhum poema desse gênero tenha sobrevivido por completo, “os fragmentos, geralmente, mostram características sugestivas de uma comunidade feminina segregada e de uma posição subjetiva feminina.” (*idem*, p. 11)<sup>14</sup>.

Entretanto, apesar dessas possíveis funções de um partênio, os fragmentos supérstites não podem ser usados como evidências para a hipótese de uma audiência exclusivamente feminina, ou de uma tradição poética segregada de mulheres, uma vez que a composição nesse gênero não era restrita às mulheres, tanto em questão de público quanto de autoria (cf. BOWMAN, 2004, p. 12). Com base no que diz Stehle (1997, pp. 71-107) sobre partênios, Bowman faz a seguinte consideração:

A performance dessas canções corais permitia a elas [as jovens do coro] demonstrar a sua prontidão para o casamento, e ensinava a elas e apresentava para a comunidade os meios aceitáveis de representar o gênero feminino dentro das restrições culturais. A audiência dos *παρθένηια* [*parthéneia*] não era segregada, de

<sup>13</sup> Gutzwiller (1998, pp. 77-78) comenta que a representação do mel no epigrama *AP* 5.170 (para tradução, ver p. 115) retomaria a imagem de Erina, e os epigramas de Nóssis sobre retratos de mulheres parecem ter como inspiração o epigrama *AP* 6.352, de Erina (para tradução, ver p. 108), sobre um retrato de uma jovem chamada Agatárcis.

<sup>14</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) fragments often show characteristics suggestive of a segregated female community and of a feminine subjective stance.” (BOWMAN, 2004, p. 11).

acordo com as evidências disponíveis mas pelo contrário, compreendia toda a comunidade. (BOWMAN, 2004, p. 12)<sup>15</sup>

Em outras palavras, é mais provável que “a audiência dos *παρθένεια*” (*parthéneia*) fosse mista, com homens e mulheres da comunidade, e não exclusivamente feminina. A existência de alguns fragmentos de partênios de autoria masculina também atestam que o gênero não era exclusivo de mulheres, como exemplificam os fragmentos de Alcman, cujos partênios são os maiores preservados, e que neles é tratado “um universo profundamente feminino, permeado de erotismo e movido pelo elogio à beleza das coreutas.” (RAGUSA, 2020, p. 119).

A forma como os textos sobreviveram, e também quais são esses textos, traz algumas implicações para a teoria de uma tradição poética feminina. Bowman ressalta que, “para sobreviver, a poesia de autoria feminina deve, de alguma forma, ter se tornado parte desta tradição pública ‘*mainstream*’.” (BOWMAN, 2004, p. 17)<sup>16</sup>. Isso porque a maioria da poesia que sobreviveu era de gêneros que circulavam, principalmente, entre homens, uma vez que a tradição poética *mainstream* era predominantemente masculina. Cabia também a homens selecionar o que era preservado ou não, mais tarde, com os primeiros copistas e estudiosos. Para que eles tomassem conhecimento das obras de mulheres, era necessário que as composições de autoria feminina circulassem no público geral, na comunidade, e isto pode ser confirmado quando verificado que, das poetisas cujos poemas sobreviveram, a maioria se encontra “em gêneros que implicavam uma performance pública, para a comunidade inteira” (BOWMAN, 2004, p. 18)<sup>17</sup>, como é o caso de epigramas e de lamentos, gênero no qual se encaixa *A Roca*.

#### 4. Sobre o gênero epigramático

Pelo foco principal da pesquisa ser poetisas que compuseram epigramas, devem ser analisadas as características principais desse gênero. Mario Citroni (2019) argumenta que, apesar de ter sido tratado como um gênero menor e marginal, o epigrama teve uma durabilidade similar aos gêneros mais prestigiados. A composição de epigramas é atestada a partir do século VIII a.C. e continua até a Antiguidade tardia: “Tal presença extensiva e duradoura é uma indicação da capacidade do gênero

---

<sup>15</sup> Tradução minha. Texto original: “Performance of these choral songs allowed them to demonstrate their readiness for marriage, and taught them and represented to the community the acceptable ways of enacting feminine gender identity within the strictures of the culture. The audience of *παρθένεια* was not segregated, according to the available evidence, but rather comprised the whole community.” (BOWMAN, 2004, p. 12). Palavras entre colchetes são adições minhas.

<sup>16</sup> Tradução minha. Texto original: “To survive, female-authored poetry must somehow have become part of this ‘mainstream’ public tradition.” (BOWMAN, 2004, p. 17).

<sup>17</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) in genres which imply public performance for the entire community.” (BOWMAN, 2004, p. 18).

de responder a necessidades substantivas e não efêmeras de poetas e audiências, em circunstâncias históricas e contextos culturais bem diferentes.” (CITRONI, 2019, p. 21)<sup>18</sup>.

Uma de suas características principais é de que foi um gênero desenvolvido, desde o começo, para ser escrito, no início inscrito em objetos, identificando o dono ou a quem era dedicado, ou até mesmo quem era a pessoa enterrada, no caso uma lápide ou inscrição em um túmulo (cf. WEST, 1974, p. 2; CITRONI, 2019, p. 23). Com o desenvolvimento da literatura escrita, o epigrama passa por uma transformação, deixando de ser só inscrições e passando a abarcar, também, poemas fictícios, em outras palavras, “imitações literárias de inscrições em verso” (WEST, 1974, p. 2)<sup>19</sup>.

Uma característica interessante de notar nos epigramas literários é como eles ainda mantêm a *deixis* presente nas inscrições, apesar de não haver mais um local físico em que estaria gravado o poema. Bing e Bruss (2007, p. 8) confirmam que os poetas helenísticos transformaram essa falta de um lugar específico “em um bônus, usando isso para estimular as imaginações dos leitores, criando, assim, um elemento de jogo, um *Ergänzungspiel*<sup>20</sup>, que imediatamente convida os leitores a refletir sobre a estética do epigrama inscrito e a contemplar as circunstâncias bem diferentes do livro.”<sup>21</sup>

O uso precoce e estável da palavra ἐπίγραμμα (*epigramma*, “inscrição”) para designar as inscrições em verso oferece uma confirmação linguística de uma consciência da especificidade escrita desse gênero (cf. CITRONI, 2019, p. 24). Conforme aponta Citroni (2019, p. 23), em particular a partir do século V a.C., o termo é usado quase que exclusivamente para se referir às inscrições nas quais o objeto ou pessoa enterrada falam na primeira pessoa, e cujas funções eram, principalmente, dar mais informações sobre o objeto, como quem fez, a quem pertencia, a quem era dedicado, ou a pessoa celebrada, informações sobre a sua vida, como morreu, família, cidade etc.

Inscrições em verso sempre foram mais raras do que as em prosa, e isso leva a crer que a decisão de adotar uma forma métrica tenha alguma motivação específica, tais como

(...) o aprimoramento da distinção e do valor da mensagem e do objeto em que estava inscrita; eficácia comunicativa, porque um texto poético pode atizar um interesse maior, ser mais impressionante, e continuar mais firmemente impresso na

<sup>18</sup> Tradução minha. Texto original: “Such a long-lived and extensive presence is an indication of the genre’s capacity to respond to substantive, non-ephemeral needs of poets and audiences in very different historical circumstances and cultural settings.” (CITRONI, 2019, p. 21).

<sup>19</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) literary imitations of the verse inscription.” (WEST, 1974, p. 2).

<sup>20</sup> Palavra alemã, pode ser traduzida como “jogo de completar”.

<sup>21</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) into a bonus, using it to spur readers’ imaginations, creating thereby an element of play, an *Ergänzungspiel*, that at once invites readers to reflect on the aesthetics of inscriptional epigram, and contemplate the very different circumstances of the book.” (BING&BRUSS, 2007, p. 8)

memória do leitor; a sacralidade e sugestividade derivadas dos valores mágicos associados à forma poética. (CITRONI, 2019, p. 24)<sup>22</sup>

A partir da segunda metade do século VI a.C., encontram-se epigramas em metros iâmbicos ou trocaicos, e em elegíacos. Esse último metro rapidamente prevaleceu, e ἐλεγείον (*elegeion*, “versos elegíacos”)<sup>23</sup> passa a ser usado também como sinônimo de ἐπίγραμμα (*epigramma*) (cf. CITRONI, 2019, p. 24). As razões para tal prevalectimento do metro elegíaco não podem ser identificadas. Citroni menciona o fato de que a origem da elegia é, geralmente, traçada pelos antigos até o lamento funerário:

O tema sepulcral compartilhado, fundamental para ambos os gêneros (ainda que a afirmação dos antigos de sua predominância na elegia não seja comprovada por textos supérstites), talvez tenha atraído o epigrama do hexâmetro para a bem próxima modalidade rítmica da elegia. (CITRONI, 2019, p. 25)<sup>24</sup>

O epigrama é comparável, também, à elegia de exortação, ou elegia marcial. Sobre ela, Elizabeth Irwin (2005, p. 20) comenta que o valor marcial, comum nesse tipo de poesia, tem um associação próxima “à noção de bem coletivo – lutar em nome da πατρίς [*patris*] (‘pátria’), γῆ [*gē*] (‘terra’) – e com o respeito à πόλις [*polis*] (‘cidade’) de alguém, e o δῆμος [*dēmos*] (‘povo’) ou λαός [*laos*] (‘povo’)”<sup>25</sup>. Assim, a elegia e alguns epigramas são parecidos na associação desse valor à noção de bem coletivo. Isso aparece em alguns epigramas que, ao falar da morte da pessoa sendo homenageada, exaltam sua coragem e qualidades em campo de batalha, lembrando que ela morrera pela pátria.

Algo que parece ser comum, não só entre epigramas arcaicos e a elegia marcial, mas também entre essas e o gênero épico, são “as descrições épicas, como perecer pela mão de Ares, ou lutando entre os πρόμαχοι [*prómachoi*] e sendo o melhor” (IRWIN, 2005, p. 67), bem como a importância dada à conquista de κλέος (*kléos*, “fama, glória”) e a τύμβος (*týmbos*, “tumba, pedra

<sup>22</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) enhancement of the distinction and value of the message and of the object it was inscribed on; communicative efficacy, because a poetic text can stir greater interest, be more striking, and remain more firmly impressed in the reader’s memory; the sacredness and suggestiveness deriving from the magical values associated with the poetic form.” (CITRONI, 2019, p. 24).

<sup>23</sup> Sobre a elegia, ver BRUNHARA & RAGUSA, 2020, pp. 11-22 e BRUNHARA, 2014, pp. 17-45.

<sup>24</sup> Tradução minha. Texto original: “The shared sepulchral theme, fundamental for both genres (though the ancients’ assertion of its predominance in elegy is not borne out by surviving texts) might have attracted epigram from the hexameter to the very close rhythmic modality of elegy.” (CITRONI, 2019, p. 25).

<sup>25</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) with a notion of the collective good – fighting on behalf of the πατρίς (‘land of one’s father’), γῆ (‘land’) – and with the regard of one’s πόλις (‘city’) and the δῆμος (‘people’) or λαός (‘people’), (...)”. (IRWIN, 2005, p. 20). Transliterações entre colchetes são adições minhas.

sepulcral”), e “a beleza e a juventude do morto.” (*idem*, p. 68)<sup>26</sup>. No entanto, Irwin (2005, p. 68) aponta que, diferentemente dos outros dois gêneros, “epigramas arcaicos não descrevem a morte em guerra em termos de lutar pela cidade, terra ou pátria”<sup>27</sup>, o que “surpreende em comparação às inscrições do século quinto: a referência à terra, ou *πατρίς* [*patris*], de alguém, que seria esperado da elegia simpótica, aparece, de fato, frequente e orgulhosamente nelas”<sup>28</sup>, i. é, nas inscrições.

O principal metro usado na maioria dos epigramas, e principalmente naqueles já literários, é o dístico elegíaco, composto de um hexâmetro e um “pentâmetro” datílicos (cf. WEST, 1987, p. 24)<sup>29</sup>:

$$\begin{array}{c} - \underline{UU} - \underline{UU} - \underline{UU} - \underline{UU} - \underline{UU} - x \\ - \underline{UU} - \underline{UU} - | - UU - UU - || \end{array}$$

West define a elegia, em comparação ao epigrama, como

(...) uma tradição de poesia, no metro elegíaco, em que o poeta fala em sua própria pessoa, frequentemente a um destinatário específico e no contexto de uma ocasião particular ou estado de coisas. Geralmente a situação é tal que somente uma comunicação oral teria lugar, não uma escrita; (...). (WEST, 1974, p. 2)<sup>30</sup>

Então, diferentemente de um “poeta anônimo” encontrado nos epigramas, que se usa da *persona* poética de outros, pessoas ou objetos, na poesia elegíaca, usualmente, o poeta se posiciona por si mesmo, não sendo “anônimo”. Entretanto, o termo que em grego designaria o dístico elegíaco, *ἐλεγείον* (*elegeion*), parece ter sido usado para definir qualquer verso no metro elegíaco, não importando muito qual o conteúdo, ou a forma (cf. WEST, 1974, p. 3-4).

Entre os séculos IV e III a.C., a ideia de epigrama se amplia de dois modos fundamentais. Além do seu valor como “um poema inscrito”, o seu significado se estende também a poemas nos quais os objetos e tumbas são apenas imaginados, ainda que sejam mantidas as características de

<sup>26</sup> Traduções minhas. Texto original (em um mesmo parágrafo): “Epic-style descriptions, such as perishing at the hands of Ares or fighting among the *πρόμαχοι* and being the best, (...). (...) as well as the beauty and youth of the dead.” (IRWIN, 2005, p. 67-68).

<sup>27</sup> Tradução minha. Texto original: “(...): archaic epigrams do not describe death in war in terms of fighting for the city, land or fatherland (...).” (IRWIN, 2005, p. 68).

<sup>28</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) is striking in comparison with fifth-century inscriptions: the reference to one’s land or *πατρίς* which one expects from sympotic elegy does in fact frequently and proudly appear there.” (IRWIN, 2005, p. 68).

<sup>29</sup> Cada dátilo pode ser substituído por um espondeu no hexâmetro; no dito “pentâmetro”, geralmente o primeiro hemistíquio admite espondeus.

<sup>30</sup> Tradução minha. Texto original: (...) a tradition of poetry, in the elegiac metre, in which the poet speaks in his own person, usually to a specific addressee and in the context of a particular occasion or state of affairs. Often the situation is such that only an oral communication would be in place, not a written one; (...). (WEST, 1974, p. 2).

textos inscritos. O gênero também começou a cobrir poemas em que faltava qualquer ligação reconhecível com a escrita epigráfica (cf. CITRONI, 2019, p. 25).

A primeira mudança dentro do gênero epigramático, ou seja, quando o epigrama passa também a ser um texto literário, não necessariamente inscrito, pode ser facilmente reconstruída, ainda que através de conjecturas:

A propagação de epígrafes poéticas associadas a eventos ou figuras importantes, e o fato de que algumas vezes essas eram, ou eram consideradas como sendo, o trabalho de poetas eminentes, atçou um interesse duplo – histórico-antiquário e literário – em ser possível lê-las em coleções de livros, acabando com a necessidade de visitar lugares específicos ou depender dos relatos de viajantes. (CITRONI, 2019, p. 25)<sup>31</sup>

Assim, os poemas epigramáticos passam também a circular na forma de livros, libertos do laço físico com um monumento ou objeto. Desse modo, o texto começa a se destinar a um presente ou futuro leitor interessado em poesia, não mais um transeunte, e isso teria motivado os poetas a escrever no gênero de forma original, inovadora e, além disso, em formato de livro, os epigramas poderiam trazer o nome do poeta que o compôs (cf. CITRONI, 2019, p. 26). Com a possibilidade um conteúdo mais criativo, alguns epigramas passam a ser reconhecíveis como ficcionais, *i.é.*, claramente não foram compostos para serem inscritos em um objeto ou túmulo, em especial, quando são paródicos ou tratam de enterros irrealis, como é o caso do epigrama de Anite, em que é retratada a morte de um golfinho, ou oferendas votivas, como alguns epigramas de Nóssis.

Ao se estender para a forma literária e não mais ter uma ligação necessária com objetos, o epigrama passou a ser um gênero receptivo aos mais diferentes temas. Apesar de tirar inspiração de outros gêneros que lidam com as mesmas temáticas, o gênero epigramático diferencia-se deles através de traços típicos de epigramas inscritos (brevidade, concentração, preferência pelo metro elegíaco) retidos nessa nova dimensão literária (cf. CITRONI, 2019, p.27). Alguns gêneros que exploram os mesmos temas, como a mélica, o jambo e a elegia, continuavam sendo performados oralmente entre os séculos V e III a.C., durante simpósios e em rituais, mas também eram apreciados em leitura, sendo algumas dessas composições já criadas para esse propósito, assim como epigramas eram feitos para serem apreciados em livros (cf. *idem*, p. 28). O simpósio também

---

<sup>31</sup> Tradução minha. Texto original: “The spread of poetic epigraphs associated with important events or figures, and the fact that sometimes these were, or were considered to be, the work of eminent poets, stirred a two-fold interest – historical-antiquarian and literary – in being able to read them in book collections, doing away with the need to visit specific places or to rely on travelers’ accounts.” (CITRONI, 2019, p. 25)

era um espaço onde o epigrama circulava, mas de maneira oral<sup>32</sup>, o que poderia ter influenciado o gênero (cf. *ibidem*).

Nos epigramas inscritos, tradicionalmente, os poemas eram anônimos. Em outras palavras, a “voz” do(a) epigramatista, do(a) autor(a) do epigrama, não era reconhecível e atribuída a alguém. Em alguns casos os poetas eram nomeados, e alguns ainda conseguiam alcançar certo *status* com as suas comissões:

(...), inscrições em verso eram tradicionalmente anônimas, seus poetas nomeados somente em casos excepcionais. Porém, a concessão de *proxenia*<sup>33</sup>, aqui, indica que havia patronos ansiosos para empregar poetas talentosos nessa capacidade, e que um epigramatista talvez alcançasse um *status* a partir de suas comissões. (BING&BRUSS, 2007, p. 15, itálicos meus)<sup>34</sup>

Com o decorrer do tempo, o epigrama vai assumindo um papel importante na celebração de grandes figuras públicas, e, assim, “onde reis e cortesãos competiam uns com os outros para atrair os melhores poetas, artistas e pensadores, como distintivos de seus próprios mérito e renome políticos, o epigrama veio a prosperar, e epigramatistas vieram a alcançar o *status* de celebridade.” (BING&BRUSS, 2007, p. 16, itálico meu)<sup>35</sup>.

Em vários epigramas é possível notar o anonimato de quem o compôs, em particular nos funerários, uma vez que “(...) o epigrama é frequentemente construído como uma alocução do morto, da tumba, ou do enlutado anônimo (Cassio 1994) a um transeunte, ou de um transeunte ao morto ou à tumba, ou como um diálogo entre eles.” (CITRONI, 2019, p. 23-24)<sup>36</sup>. Nesses casos, o leitor/transeunte não faz qualquer associação daquele poema com um(a) autor(a) em específico.

Entretanto, como Gutzwiller (1998, p. 10) aponta, uma das consequências da leitura de epigramas em contextos literários, ou seja, em livros, é um aumento do reconhecimento do(a) poeta por trás da composição do texto. Na inscrição, o(a) autor(a) permanece anônimo(a), sem “vocalizar

<sup>32</sup> Gutzwiller (1998), nos capítulos quatro (p. 115) e cinco (p. 183), comenta sobre poetas cujos poemas imitavam o discurso oral.

<sup>33</sup> A *proxenia* consistia de um acordo, geralmente entre cidades, que garantia direitos ao *próxenos*, um estrangeiro escolhido pelos cidadãos, como posse de terras sem ser cidadão (cf. IRIARTE, 2007, p. 205). Para exemplos de inscrições que tratam de *proxenia*, ver ROSELL, 2013, pp. 288-293.

<sup>34</sup> Tradução minha. Texto original: “(...), verse inscriptions were traditionally anonymous, their poets named only in exceptional cases. Yet the bestowal of proxeny here indicates that there were patrons eager to employ gifted poets in this capacity, and that an epigrammatist might achieve considerable status from their commissions.” (BING&BRUSS, 2007, p. 15).

<sup>35</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) where kings and courtiers vied with one another to attract the finest poets, artists, and thinkers as badges of their own political merit and renown, epigram came to flourish, and epigrammatists to approach the status of celebrity.” (BING&BRUSS, 2007, p. 16).

<sup>36</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) epigram is often constructed as an allocution of the dead, or of the tomb or of an anonymous mourner (Cassio 1994) to a passer-by, or of a passer-by to the dead or the tomb, or as a dialogue between them.” (CITRONI, 2019, p. 23-24). Para a referência mencionada na citação, ver nas referências bibliográficas CASSIO, 1994.

a sua própria participação na homenagem.” (*idem*, p. 11)<sup>37</sup>. E mesmo a presença humana percebida na vocalização de objetos, como uma tumba ou um objeto votivo, é geralmente associada a quem ergueu o monumento ou que fez a oferenda, mesmo que não seja a mesma pessoa que compôs o epigrama (cf. *ibidem*).

É só a partir do século IV a.C., e mesmo assim, raramente, que os(as) poetas começam a se identificar como compositores(as) dos epigramas. Já no período helenístico, a *persona* do(a) epigramatista começa a aparecer mais, devido às coleções. Gutzwiller (1998, p. 11) divide essas *personae* poéticas em duas categorias, “uma mais naturalmente associada ao epigramas simpótico e erótico, e outra com epigramas sepulcral e dedicatório.”<sup>38</sup> E sobre a diferença entre poemas individuais e coleções, a autora argumenta:

Quando a voz que fala em poemas individuais consegue ser intimamente identificada com o poeta, como em um epigrama simpótico-erótico, a coleção pode se apresentar como uma narrativa autobiográfica, ou como uma série de afirmações pessoais, revelando as crenças e os valores do poeta. Quando uma voz diferente fala de poema para poema, como é comum em coleções de, ostensivamente, versos inscritos, o leitor pode, todavia, formar um criador poético responsável pelo projeto geral; a presença desta *persona* é revelada, dentre a multiplicidade de vozes, através da repetição temática, da coesão formal, e da uniformidade de sujeito e tom. (GUTZWILLER, 1998, p. 11)<sup>39</sup>

Dentre as múltiplas vozes que aparecem, então, na *Antologia Palatina*, veremos três delas: Erina, Anite e Nóssis. Essas *personae* são reconhecíveis, principalmente, pelas repetições temáticas de seus epigramas, tom e características percebidas como comuns em suas obras. Será possível perceber, nos epigramas, algumas características mencionadas aqui, tais como: o dístico elegíaco, a *persona* poética de outrem, como um túmulo, a pessoa morta (no caso de Anite, um animal), ou até da pessoa enlutada. Alguns epigramas são *ecfrásticos*, e outros, como alguns de Nóssis, são facilmente percebidos como literários. Todos se contextualizam no período helenístico e a maioria envolve mulheres ou tratam de temáticas consideradas da “esfera feminina”. Dedicaremos-nos a investigar, a partir da apresentação e leitura das poetisas Anite, Erina e Nóssis, nos próximos

<sup>37</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) vocalizing his own participation in the praise.” (GUTZWILLER, 1998, p. 11).

<sup>38</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) one more naturally associated with sympotic and erotic epigram and the other with sepulchral and dedicatory epigram.” (GUTZWILLER, 1998, p. 11).

<sup>39</sup> Tradução minha. Texto original: “When the voice speaking within individual poems can be closely identified with the poet, as in sympotic–erotic epigram, the collection may present itself as autobiographical narrative or as a series of personal statements revealing the poet’s beliefs and values. When a different voice speaks from poem to poem, as commonly in collections of ostensibly inscriptional verse, the reader may nevertheless fashion a poetic creator responsible for the overall design; the presence of that *persona* is revealed, amid the multiplicity of voices, through thematic repetition, formal cohesiveness, and uniformity of subject and tone.” (GUTZWILLER, 1998, p. 11).

capítulos, se há uma relação possível entre esta poesia epigramática, tradicional, e a suposição de uma tradição poética feminina.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Para uma compreensão mais ampla da poeta Erina, estudaremos também o poema *A Roca* – a qual muitos dos seus epigramas parecem, de certo modo, aludir.

## ERINA

### 1. Introdução

Erina é uma poetisa geralmente colocada no século IV a.C., anterior a Anite e Nóssis. Segundo a *Suda*, enciclopédia bizantina do século X d.C., e alguns testemunhos, ela seria uma das companheiras de Safo. Porém, é preferível uma data mais recente que o século VI a.C. para a época em que Erina teria vivido, composto e possivelmente escrito seus versos. A data do século IV a.C. é justificável pelos seus epigramas, pois é quando o gênero epigramático começa a adotar um caráter mais literário e os poemas passam a serem inscritos em livros, não necessariamente em objetos. Ainda, Pomeroy (1977) argumenta que, a partir do século IV, a educação das mulheres começa a crescer, e é provável que a poesia dessas mulheres circulasse mais nesse período, quando elas também estariam escrevendo e lendo, e a circulação começando a se tornar escrita, o público deixando de ser uma audiência e se formando por leitores.

A entrada na *Suda* sobre a poetisa sugere que ela poderia ser de Telos, Lesbos, ou de Teos, sendo esta a localização mais preferível. Devido à mistura dos dialetos dórico e eólio que ela usava em seus poemas, não é possível determinar com certeza de onde ela seria. Pomeroy considera como uma possibilidade maior que Erina tenha sido de Teos, pois é “uma das poucas localizações em que há corroboração epigráfica para a educação de meninas” (1978, p. 19-20)<sup>41</sup>. A mistura de dialetos também pode ser considerada uma forma que Erina encontrou de mostrar a influência de Safo em seu trabalho (cf. WEST, 1977, p. 117; BOWMAN, 2004, p. 19).

Dentre os poemas que chegaram até nós, o mais longo, *A Roca*, sobreviveu de forma bem fragmentária, com 54 versos legíveis no papiro. Porém, desses 54, em mais de 10 versos são legíveis apenas letras ou palavras. Constam na *Antologia Palatina* três epigramas atribuídos a Erina, e Rayor (2005) cita outros dois fragmentos. Um deles, citado por Ateneu<sup>42</sup>, muito provavelmente não fazia parte do poema *A Roca*, e o próprio autor duvida que seja de autoria de Erina (cf. BOWRA, 1953, p. 167). O principal poema e os epigramas parecem falar da morte de sua amiga Báucis. O fragmento que Rayor cita<sup>43</sup>, também é relacionado à morte, mas não menciona Báucis.

<sup>41</sup> Traduzido do original: “one of the few locations for which there is epigraphical corroboration for the education of girls” (POMEROY, 1978, p. 19-20)

<sup>42</sup> *Ath.* 283d

<sup>43</sup> fr. 402 (RAYOR, 2005, p. 68)

Alguns testemunhos mencionam que Erina teria morrido *parthénos*<sup>44</sup>, com dezenove anos, número que aparece em um dos versos d'*A Roca* e parece corroborar esses testemunhos. West se utiliza da ideia de a poetisa ser somente uma menina, com dezenove anos, dedicada ao tear, para argumentar que ela não teria existido, e provavelmente seria uma invenção de um poeta homem, ou de mais de um:

A verdade sobre Erina, eu sugiro, é que um destes poetas de Cós ou Rodes, que floresceu para o final do século quarto ou em meados do terceiro, compôs *A Roca* e a apresentou como sendo o trabalho de uma jovem menina, que vivera e morrera numa ilha perto, não muito antes. (WEST, 1977, p. 118-119)<sup>45</sup>

Entretanto, supondo que Erina existiu, e não foi invenção, não há como saber se é uma informação verídica e que ela de fato teria morrido com dezenove anos, ou bem mais tarde, ou até mesmo com qual idade ela teria composto o poema (cf. RAYOR, 2005, p. 66). A idade atribuída à poetisa nos testemunhos pouco ajuda a datar ou a confirmar sua existência, tenha sido ela real ou fictícia.

West acrescenta também à sua teoria de que Erina seria uma ficção de outro poeta, que seria impossível para uma menina dedicada ao tear ser versada em poesia clássica, a ponto de poder compôr “um dos poemas mais originais e excelentes do século” (1977, p. 117-118)<sup>46</sup>. Como uma resposta ao autor, Pomeroy traz como contra-argumento a possível educação que ela teve e a sua origem familiar:

Erina era, provavelmente, parte da classe mais alta, educada, com várias oportunidades de leitura da poesia de outros e de escrita da sua própria. Na casa de sua mãe, apenas escravos eram compelidos a tecerem laboriosamente. Erina, como uma jovem menina, deveria, sem dúvida, aprender a trabalhar em lã, mas não como uma escrava faria. (POMEROY, 1978, p. 20)<sup>47</sup>

De fato, se considerarmos como real a existência de Erina, e não uma *persona* de um poeta qualquer, o mais provável é que ela tenha sido de uma família importante, aristocrata, e recebido a educação

---

<sup>44</sup> *παρθένος* (*parthénos*): refere-se a uma mulher jovem, ainda virgem, não casada, mas, geralmente, em idade de se casar.

<sup>45</sup> Tradução minha. Texto original: “The truth about Erinna, I suggest, is that one of those poets of Cos or Rhodes who flourished towards the end of the fourth century or very early in the third composed the *Distaff* and brought it forth as the work of a young girl who had lived and died on a nearby island shortly before.” (WEST, 1977, p. 118-119)

<sup>46</sup> Tradução minha. Texto original: “one of the most accomplished and original poems of the century”. (WEST, 1977, p. 117-118).

<sup>47</sup> Tradução minha. Texto original: “Erina was probably a member of the leisured class, educated, with ample opportunity to read the poetry of others and to write her own. In her mother’s household, only slaves were compelled to weave laboriously. Erinna, as a young girl, was doubtless expected to learn how to work in wool, but not to work as a slave would.” (POMEROY, 1978, p. 20)

comum às meninas daquela época, que certamente envolvia trabalhos manuais, como tear, porém, também, a poesia.

A posição que adoto quanto a essa discussão é a de que há provas e dados históricos o suficiente para afirmar que Erina seja real, e não uma mera personagem. A leitura de West não leva em consideração o momento em que a educação das mulheres se encontrava, modificando-se de forma a ser mais semelhante à dos homens, no que concerne ao aprendizado das letras, na Grécia do século IV a.C. De acordo com Pomeroy (1977, p. 53), este é o período em que mais meninas começam a receber uma educação formal e surgem os primeiros registros de garotas sendo enviadas para escolas, as mesmas que meninos eram enviados e, conforme uma inscrição de Teos, ambos tinham o mesmo currículo.

Ademais, mesmo antes de Erina, mulheres nascidas em famílias aristocráticas recebiam uma educação formal. Um exemplo é Safo, que, possivelmente, teria tido acesso a uma forma de educação feminina, já no século VI a.C. (cf. RAGUSA, 2021, p. 22). Concluindo, quando levamos em consideração essas informações, percebemos que elas se conectam com algumas das suposições biográficas sobre a poetisa, o que mais contribuem para uma existência real dela do que para uma fictícia.

## **2. A Roca:**

*A Roca* é o poema mais longo que chegou até nós de Erina. West (1977) editou do papiro 54 versos, mas estima-se que o poema tivesse originalmente 300, como coloca um verso do epigrama *AP* 9.190. Há nele uma mistura de dialetos dórico e eólio com um pouco do dialeto épico.

O poema em geral parece seguir uma linearidade, começando com as memórias de infância, provavelmente de Erina e Báucis, supostamente narrando momentos de brincadeiras, seguidas do casamento da segunda e terminando com a morte da segunda. Erina, como é falado no poema, não poderia ver o corpo de Báucis e se despedir dela propriamente, por motivos que a impedem de sair de casa e participar do funeral. O poema seria, então, uma forma de lamento.

### 2.1. Sobre o gênero d' *A Roca*:

O gênero do poema lembra muito os lamentos épicos, geralmente performados por figuras femininas, pranteando um herói morto. Segundo Gutzwiller (1997), o fragmento sugere similaridades aos *thrēnoi* de Homero, porém, ela sugere que o fragmento seja mais parecido com um *goos*:

(...) o *thrēnos* homérico é pontuado pelo lamento das mulheres, aparentemente na forma de um lamento como um refrão. Do grupo de mulheres, aquelas próximas ao falecido tomavam a frente para cantar outro tipo de lamento, chamado de *goos*, que enfatizava a perda pessoal da enlutada. O lamento de Erina é mais parecido com esses *gooi* que com o *thrēnos* performado por bardos homens. (SKINNER, 1982, p. 207, itálicos da autora)<sup>48</sup>

Segundo Margaret Alexiou (2002), embora o *thrēnos* não seja muito citado em Homero, o termo *goos* define todos os lamentos que são apresentados integralmente, e têm em comum duas características: a primeira que são improvisações, inspiradas pelo luto, e a segunda são todos performados pelos parentes do morto, ou por seus amigos próximos (cf. ALEXIOU, 2002, p. 13).

A *persona* poética lamenta a morte de uma pessoa próxima, uma figura importante para ela pessoalmente: não um herói, e sim uma amiga. O interessante de Erina ter composto nesse gênero, como Gutzwiller (1997, p. 207) aponta, é que ela transformou um gênero antes secundário e subordinado a outro, o épico, em um principal. Dentro do poema épico, os lamentos das mulheres são apenas citados, e não aparecem na íntegra. Como exemplo, Nagy (2010, p. 23) cita o lamento de Briseida na *Iliada* (19.282–302), no qual ela é representada cantando e as suas palavras estão inseridas na narrativa épica. Entretanto, por esse lamento estar dentro do gênero épico, ele não é representado com a sua métrica usual e sim com aquela usada na obra em que se insere (cf. NAGY, 2010, p. 23). Segundo a descrição no épico, o *goos* era performado por mulheres, uma líder e as outras em forma de coro, ainda que fosse performado mesmo por um homem narrando personagens femininas que lamentam o herói caído através de um *goos* ou *thrēnos*. Em *A Roca*, o lamento parte direto de um narrador feminino, que afirma sua feminilidade e a sua relação com a pessoa pela qual lamenta.

Skinner, ao comparar o poema com as lamentações de algumas das heroínas da *Iliada*, aponta para características que ocorrem no *goos* de Andrômaca, comuns em outros lamentos, ainda que não apareçam sempre os mesmos aspectos:

Em resumo, os aspectos relevantes do seu lamento incluem: dirigir-se diretamente à pessoa morta; a vocalização da dor e tristeza em termos concretos, através da recordação explícita de uma época anterior e feliz, e a antecipação amarga do efeito calamitoso dessa morte sobre os sobreviventes; a tendência à pena, ostensivamente dirigida ao falecido, para modular em uma queixa agonizante dos próprios

<sup>48</sup> Traduzido do original: “(...) the Homeric *thrēnos* is punctuated by the mourning of women, apparently in the form of a refrainlike keening. From the group of women those closest to the deceased step forward to sing another kind of lament called *goos*, which emphasizes the personal loss of the bereaved. Erinna’s lament is more like these *gooi* than the *thrēnos* performed by male bards (Skinner 1982). (GUTZWILLER, 1997, p. 207, itálicos da autora)”

sofrimentos de alguém; por último, a expressão de um desejo pateticamente incapaz de realização. (SKINNER, 1982, p. 266)<sup>49</sup>

Essas características comuns aos lamentos das mulheres na *Iliada*, principalmente por um herói e, salvo Briseida, também por seus maridos, aparecem n’*A Roca*, ainda que a pessoa morta, por quem a poetisa lamenta, não seja alguém filiado a ela por sangue ou casamento. Isto mostra que o poema tem uma correlação direta com o épico de Homero, mostrando uma correspondência tanto verbal quanto temática com os *gooi* presentes neste (cf. SKINNER, 1982, p. 267).

Levaniouk argumenta que, apesar de Erina lamentar a morte da amiga, o fato de o casamento ser o tema central ao longo de todo o poema faz com que ele também possa ser definido como uma canção de casamento, que acaba por se transformar em lamento devido à ocasião: “O gênero d’*A Roca* é definido pela coincidência de dois eventos, casamento e morte, e consequentemente, pela coincidência de dois tipos de canção, a canção de casamento e lamento” (LEVANIOUK, 2008, p. 201)<sup>50</sup>. Assim, a canção de casamento responde à ocasião de um funeral por meio de contraste, relembrando a ocasião feliz que deveria ter acontecido (o casamento), mas é substituída por uma triste e injusta (*ibidem*).

Definir qual exatamente é o gênero do poema, seja uma canção de casamento ou um lamento, dependeria também da ocasião de performance, bem como de elementos musicais e outras características que um texto escrito não tem, supondo que *A Roca* tenha sido composto para um público leitor e não ouvinte, e portanto, tenha sido escrito<sup>51</sup>. Em uma primeira leitura, é claro o lamento por Báucis, e o casamento é a ocasião que marca a morte da menina. Ainda que seja bem marcada a importância do himeneu, ao longo de todo o texto ele funciona muito mais como o momento em que a garota deveria ter feito a passagem de menina para mulher, mas ao invés disso acabou passando da vida para a morte, e o casamento marca essa transição. Assim, na minha leitura, o casamento serve como eixo temático para o poema marcar o momento, e talvez até a causa, de

---

<sup>49</sup> Tradução minha. Texto original: “In abstract summary, the noteworthy aspects of her lament include: direct address to the dead person; the voicing of pain and sorrow in concrete terms, through explicit recollection of an earlier happy time and bitter anticipation of the calamitous effect of this death upon the survivors; the tendency for pity ostensibly directed toward the deceased to modulate into an agonized complaint of one’s own sufferings; lastly, the expression of a wish pathetically incapable of fulfillment.” (SKINNER, 1982, p. 266).

<sup>50</sup> Tradução minha. Texto original: “The genre of the Distaff is defined by the coincidence of two events, wedding and death, and consequently by the coincidence of two types of song, wedding song and lament” (LEVANIOUK, 2008, p. 201)

<sup>51</sup> Levo em consideração o período em que Erina teria vivido, quando a escrita já está consolidada e há a passagem de um público ouvinte para um leitor. Para uma leitura da evolução da escrita na Grécia antiga, ver HAVELOCK, 1996.

uma transição de Báucis, quando deveria marcar outra, mas o tema não dita o gênero do poema, que tem como principal objetivo lamentar a morte de uma amiga de infância.

## 2.2. Versos 1-14:

Os primeiros versos do poema, na primeira coluna do papiro, encontram-se bem fragmentados, sendo legíveis somente algumas palavras. Seguem os versos de 1 a 14<sup>52</sup>, acompanhados de tradução:

] ν[	
]εοίοσ[α]σ	
]ε κώρας·	
] ι νύμφαι·	
] χελύνναν	5
]ελαννα·	
χε]λύννα·	
]τελήσ[	
]θμει·	
]θα φύλλοισ[	10
]αλάσσει·	
] . ανναν [	
]νίδα πέξα [	
] . [.]υκυμα [	
] . n[	
]...[	
]e jovens	
] . i noiva	
] tartaruga	5
] lua	
ta]rtaruga	
] realizarás [	
]....	
].. queridos [	10
] mar	
].....[	
].....[	
] . [ . ] ....	

Das palavras legíveis e compreensíveis desses versos, chama a atenção a palavra “tartaruga”, que aparece duas vezes, nos versos 5 e 7. West (1977) e Pomeroy (1978) consideram a leitura de

<sup>52</sup> O texto grego é o editado por West (1977).

Bowra (1953, p. 154), em que ele propõe que Erina estaria fazendo referência a uma brincadeira de meninas, em que uma era a “tartaruga”. O poema parece fazer menção aos versos usados na brincadeira neste primeiro momento. Se nesses primeiros versos Erina está lembrando as brincadeiras de infância, talvez ela já estivesse com isso fazendo referência à passagem da fase de menina para a de mulher, que se daria através do casamento. Báucis estaria, após se casar, deixando as brincadeiras de menina de lado, para começar a se dedicar à vida de casada.

Pomeroy menciona também que havia uma associação entre a figura da tartaruga e Afrodite, e, segundo Plutarco, elas estariam conectadas ao casamento (cf. POMEROY, 1978, p. 18). Afrodite é mencionada mais adiante no poema, o que poderia mostrar que a divindade é importante para Erina, assim como o foi para Safo.

Bowra também chama a atenção para a menção da lua:

(...) este jogo particular descrito por Erina é interessante porque parece ter sido jogado ao luar. Pelo menos, tal suposição é inferida pela menção de σελάμμα [selámma] em 6 e de σε]λάμμα [selámma] em 12. Uma possível explicação é a de que ele acontecia em um festival de lua cheia, (...). (BOWRA, 1953, p. 154-155)<sup>53</sup>

Magrini (1975, p.230) acredita que seja pouco verossímil a ideia de o jogo se passar durante um festival lunar, e até acredita que “Um pátio iluminado pela lua e algumas meninas que brincam de ‘tartaruga’ não parecem elementos que se harmonizam de modo muito natural”<sup>54</sup>. Ainda que seja curiosa a situação de meninas jogando à luz da lua, a hipótese de o jogo descrito por Erina se passar durante um festival é válida, mas não é possível confirmar que seja a isso que a poetisa esteja se referindo no poema, ou o que ela queria dizer exatamente com “lua”.

### 2.3. Versos 15-31:

A partir do verso 15, mais frases tornam-se legíveis, e é possível entender melhor o conteúdo e contexto do poema:

λε]κᾶν μαινομέν[οισι	π]οσσὶν ἀφ' ἴ[π]πω[v	15
. . ]αὶ ἐγὼ μέγ' ἄῦσα φ.[	] χελύμμα	
. . ]χομένα μεγάλας [	] χορτίον ἀλλάς·	
τα]ῦτά τυ Βαῦκι τάλαι[να βαρὺ στονά]χρῆσα γόημ[ι],		

<sup>53</sup> O verso 12, no texto grego acima, encontra-se ilegível, porém Bowra em sua edição completa com as letras que faltam para formar a palavra σε]λάμμα (selámma, “lua”). Tradução minha. Texto original: “(...) this particular game described by Erinna is noteworthy because it seems to have been played by moonlight. At least such a supposition follows from the mention of σελάμμα at 6 and of σε]λάμμα at 12. A possible explanation is that it took place at a festival of the full moon, (...).” (BOWRA, 1953, p. 154-155). Palavras entre colchetes são adições minhas.

<sup>54</sup> Tradução minha. Texto original: “Un cortile illuminato dalla luna e alcune fanciulle che alla giuocano ‘tartaruga’ non si sembrano elementi che armonizzino a in modo troppo naturale” (MAGRINI, 1975, p. 230)

τα]ῦτά μοι ἐν κρα[δίαι ]παίγνια κείται	
θέρ' ἔτι τῆν[α δ	ἀ]θύρομες ἄνυρακες ἤδη,
δαγύ[δ]ων τε χ[	]ίδες ἐν θαλάμοισι
νύμ[φ]αι ν[	]έες, ἅ τε ποτ' ὄρθρον
μάτηρ αε[	] . ουσιν ἐρίθοις
τηνας ἤλθ[	]να ἀμφ' ἀλίπαστον·
αι μικραισπ[	]ν φόβον ἄγαγε Μορ[μ]ώ·
. .]. ἐν μὲν κο[	] . ατα, ποσσι δ' ἐφοίτη
τέ]τρασιν, ἐκ δ' [ἐτέραν ἐτέρας] μετεβάλλετ' ὀπωπᾶν .	
ἀνίκα δ' ἐς [λ]έχος [ἀνδρὰς ἔβας, τ]όκα πάντ' ἐλέλασο	
ἄσσω ἔτι νηπιασι . . τε[ ] ματρὸς ἄκουσας	
Βαῦκι φίλα· λάθας [.] . ετ[ ] . Ἀφροδίτα·	30
τῶ τυ κατακλα[ί]οισα τὰ [μὲν . . .] ἄ[λ]λα δὲ λείπω·	
Estando furiosos os pés dos cavalos brancos	15
ai, ai, eu gritei alto [...] tartaruga	
..] [...] grande [ ] jardim do pátio	
es]ses sofrimentos, tu Báucis desafortunada, gemo pesados lamentos,	
es]sas brincadeiras repousam no meu coração	
ainda quente; mas esses jogos já são carvão,	20
e as bonecas [...] nos quartos	
as noivas [...], que ao amanhecer	
a mãe [...] com as tecedeiras	
elas [...] salgado	
os pequenos [...] Mormo guiou o medo;	25
[...], vagava com os quatro	
pés, e mudava a aparência de uma coisa para outra.	
Quando foste para a cama do homem, então	
esqueceste tudo que ainda na inocência [...] a mãe ouvindo	
Báucis querida; do esquecimento [...] Afrodite;	30
tu lamentando-te [...] e outras eu deixo;	

A partir do verso 15, o eu-lírico vai deixando de lado as partes das memórias e brincadeiras, para entrar no casamento de Báucis. Os primeiros versos ainda fazem alusão ao jogo, sendo Báucis, provavelmente, a tartaruga, pois, segundo West, o verso 16 “(...) implica uma oposição de pessoas: o grito de Erina é uma reação ao jogo da Tartaruga” (1977, p. 104)<sup>55</sup>. A partir do verso 19, “es]sas brincadeiras repousam no meu coração/ ainda quente; mas esses jogos já são carvão” (vv. 19-20), os jogos e brincadeiras começam a ser esquecidos e começa a entrar em foco o casamento, mostrando essa passagem de quando a menina deixa de lado as diversões infantis ao se casar, para assumir o papel de esposa esperado dela na sociedade grega.

Os versos 21 a 23 ainda fazem referência à infância da poetisa, com as bonecas, e falando da mãe. As bonecas, West sugere, estariam representando uma *ἑταιρεία* (*hetaireía*) elas mesmas, assim

<sup>55</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) implies an opposition of persons: Erinna’s shout is a reaction to the Tortoise’s coup” (WEST, 1977, p. 104).

como as companheiras das meninas que brincavam com elas (WEST, 1977, p. 105). No verso seguinte, a poetisa menciona *νύμφαι* (*nýmphai*), “noivas”. Bowra conecta o termo às bonecas, assumindo que *νύμφαι* (*nýmphai*) se refere às crianças brincando de serem mães:

(...) é válido notar que sepulturas gregas mostram traços de roupas e outros pertences de bonecas – sapatos de terracota, pequenos pentes, anéis de ouro nos dedos – os quais mostram que meninas gregas eram perfeitamente sérias em seu tratamento. Quando as garotas cresciam e se casavam, elas ofereciam suas bonecas a Ártemis, a deusa da castidade, e não é sem razão que Erina as menciona apenas alguns versos antes do casamento de Báucis. (BOWRA, 1953, p. 156)<sup>56</sup>

Nesses versos é possível achar também uma das primeiras conexões de Erina com o uso do tear, através da figura da mãe: no mesmo verso em que ela é mencionada, são citadas “tecedeiras” (*ἐρίθοις*, *erithois*). Provavelmente na casa de Erina havia tecedeiras trabalhando para sua mãe, como West entende:

Sabemos que a mãe de Erina preocupava-se muito com o trabalho de tear. A menção de *ἐρίθοι* [*erithoi*] sugere que isso está em questão aqui, já que o uso mais comum da palavra em Homero é o de tecedeiras. (...) A mãe de Erina parece ter alguns *ξυνέριθοι* [*ksynérithoi*], e, aparentemente, dirigia um pequeno negócio. (WEST, 1977, p. 106, itálicos meus)<sup>57</sup>

Nos versos 25-27, é citada Mormo, uma figura similar ao que seria o “bicho-papão”<sup>58</sup>, geralmente usada para se ameaçar as crianças: caso não se comportassem, dizia-se que Mormo viria mordê-las e deixá-las coxas. Erina, nos versos 26 e 27, faz uma descrição monstruosa da aparência de Mormo. Pomeroy argumenta que ela é citada para representar a transição que Báucis passa: “Mormo, uma figura feminina sexualmente madura, é mencionada a fim de estabelecer uma transição das reminiscências da infância para os pensamentos de relações sexuais de Báucis com o seu marido” (POMEROY, 1978, p. 21)<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) it is worth noting that Greek graves show traces of clothing and other appurtenances belonging to dolls – terra-cotta shoes, tiny combs, gold rings on the fingers – which show that Greek girls were perfectly serious in their treatment of them. When the girls grew up and married, they offered their dolls to Artemis, the goddess of maidenhood, and it is not without reason that Erinna mentions them just a few lines before Baucis’ wedding.” (BOWRA, 1953, p. 156).

<sup>57</sup> Tradução minha. Texto original: “We know that Erinna’s mother was much concerned with wool-working. The mention of *ἐρίθοι* suggests that that is in question here, as the commonest use of the word after Homer is of female wool-workers. (...) Erinna’s mother seems to have a number of *ξυνέριθοι*, and apparently ran a small business.” (WEST, 1977, p. 106). Palavras entre colchetes são adições minhas.

<sup>58</sup> Em inglês, usam a palavra “bogey” para se referir ao que Mormo seria. Não há uma tradução exata em português, sendo que seu significado é: “algo que causa medo, geralmente sem uma razão específica”.

<sup>59</sup> Tradução minha. Texto original: “Mormo, who is sexually-mature female bogey, is mentioned in order to provide a transition from the reminiscences of girlhood to the thoughts of sexual relations of Baucis with her husband” (POMEROY, 1978, p. 21).

A própria Báucis parece esquecer a infância após seu casamento, como aparece nos versos “Quando fostes para a cama do homem, então/ esqueceste tudo que ainda na inocência [...]” (vv. 28-29). No entanto, o esquecimento parece ter sido causado por Afrodite, mencionada logo em seguida no verso 30, ou pelo menos ela seria a causa de Báucis deixar para trás a “inocência” da infância. Conforme Bowra:

Ela [*sc.*Erina] se volta para o casamento de Báucis, e diz que, com ele, Báucis esqueceu tudo que ouvira de sua mãe enquanto criança. Então, ela menciona Afrodite pelo nome e indica que ela teve parte em causar esse esquecimento; em outras palavras, o matrimônio trouxe uma nova vida, com novos interesses. A importância dada a Afrodite é bem natural em qualquer referência ao casamento e mostra que Báucis e Erina a veneravam, (...). (BOWRA, 1953, p. 159)<sup>60</sup>

Afrodite ser culpada pelo esquecimento de uma jovem não é incomum, já que aparece também em Safo, por exemplo. No fragmento 16, a poetisa também acusa a deusa de causar esquecimento em Helena, quando ela decide deixar seu marido, e esquece também de sua filha e de seus pais (fr. 16, v. 5-11, tradução de RAGUSA, 2021, 121):

De todo fácil fazer ver a  
 todos isso, pois a que muito superou  
 em beleza os homens, Helena, o marido,  
 o mais nobre,  
  
 tendo deixado, foi para Troia navegando,  
 até mesmo da filha e dos queridos pais  
 de todo esquecida, mas desencaminhou-a ...

Ainda que Afrodite não esteja sendo mencionada, no mito a deusa leva Helena a se apaixonar por Páris, indo com ele para Troia, e deixando Menelau, seu marido, para trás. Assim como Báucis se esquece do que a mãe lhe dizia, por causa de Afrodite, Helena também se esquece de sua filha, pais, e marido, devido à influência da divindade.

A deusa estava associada aos aspectos da sensualidade e da sexualidade, presentes no casamento, e que deveriam ser qualidades que as meninas deveriam ter para se casar. Ao falar dos aspectos pedagógicos do grupo de Safo e a educação que a poetisa dava às moças do grupo, Calame diz que “a educação que elas recebiam objetivava desenvolver, nas adolescentes, todas as qualidades requisitadas nas mulheres – especificamente, jovens esposas. Abordava os aspectos do

---

<sup>60</sup> Traduzido do original: “She turns to Baucis’ wedding, and says that with it, Baucis forgot all that as a child she heard from her mother. Then she goes on to mention Aphrodite by name and indicates that she played a part in causing this forgetfulness; in other words, wedlock brought a new life with new interests. The importance given to Aphrodite is natural enough in any reference to marriage and shows that Baucis and Erinna regarded her, (...)” (BOWRA, 1953, p. 159).

casamento sob a proteção de Afrodite, nomeadamente, a sensualidade e a sexualidade (...)” (1996, p. 121)<sup>61</sup>. Além disso, Plutarco também menciona uma estátua de Afrodite em que ela estaria pisando em uma tartaruga, sendo isso um símbolo da guarda da casa pelas esposas e de seu silêncio<sup>62</sup>. Portanto, Afrodite rege alguns aspectos do casamento, de uma forma ou de outra, e como Bowra menciona, é natural a referência à deusa em um contexto de casamento. A sua menção no poema mostra que Erina e Báucis provavelmente eram suas seguidoras, tal como Safo.

#### 2.4. Versos 32-44:

οὐ [γ]άρ μοι πόδες . . . [.]φ[ ] ἄπο δῶμα βεβάλοι,  
οὐδέ σ' ἰδῆν φαέε[σιν ἔχω νέ]κυν, οὐδέ γοάσαι  
γυμναῖσιν χαίταισιν [. . . φ]οινίκεος αἰδώς  
δρύπτε[ι] μ' ἀμφίπα[ρῆ]ιδας 35  
α . [.] δὲ π[ρ]οπάροιθ[εν  
ἐννεα[κα]δέκατος τ[  
Ἕρινν' ε[ ]ε φίλαι πα[  
ἀλακάταν ἐσόρει [σα  
γνῶθ' ὅτι τοι κ[ 40  
ἀμφέλικες γελ[  
ταῦτ' αἰδώς μ' α[  
παρθε[ν]ίσις· α . [  
δερκομένα δ' ε . [

Pois, a mim, não [...] é permitido aos pés sair da casa,  
nem posso ver com os olhos teu cadáver, nem lamentar  
com os cabelos desnudos [...] rubra vergonha  
rompe ao redor das faces 35  
[...] e antes de  
dezenove [...  
Erina [...] querida [...  
observando a roca  
conhecida que [...] 40  
enrolados [...  
esta vergonha [...  
as jovens [...  
olhando [...

Os versos 32-36 mostram que a *persona* poética é impedida por algo de ver o corpo de Báucis e de estar presente em seu funeral. O verso 32 sugere que algo a impede de sair de casa; Bowra (1953, p. 159) opta pelo uso do adjetivo βεβάλος (*bebálos*), “profano”<sup>63</sup>, o qual mostraria

<sup>61</sup> Tradução minha. Texto original: “the education they received aimed at developing in adolescents all the qualities required in women – specifically, young wives. It concerned those aspects of marriage under Aphrodite’s protection, namely sensuality and sexuality (...)” (CALAME, 1996, p. 121).

<sup>62</sup> Plut. Conjug. 142d

<sup>63</sup> Baseio-me no comentário de Bowra sobre o verso 32 (1953, p. 159). West apenas traz a sugestão de Latte (Kl. Schr. 517): “fähig zu gehen”, “capaz de andar” (cf. WEST, 1977, p. 108).

que se ela saísse de casa estaria cometendo um “ato profano” em si. Nos versos 33-34, ela se queixa de não poder comparecer ao funeral e lamentar a morte da amiga. Por causa disso, talvez, é que a “rubra vergonha/rompe ao redor das faces” (v. 34-35). Bowra sugere que o motivo de Erina não poder ver o corpo de Báucis é por ela ser uma sacerdotisa, e o culto do qual era devota a proibia de ver um cadáver (BOWRA, 1953, p. 160).

Para sustentar seu argumento de sacerdotisa, Bowra aponta para os braceletes que a poetisa estaria usando, de acordo com a sua edição, citadas no verso 41: “ἀμφ’ [ἔ]λικες γελ[άουσι” (“*amph’ [hé]likes gel[áousi*”; “os braceletes enrolados brilhando”)<sup>64</sup>. Segundo o autor (1953, p. 161), é improvável que a poetisa utilizasse joias durante a execução de tarefas domésticas e os braceletes lembram os usados pelas meninas do coro rival de Álcman, na ocasião do que seria um festival religioso (fr. 1, vv. 61-67, trad. RAGUSA, 2013, p. 47)<sup>65</sup>:

pois as Plêiades, contra nós –  
que à levantina um manto portamos  
pela noite ambrosíaca – como Sírio  
astro erguendo-se, lutam.  
Pois não basta tanta abundância  
de púrpura para nos defender,  
nem matizada serpente  
toda-áurea (...)

Ele conclui o argumento: “As joias de Erina, usadas em honra à deusa, zombam do seu desejo natural de ver o corpo de Báucis e a lembram que é o serviço da deusa que a proíbe de o fazer” (BOWRA, 1953, p. 161)<sup>66</sup>.

West rejeita essa ideia, e argumenta que o motivo deve ser outro:

Se há um tabu que a impeça de ir ao funeral, pode simplesmente ser porque ela é uma jovem mulher em idade de engravidar. Em Atenas, mulheres abaixo dos sessenta anos eram proibidas de entrar na casa de um homem morto, ou de

<sup>64</sup> West comenta sobre o verso, em sua edição, usada aqui como principal: “Then an exhortation to recognize some fact about objects which are ἀμφέλικες, coiled round or revolving. I conjecture that these were κλωστήρες, and in particular those the Moirai” (WEST, 1977, p. 110) (Tradução minha: “Assim, uma exortação para reconhecer alguns fatos sobre objetos que são ἀμφέλικες [*amphélikes*], enrolados ou girando. Eu conjecturo que esses eram κλωστήρες [*klōstēres*], e em particular aqueles das Moirai.”) κλωστήρες se traduziria por “fuso”.

<sup>65</sup> Tradução de Giuliana Ragusa (2013).

<sup>66</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) Erinna’s jewellery, worn in honour of the goddess, mocks her natural desire to see Baucis’ body and reminds her that it is the service of the goddess which forbids her to do so” (BOWRA, 1953, p. 161)

participar em suas exéquias, a não ser que elas fossem parentes próximas. (WEST, 1977, p. 109) <sup>67</sup>

O que impediria Erina, então, não seria a religião, mas simplesmente seu *status* de *parthenos*: ou ela não poderia viajar sozinha para onde Báucis estava, ou ela não tinha permissão para atender ao funeral de alguém que não fosse parente (cf. GUTZWILLER, 1997, p. 209).

No verso 34, a expressão “cabelos desnudos” sugere que ela usaria algo nos cabelos, uma joia ou uma guirlanda, ou algo que os prendessem talvez. O uso de joias pode indicar o pertencimento a um culto, como acontece em alguns fragmentos de Safo. As vestimentas são importantes, religiosamente, para Safo, e aqui provavelmente para Erina também. No fragmento 81, Safo diz para uma menina, presumidamente uma de suas discípulas, integrante de seu círculo, para vestir uma coroa de flores, já que as Cárites (“as Graças”) abençoavam aquelas que usassem guirlandas (Safo fr. 81, trad. RAGUSA, 2021, p. 182):

...e tu, ó Dica, cinge teus cachos com amáveis guirlandas,  
tramando raminhos de aneto com mãos macias;  
pois mesmo as Cárites venturosas voltam-se ao florido,  
sobretudo, mas ao não coroados dão as costas.

As Cárites faziam parte do séquito de Afrodite, por isso é natural supor que uma seguidora de Afrodite também procurasse agradar essas entidades. A suposta joia que Erina estaria usando no cabelo poderia ter uma função semelhante à usada por Dica, citada no fragmento acima. Supondo que a poetisa fosse uma seguidora de Afrodite, ela usaria um adorno ou guirlanda em homenagem à deusa, mas não necessariamente seria uma sacerdotisa. É mais provável que o seu *status* de mulher virgem, não casada, e sem nenhum parentesco com Báucis era o que a impedia de participar do funeral.

Por não poder participar do sepultamento, o eu-lírico sente *aidós* (*aidós*), “vergonha”, que lhe “rompe as faces”. O termo que aqui traduzo por “romper”, *drúptō* (*drúptō*, “eu rompo”), também significa “arranhar”. Os versos 34-35, portanto, podem remeter a um ritual que as mulheres faziam de arranhar as faces durante um funeral: “Se ela fosse uma das enlutadas no funeral, Erina arranharia as suas bochechas. Se ela não está lá, no entanto, suas bochechas ainda estão cicatrizadas, pelo tom ruborizado da inibição vergonhosa” (WEST, 1977, p. 109)<sup>68</sup>. De acordo com Gutzwiller (1997, p. 209), o “*aidós*” era uma virtude para as mulheres, que as impedia de terem relações com

<sup>67</sup> Tradução minha. Texto original: “If there is a taboo keeping her from the funeral, it might simply be because she is a young woman of childbearing age. At Athens women under sixty were prohibited from entering a dead man’s house or participating at his obsequies unless they were close relatives.” (WEST, 1977, p. 109).

<sup>68</sup> Tradução minha. Texto original: “If she were a mourner at the funeral Erinna would scratch cheeks. She is not there, yet her cheeks are scarred nonetheless, by the blushing hue of ashamed inhibition” (WEST, 1977, p. 109)

homens que não seus maridos e frequentemente isso era relacionado à supressão de suas emoções e desejos. Para Erina, era a internalização das restrições impostas pela sociedade, as quais controlavam a sua habilidade de expressar seu luto por uma pessoa querida (cf. GUTZWILLER, 1997, p. 209).

West sugere que o “Aidós” estaria falando com Erina (1977, p. 109). Aidós estaria personificado, como uma entidade, que fala diretamente com a poetisa. Segundo West, no verso 37, “ἐννεα[καὶ]δέκατος τ[ ]” (*ennea[kai]dékatos t[ ]*), “dezenove [...]”, essa entidade estaria dizendo para Erina: “(...) ‘Este é o seu décimo nono ano, Erina, e tu ainda és φίλαι πα[ρὰ] ματέρι [*phílai parà matéri*], com teus olhos no teu tear’.” (1977, p. 110, itálicos meus)<sup>69</sup>. A ideia de aviso também apareceria mais tarde, ainda conforme West (1977, p. 111), nos versos 45-46, “e cabelos longos [... / grisalhos, doces palavras, as flores da velhice mortais”, quando os cabelos grisalhos estariam avisando Erina de sua velhice que se aproxima, e talvez ela logo não poderá mais se casar. Gutzwiller (1997, p. 210) argumenta contra, dizendo que, sendo o Aidós uma personificação das restrições citadas anteriormente, ele estaria lembrando-a do comportamento permitido a uma menina de dezenove anos, *parthenos*: ficar em casa, com o seu tear. Gutzwiller, então, sugere que

(...) Aidós, aqui, funciona como a Musa de Erina. A restrição que ela sente enquanto uma donzela, isolada e confinada ao seu tear, força-a a compor este lamento literário no lugar de performar um *goos* oralmente, no funeral de Báucis. A sua conquista poética foi, assim, uma resposta direta à sua oportunidade limitada de falar em um ambiente público. (GUTZWILLER, 1997, p. 210)<sup>70</sup>

Ainda que Erina não esteja respondendo diretamente às restrições impostas a ela pela sociedade, a meu ver é mais provável que o Aidós esteja aqui funcionando mais como um lembrete do confinamento da *persona* poética e de não poder lamentar no funeral da amiga, uma pessoa importante para ela, como argumenta Gutzwiller (1997), do que como um aviso de sua velhice e de sua idade já avançada para uma *parthenos*, como propõe West (1977). Pensando na ideia de “decência” que a palavra αἰδώς (*aidós*) traz, Aidós, aqui, estaria lembrando o eu-lírico do que é considerado decente para uma mulher da sua idade com o seu *status* social (ficar em casa, com o seu tear), colocando-se em conflito com o que ela gostaria de fazer (comparecer e lamentar a morte

<sup>69</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) ‘This is your nineteenth year, Erinna, and here you are still φίλαι πα[ρὰ] ματέρι, with your eyes on your distaff’.” (WEST, 1977, p. 110). Palavras entre colchetes são adições minhas. Tradução do texto em grego: “querida pela mãe”.

<sup>70</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) Aidós here functions as Erinna’s Muse. The restraint that she feels as a maiden, isolated and confined to her distaff, forces her to compose this literary lament in place of performing an oral *goos* at Baucis’s funeral. Her poetic achievement was thus a direct response to her limited opportunity to speak in a public setting.” (GUTZWILLER, 1997, p. 210).



de persuasão ou de aviso é trazida do discurso do Aidós para o aspecto do cabelo no espelho, (...). Cabelos grisalhos dão um aviso gentil porque eles aparecem apenas gradualmente.”<sup>72</sup>

Nesses dois versos em que a *persona* poética estaria falando sobre si, e sobre os seus cabelos começarem a ficar grisalhos, anunciando “gentilmente” a sua velhice, talvez ela esteja se referindo ao fato de sua amiga ter morrido jovem, enquanto ela continua a envelhecer. Os cabelos de Báucis não ficarão grisalhos, enquanto os do eu-poético sim. Se considerarmos que o verso 37, “dezenove [...]”, não se refere à idade que a poetisa teria ao compor o poema, mas sim seria uma transposição da própria Erina para o passado, como uma maneira de recriar a experiência que descreve, como argumenta Marilyn B. Arthur (1980, p. 56), pode-se pensar que Erina estaria fazendo referência, nos versos 45 e 46, ao seu “eu” presente, já mais velha. Os seus cabelos grisalhos anunciam a sua velhice, no presente em que compõe, enquanto ela relembra a amiga e o que passou quando tinha dezenove anos.

A partir do verso 47, ela volta a falar de Báucis (“tu querida [...] / chora, Báucis, sobre”, versos 47 e 48) e de seu funeral, como podem indicar os versos 49 e 50, “a sua chama [...] / ouvindo os uivos [...]”, sendo que “a sua chama” contrasta com “ouvindo os uivos” de longe (cf. WEST, 1977, p. 111).

A invocação de “himeneu” (o casamento) nos versos 51 e 53 atestaria a importância do casamento para a construção do poema, sendo o seu tema principal e ao qual todos os outros temas femininos abordados remetem (cf. LEVANIUK, 2008, p. 201). Levaniouk (*idem*, p. 216) também observa que, neste trecho, é mencionado no verso 52 (π]ολλὰ δ’ ἐπιψάυ[, “e muito roçando [...]”) algo relacionado ao “toque”, o que poderia estar fazendo uma referência ao primeiro toque que marca um momento de iniciação sexual no casamento, momento também bastante citado em outros poemas fazendo referência ao himeneu.

### 3. Epigramas:

Erina possui três epigramas atribuídos a ela na *Antologia Palatina*. Dois são dedicados a Báucis, e um trata da pintura de uma jovem *parthenos* de nome Agatárcis. Esse epigrama, AP 6.352, descreve como a pintura feita por um artista anônimo ilustra tão bem a jovem que só faltaria colocar uma voz para torná-la real:

<sup>72</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) idea of persuading or warning is carried over from Aidós’ speech to the aspect of the hair in the mirror, (...). Grey hairs give a gentle warning because they appear only gradually” (WEST, 1977, p. 111).

ἐξ ἀπαλᾶν χειρῶν τάδε γράμματα: λῶστε Προμαθεῦ,  
 ἔντι καὶ ἄνθρωποι τὴν ὀμαλοὶ σοφίαν.  
 ταύταν γοῦν ἐτύμως τὴν παρθένον ὅστις ἔγραψεν,  
 αἰ καὺδὲν ποτέθηκ', ἦς κ' Ἀγαθαρχίς ὄλα.

De mãos delicadas é essa pintura: bom Prometeu,  
 também são os homens iguais a ti em sabedoria.  
 Ao menos, se quem verdadeiramente pintou essa jovem,  
 tivesse posto também voz, Agatárcis estaria completa.

No primeiro verso, o adjetivo “delicadas”, ἀπαλᾶν (*hapalân*), chama a atenção por ser, geralmente, associado à feminilidade. Gow e Page (1965b, p. 284) sugerem, em sua edição, a forma ἀταλᾶν (*atalân*), e comentam que ἀπαλᾶν (*hapalân*) “implicaria que o artista é uma mulher, e o gênero do relativo em 3 [ὅστις, *hóstis*] mostra que ele era ou um homem, ou um desconhecido à autora.”<sup>73</sup> Mas mesmo a forma ἀταλᾶν (*atalân*) sugere uma relação com o feminino, como indica Gutzwiller, e esse epigrama, ao invés de elogiar as habilidades do artista ou a obra em si, está enaltecendo o indivíduo representado:

O nome do pintor está ausente, e em outros exemplos na poesia grega, são as jovens mulheres que são chamadas de ἀταλαί [*atalai*], ‘delicadas,’ não as mãos de um pintor. Ao elogiar o artista em termos mais apropriados ao sujeito do retrato, Erinna revela que o verdadeiro propósito do seu poema é lisonjear a donzela Agatárcis. (GUTZWILLER, 2002, p. 88-89)<sup>74</sup>

O adjetivo, portanto, implica em uma característica feminina compartilhada entre o pintor e Agatárcis e, desse modo, “efetivamente feminiza o artista masculino de retratos” (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 224)<sup>75</sup>. Murray e Rowland (*idem*) apontam que, ao se fazer uma leitura atenta do poema e pensando nos versos separadamente, o adjetivo parece estar falando da própria poetisa. Isso porque é possível entender as palavras seguintes τάδε γράμματα (*táde grámmata*) como “essa inscrição”, referindo-se ao epigrama, e não “essa pintura”, em uma primeira leitura do grego, “como uma brincadeira no conceito comum do epigrama tentar chamar a atenção

<sup>73</sup> Tradução minha. Texto original: “would imply that the artist was a woman, and the gender of the relative in 3 shows that he was either a man or unknown to the writer.” (GOW&PAGE, 1965b, p. 284). Palavras entre colchetes é adição minha.

<sup>74</sup> Tradução minha. Texto original: “The painter's name is absent, and elsewhere in Greek poetry it is young women who are called ἀταλαί 'tender,' not the hands of a painter. By praising the artist in terms more appropriate for the portrait subject, Erinna reveals that the actual purpose of her poem is to flatter the maiden Agatharchis.” (GUTZWILLER, 2002, p. 88-89). Palavra entre colchetes é adição minha.

<sup>75</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) effectively feminizes the male portrait artist, (...)” (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 224).

do leitor/transeunte.” (*ibidem*)<sup>76</sup>. Portanto, as “delicadas mãos” seriam de quem escreveu o poema, no caso, uma mulher (cf. *ibidem*).

Entretanto, conforme se avança na leitura, o pronome relativo no terceiro verso, ὅστις (*hóstis*), “quem”, aponta para um sujeito masculino<sup>77</sup> do verbo ἔγραψεν (*égrapsen*), “pintou” (ou para ainda manter a ideia de que se está falando de uma inscrição, “escreveu, gravou”). E na última linha, tem-se a confirmação de que está sendo falado de uma imagem, quando o narrador diz que só faltou a voz para a jovem representada estar completa (cf. MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 225). Com isso, o resto do epigrama passa a ser reinterpretado, e percebe-se que não está falando de uma inscrição, de um poema em si, mas de uma pintura, e que as “mãos delicadas” não pertencem à poetisa, mas a um pintor.

Murray e Rowland (2007, p. 224-25) também ressaltam que a invocação a Prometeu no primeiro verso poderia sugerir que está se falando realmente de um texto escrito, já que o titã também é associado à invenção da escrita. Entretanto, uma vez que se nota que o assunto principal do poema é uma pintura, o nome Prometeu traz uma comparação entre o artista e o divino: a habilidade de quem fez o quadro é comparável à do titã em criar vida (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 284).

É notável, também, que esse epigrama lembra alguns de Nóssis, cujos temas são parecidos<sup>78</sup>. West (1977, p. 115) chega a sugerir que o poema deva ser atribuído a ela, e não a Erina. Porém, como Pomeroy (1978, p. 21) aponta, o autor faz essa sugestão sob o argumento de que a segunda não teria existido, portanto, não há razões para mudar a autoria do texto. Uma hipótese é de que esse poema tenha servido de inspiração para Nóssis, supondo que Erina lhe seja anterior (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 284).

Os outros dois epigramas seriam inscrições para a tumba de Báucis. No primeiro deles, o *AP* 7.710, a jovem pede à sua “estela” (coluna ou placa de pedra funerária), às “Sirenas”, talvez se referindo a possíveis estátuas presentes no túmulo, e à sua “urna” que saúdem quem passar por ali, e anunciem que ela fora uma noiva chamada Báucis, e que ela era nativa de Tenos:

Στᾶλαι, καὶ Σειρήνες ἐμαί, καὶ πένθιμε κρωσσέ,  
ὅστις ἔχεις Αἶδα τᾶν ὀλίγαν σποδιάν,

<sup>76</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) as a play on the common conceit of the epigram trying to get the reader/passers-by’s attention.” (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 224).

<sup>77</sup> O pronome em grego se encontra no caso nominativo, que corresponde ao sujeito, e no gênero masculino.

<sup>78</sup> Os epigramas em questão são *AP* 9.605, 9.604, 6.653 E 6.354. Para as páginas com a tradução e comentários desses epigramas, ver o Apêndice.

τοῖς ἐμὸν ἐρχομένοισι παρ' ἠρίον εἶπατε χαίρειν,  
 αἴτ' ἄστοι τελέθωντ', αἴθ' ἐτέρας πόλιος:  
 χῶτι με νύμφαν εὔσαν ἔχει τάφος, εἶπατε καὶ τό: 5  
 χῶτι πατήρ μ' ἐκάλει Βαυκίδα, χῶτι γένος  
 Τηνία, ὡς εἰδῶντι: καὶ ὅτι μοι ἅ συνεταιρις  
 Ἕρινν' ἐν τύμβῳ γράμμ' ἐχάραξε τόδε.

Estela, e minhas Sirenas, e urna fúnebre,  
 que tens as poucas cinzas do Hades,  
 Àqueles que passam por meu túmulo, dizeis uma saudação,  
 quer sendo cidadão, quer sendo de outra cidade,  
 e porque uma noiva tem essa tumba, dizeis isto: 5  
 que o pai me chamou de Báucis, que a família  
 é de Tenos, assim saberiam; e que para mim, a companheira  
 Erina, na lápide, gravou essa inscrição.

Gow e Page (1965b, p. 282) e Rayor (2005, p. 67) acreditam que tanto esse quanto o *AP* 7.712 (traduzido e comentado a seguir) teriam sido compostos para serem literários e não inscrições reais em uma lápide, apesar do uso de referenciais dêiticos, como a “estela” e a “urna fúnebre” nesse, e o primeiro verso do outro estar na primeira pessoa, deixando implícito que quem fala é a tumba de Báucis.

O uso da primeira pessoa já é estabelecido pelo uso da forma vocativa no primeiro verso e pelo pronome ἐμαί (*emai*), “minhas”. Mais para frente, percebe-se que quem fala é Báucis, que faz um pedido para os objetos que compõem seu túmulo. Era prática comum na composição dos epigramas “dar voz” aos mortos, bem como fazer algum pedido, sendo, geralmente, a entrega de uma mensagem à família da pessoa morta, ao leitor/trausente. A jovem, aqui, pede aos objetos que anunciem a esse leitor quem ela é e outras informações comuns de serem ditas em epitáfios, como a cidade de origem da pessoa falecida.

Murray e Rowland (2007, p. 218-19) ressaltam como Erina lida com as convenções do epitáfio do século IV a.C., nas quais, conforme Stehle, as virtudes da mulher falecida, ou jovem, no caso de uma *parthenos*, são ressaltadas, merecendo o louvor público, e “(...) o impacto emocional da perda é retratado muito mais livremente do que antes, através da invocação do lamento ou da linguagem poética de sofrimento (bem como em um vocabulário comum de luto e saudade), (...)” (STEHLE, 2001, p. 185)<sup>79</sup>.

Em contraposição a isso, como observado por Murray e Rowland (2007, p. 218-19), o epigrama parece *não lamentar* Báucis, uma vez que não são ressaltadas suas virtudes, ou focar no

<sup>79</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) the emotional impact of loss is far more freely portrayed than before via evocations of lament or poetic language of suffering (as well as in an ordinary vocabulary of grief and longing), (...)” (STEHLE, 2001, p. 185).

lamento e luto dos pais, família e da própria Erina, através da linguagem. O objetivo do poema parece ser, ao invés de lamentar, informar o transeunte de quem Báucis era, e isso parece ser feito pelos objetos funerários, compelidos por ela própria (cf. *idem*, p. 218).

A figura das Sirenas é objeto interessante de análise, uma vez que, apesar da possibilidade de estarem representando estátuas ou outro tipo de decoração, não fica clara a relação delas com Báucis. Geralmente, a imagem que se tem delas é aquela descrita na *Odisseia* (12.39-54, 12.158-200): seres mitológicos, dotadas de um canto mágico, belo e perigoso (cf. MANWELL, 2005, p. 84). Murray e Rowland (2007, p. 219-220) argumentam que, na *Odisseia*, as criaturas mitológicas prometem *kleos*, mas que essa promessa é uma mentira, e o que elas realmente garantem é a obliteração. Porém, Erina altera isso em seu epigrama: “(...) a relação entre Báucis e as Sirenas inverte a relação narratológica entre Odisseu e as Sirenas. (...) Da perspectiva de Báucis, as Sirenas não prometem obliteração, mas *kleos* incondicional.” (*idem*, p. 220)<sup>80</sup>.

Os autores ressaltam a relação das Sirenas com Perséfone<sup>81</sup>, como uma espécie de “protótipo” de coro de *parthenoi* (cf. MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 220). Assim, pensando nessa relação, as Sirenas estariam representando esse grupo que, ao cantarem sobre a saída de uma das meninas do coro quando está prestes a se casar, enaltecem as suas virtudes e beleza, conferindo-lhe *kleos* (*ibidem*). Báucis, na condição de noiva, assumiria o papel da menina que deixa o grupo, e as criaturas, no papel do coro, confeririam-lhe, portanto, *kleos*.

Elizabeth Manwell aponta que o canto das Sirenas não é

(...) sedutor somente por causa da qualidade de suas vozes (musicais como as das Musas), mas também por causa do conteúdo de seu discurso (elas oferecem conhecimento supremo), e em algum sentido, Báucis se torna uma figura como a de uma Sirena. (MANWELL, 2005, p. 85)<sup>82</sup>

Isso porque a “voz”, o “eu-poético”, é Báucis. Desse modo, quem dá as informações sobre ela e tenta de alguma forma seduzir o leitor/transeunte, tal como uma Sirene, é a própria dona da tumba (cf. *ibidem*).

<sup>80</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) the relationship between Baucis and the Sirens inverts the narratological relationship between Odysseus and the Sirens. (...) From Baucis’ perspective, the Sirens do not promise obliteration, but unstinting kleos.” (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 220).

<sup>81</sup> Apolônio de Rodes (4.891-98), Ovídio (*Met.* 5.551-63) e Higino (*Fab.* 141) colocam as Sirenas como companheiras de Perséfone antes de seu rapto.

<sup>82</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) seductive not only because of the quality of their voices (musical like those of the Muses) but also because of the content of their speech (that they offer supreme knowledge), and in some sense Baucis becomes a Siren-like figure.” (MANWELL, 2005, p. 85)

Entretanto, no último verso<sup>83</sup>, fica claro que as palavras não vêm diretamente de Báucis, mas da poetisa que “grava” a inscrição. Dessa forma, Manwell (2005, p. 85) argumenta que a Erina também são dados a fascinação e o conhecimento das Sirenas, assim como a Báucis. E mais adiante, a autora conclui que Erina, “ao dar a voz de uma Sirena a Báucis e, no final, apropriar-se dela como sua, habilmente coloca tanto ela quanto a audiência na posição de Odisseu”<sup>84</sup>, quando ele se encontra diante das Sirenes: ela, enquanto quem lamenta, deve resolver como irá se aproximar e, ao mesmo tempo, manter certa distância (MANWELL, 2005, p. 86).

Pensando que, possivelmente, os dois epigramas sobre Báucis foram escritos em conjunto, a comparação com Perséfone se torna mais visível, uma vez que, em *AP* 7.712, a tumba de Báucis pede diretamente ao leitor/transeunte que fale com Hades:

νύμφας Βαυκίδος ἐμμί: πολυκλαύταν δὲ παρέρπων  
 στάλαν τῷ κατὰ γᾶς τοῦτο λέγοις Ἄϊδα:  
 ‘βάσκανός ἐσς’, Αἶδα: τὰ δέ τοι καλὰ σάμαθ’ ὀρῶντι  
 ὠμοτάταν Βαυκοῦς ἀγγελέοντι τύχαν,  
 ὡς τὰν παῖδ’, Ὑμέναιος ἐφ’ αἷς αἰεῖδετο πεύκαις, 5  
 ταῖσδ’ ἐπὶ καδεστὰς ἔφλεγε πυρκαϊᾶ  
 καὶ σὺ μὲν, ὦ Ὑμέναιε, γάμων μολπαῖον ἀοιδᾶν  
 ἐς θρήνων γοερὸν φθέγμα μεθηρμόσσαο

Sou [a tumba] da noiva Báucis: passando a muito chorada  
 estela, que digas isto ao Hades sob a terra:  
 “és invejoso, Hades”; a ti, que vês, essas belas imagens  
 anunciarão os cruéis infortúnios de Báucis,  
 como a criança, Himeneu sobre as tochas cantava, 5  
 que o sogro queimava na pira  
 e tu, ó Himeneu, melodiosa canção de casamentos  
 mudaste em triste voz de lamentos.

O cotejo também é notável pela posição semelhante que a referência a Hades toma nos dois epigramas, sendo, em ambos, no segundo verso (*AP* 7.710, v. 2: “que tens as poucas cinzas do Hades”, e *AP* 7.712, v. 2: “que digas isso ao Hades sob a terra”). Além disso,

(...) a repreensão dirigida a Hades nesse epigrama explica a referência em 1 GP [*AP* 7.710], de Hades como possuidor das cinzas de Báucis: Hades abduziu Báucis assim como ele abduziu Perséfone. Parece razoável tratar esses epigramas como

<sup>83</sup> O último verso do epigrama remete à fórmula típica de epitáfios do século V a.C., de “X ergueu para mim/esse marco para Y” (cf. MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 217, e STEHLE, 2001, p. 180).

<sup>84</sup> Tradução minha. Texto original: “(...), by giving a Siren’s voice to Baucis and in the end appropriating it as her own, deftly positions both herself and her audience in the position of Odysseus.” (MANWELL, 2005, p. 86).

peças complementares e ler as suas vozes como respondendo uma a outra. (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 221-22)<sup>85</sup>

A menção à estela em ambos os poemas também traz uma conexão entre eles. No *AP* 7.712, ela corresponderia àquela que Báucis se dirige no *AP* 7.710. Dessa forma, a abertura do poema “Sou da noiva Báucis”, *νόμφας Βαυκίδος ἐμμί* (*nýmphas Baukídos emmi*), poderia ser a estela mencionada no epigrama anterior, sendo um único narrador, mas também poderia ser os outros objetos referenciados, aos quais a jovem fala: a estela, as Sirenas e a urna, com três vozes falando em uníssono (cf. MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 221).

Manwell (2005, p. 86) também aponta que, diferentemente do epigrama *AP* 7.710 e, até mesmo, d’ *A Roca*, a “voz” de Erina, ou seja, a figura da poetisa presente enquanto *persona* poética parece estar ausente neste epigrama. Assim, aqui,

(...) o tema de perda é articulado pelo emprego de uma série de vozes, cada qual assumindo a posição de enlutado, criando uma oportunidade de identificação (entre os sujeitos, e entre os sujeitos e Báucis), mas, simultaneamente, articulando o fracasso de uma reunião. (MANWELL, 2005, p. 86)<sup>86</sup>

O poema apresenta, em conexão com o outro, portanto, uma variedade de sujeitos, de narradores: a estela que dialoga com o leitor/transeunte e também se dirige a Himeneu, o leitor que, por sua vez, deve fazer uma censura a Hades e, se for levada em consideração a possível pluralidade do narrador, tem-se ainda as Sirenas e a urna. A cada um desses sujeitos é dada a oportunidade de expressar a sua perda, “e assim a tumba reconta a morte de Báucis, o ‘leitor’ da inscrição censura Hades pelo roubo, e Himeneu altera a sua canção.” (MANWELL, 2005, p. 86). O “fracasso de uma reunião” de que comenta Manwell, se daria, também, pela posição em que Erina, e quem lamenta, coloca-se no epigrama anterior, de querer se aproximar, mas ainda manter certa distância.

É interessante observar, ainda, como o locutor (ou locutores) do epigrama toma(m) uma atitude diversa daquela esperada do anterior: ao invés de seguir com o pedido de Báucis e dar as informações sobre ela, a *persona* poética pede ao leitor que censure Hades pelo rapto da falecida e depois que ele leia o conteúdo do epigrama, que narra o funeral (MURRAY&ROWLAND, 2007, p.

<sup>85</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) the rebuke directed at Hades in this epigram explicates the reference in 1 GP to Hades as the possessor of Baucis’ ashes: Hades abducted Baucis just as he did Persephone. It seems reasonable to treat these epigrams as companion pieces and read their voices as responding to one another.” (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 221-22).

<sup>86</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) the theme of loss is articulated through the employment of a series of voices, each of which alternately assumes the position of the bereaved, creating an opportunity for identification (among all the subjects, and between the subjects and Baucis), yet simultaneously articulating the failure of reunion.” (MANWELL, 2005, p. 86).

222). E, ao falar do funeral de Báucis, a própria *persona* critica Himeneu por mudar a canção de casamento em um lamento. Murray e Rowland (2007, p. 222) concluem que essas duas figuras masculinas, Hades e Himeneu, junto à do sogro, funcionam como “agentes” na transformação da jovem noiva em cadáver, e acrescentam:

Implícita nesse paralelo tríplice de Hades, Himeneu e sogro está a intenção da voz amargurada deste epigrama em provocar uma resposta emocional no leitor. O que 2 GP [AP 7.712] expressa é a retórica irracional do luto, na qual qualquer coisa ou pessoa que é percebida como tendo trazido a ou participado na finalidade da perda é concebida como censurável. (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 222)<sup>87</sup>.

Os versos 5 e 6 mostram o momento em que o casamento vira um funeral (Ἵμέναιος ἐφ’ αἷς αἰείδετο πεύκαις, / ταῖσδ’ ἐπὶ καδεστὰς ἔφλεγε πυρκαῖᾱ, “Himeneu sobre as tochas cantava, / que o sogro queimava na pira”), quando o sogro usa as tochas, sob as quais Himeneu cantava, para acender a pira funerária de Báucis. Esse tema não é incomum à poesia epigramática, e Gow e Page (1965b, p. 284) citam como exemplo os epigramas AP 7.185, 188 e 367.

Sobre esses versos, Giangrande (1969, p. 2), chama atenção para o pronome no início do verso 6, τᾶνδε (*tānde*), na edição de Gow e Page, citada pelo autor (em GIANGRANDE, 1969, p. 1), e ταῖσδ’ (*taísd’*) na edição de Paton (1917). Ambos são pronomes no feminino plural que retomam “tochas”, mudando o caso (o primeiro no genitivo, o segundo no dativo). Apesar da diferença no grego de edições, menciono aqui o comentário do autor de que esse pronome enfatiza que “foram as chamadas *das tochas nupciais*, não das outras tochas (i.e. funerárias) que fizeram a garota ser cremada, ao se colocar fogo na pira (...)” (GIANGRANDE, 1969, p. 2, itálicos do autor)<sup>88</sup>.

O autor também ressalta o uso de πυρκαῖᾱ (*pyrkaiā*, “pira”) no texto, argumentando que Erina estaria usando-a com sentido de “chama”, ou “fogo”, enquanto o significado esperado pelo leitor seria o de “pira funerária” (cf. GIANGRANDE, 1969, p. 2). O uso que Erina faz dessas palavras serve para ressaltar, como é mostrado n’A *Roca*, que Báucis morrera no dia de seu casamento, um momento que era para ser de transição e feliz, mas é transformado em uma situação de luto e lamento.

<sup>87</sup> Tradução minha. Texto original: “Implicit in this tripartite paralleling of Hades, Hymen, and the Father-in-law is the intention of the embittered voice of this epigram to provoke an emotional response in the reader. What 2 GP expresses is the irrational rhetoric of grief in which anything or anyone who is perceived to have brought about or participated in the finality of the loss is constructed as blameworthy.” (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 222).

<sup>88</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) it was the very flame of the *nuptial* torches, not that of other (i.e. funeral) torches that caused the girl to be cremated, by setting fire to the pyre (...)” (GIANGRANDE, 1969, p. 2).

## ANITE

### 1. Introdução:

Anite é uma poetisa geralmente situada no século III a.C., ainda que não se saiba a sua datação exata (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 90), localizada na cidade de Tégea, na região da Arcádia. Atribui-se a ela vinte e quatro epigramas<sup>89</sup>, a maioria preservados na *Antologia Palatina*. Em seus poemas, é utilizado o dialeto dórico, e o conteúdo varia: há epítáfios dedicados a animais, outros a jovens mulheres e meninas, e ainda epigramas retratando paisagens bucólicas e se dirigindo a viajantes e camponeses. A poetisa parece também ter sido uma das primeiras (entre poetas homens e mulheres) a descrever cenários bucólicos dentro do gênero epigramático, contribuindo com o desenvolvimento da tradição pastoral dentro da literatura grega (cf. SNYDER, 1989, p. 76).

É possível que seus epigramas tenham sido reunidos em um único livro, como discute Kathryn Gutzwiller (1993): apesar de não haver evidências definitivas de que a poetisa teria feito tal compilação, “vários fatores tornam razoável assumir que ela o tenha feito” (GUTZWILLER, 1993, p. 71)<sup>90</sup>, como alguns epigramas indicarem claramente que foram compostos para um livro de poesia e “o seu uso sofisticado de linguagem até no seu epigrama mais tradicional indica um alto nível de auto-consciência poética.” (*ibidem*)<sup>91</sup>. Outro fator seria o número de epigramas preservados na *Antologia Palatina*, o que sugere que quem tenha criado essa antologia teria acesso a uma coleção da qual se tenha tirado os poemas para criá-la (cf. *idem*, p. 72)

Como Gutzwiller (1993) e Ellen Greene (2019) apontam, os epigramas de Anite são inovadores, não só pelo seu conteúdo inédito no gênero epigramático, como é o caso dos epigramas pastorais, mas também pela forma como a poetisa apresenta temas já masculinos com uma visão feminina, sendo que uma das características mais marcantes de seus epigramas é a transformação que ela faz dos elementos tradicional e masculino e do discurso épico (cf. GREENE, 2019, p. 288). Vários poemas da poetisa apresentam referências às obras homéricas, mas sempre de maneira que transpõe determinado verso de um contexto masculino, bélico, para um contexto feminino, doméstico.

---

<sup>89</sup> Esse número varia, de acordo com os autores. Gow & Page (1965b) mencionam que, dos epigramas editados por eles, 19 não tem a autoria disputada, sendo certamente de Anite, e cinco que disputam a autoria com algum outro poeta. Procurei citar e traduzir todos os mencionados e também traduzidos por Snyder (1989).

<sup>90</sup> Tradução minha. Texto original: “several factors make it reasonable to assume that she did so” (GUTZWILLER, 1993, p. 71)

<sup>91</sup> Tradução minha. Texto original: “her sophisticated use of language in even her most traditional epigrams indicates a high degree of poetic self-consciousness.” (GUTZWILLER, 1993, p. 71)

Gutzwiller propõe que Anite teria sido uma das primeiras epigramatistas “a projetar uma *persona* literária distinta e ela o fez colocando a si própria, como uma mulher e habitante da Arcádia amplamente rural, em oposição ao compositor tradicional de epigramas inscricionais.” (1993, p. 72)<sup>92</sup>. Anite divergiria desse epigramatista tradicional – geralmente anônimo e que procurava refletir, sem individualizar, os valores da sociedade para a qual ele compunha, sendo esses valores aqueles da pólis governada por homens – ao desviar seu “eu literário” do padrão imposto para epigramas, ou seja, celebrar a aristocracia, conquistas e valores masculinos (cf. *ibidem*). Esse desvio é mostrado pelo interesse de Anite em retratar em seus poemas mulheres, crianças, animais e pela atenção dada a paisagens e seus habitantes (cf. *idem*, p. 72-73).

Neste capítulo, proponho uma interpretação dos epigramas<sup>93</sup> de Anite, aqui divididos e agrupados de acordo com o seu conteúdo. Começo por aqueles dedicados a humanos, seguidos daqueles a animais. Depois, comento os que trazem um objeto como elemento principal e por fim, os que retratam paisagens bucólicas e de tema pastoral.

## 2. Epigramas dedicados a humanos:

Dentre os epigramas que retratam humanos, Anite apresenta três que falam da morte de homens (de acordo com os que Snyder, 1989, considera como sendo de autoria da poetisa) e seguem o padrão tradicional de epigramas, ressaltando os feitos heroicos e como quem é mencionado em cada poema morreu em guerra. O primeiro deles chama a atenção, justamente, por seguir a tradição de temas epigramáticos e mencionar o que poderia ter sido outro jeito de o homem retratado no poema morrer, através de uma doença, mas ressaltando que nem uma “dolorosa enfermidade” o matou, tendo ele falecido na guerra, com certa honra, como ditavam os valores tradicionais vigentes na época (*AP* 7.232):

Λύδιον οὐδας ἔχει τόδ' Ἀμύντορα, παῖδα Φιλίππου,  
πολλὰ σιδηρεῖης χερσὶ θιγόντα μάχης:  
οὐδέ μιν ἀλγινόεσσα νόσος δόμον ἄγαγε Νυκτός,  
ἀλλ' ὄλετ' ἀμφ' ἐτάρω σχὼν κυκλόεσσαν ἴτυν.

O solo lídio tem esse Amintor, filho de Filipo,

<sup>92</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) to project a distinct literary persona and that she did this by setting herself, as a woman and an inhabitant of largely rural Arcadia, in opposition to the traditional composer of inscribed epigram.” (GUTZWILLER, 1993, p. 72). Itálico meu.

<sup>93</sup> As traduções dos epigramas são minhas, a não ser quando mencionado tradutor(a). Para a tradução, utilizei como texto-fonte as edições de PATON, 1915-1917.

tendo tocado muitas vezes a férrea luta;  
nem a dolorosa enfermidade o levou à casa da Noite,  
mas pereceu segurando o escudo circular sobre o companheiro.

Murray e Rowland (2007, p. 230) apontam para o trecho em específico no qual é mencionada outra possibilidade de Amintor morrer, por uma doença: “nem a dolorosa enfermidade o levou à casa da Noite”. Para os autores,

É significativo que o cenário contrafactual é figurado como um casamento no qual a Enfermidade levou Amintor, como uma noiva, para a casa da Noite. Isso implica que, se Amintor tivesse morrido doente em uma cama, sua morte teria sido ‘feminina’; (...) (MURRAY & ROWLAND, 2007, p. 230)<sup>94</sup>

Eles também apontam para uma alusão, nesse trecho, ao rapto de Perséfone, e do conseqüente luto de Deméter, referência esta que aparece também em outro epigrama (*AP* 7.486). Os autores então concluem:

Além do mais, já que a alusão no epigrama masculino é parte do cenário contrafactual, há a outra implicação de que, tendo sido ele tomado pela doença, Amintor seria lamentado do modo como uma menina seria por sua mãe. A voz masculina desse epigrama oclui uma subjetividade feminina alternativa. (MURRAY & ROWLAND, 2007, p. 231)<sup>95</sup>

A expressão δόμον Νυκτός (*dómon Nyktós*, “casa da Noite”) é interessante por não haver outras ocorrências parecidas na literatura. Contudo, como Gow e Page (1965b, p. 102) notam, há alguns exemplos literários de a Noite (Νύξ, *Nýks*) ser uma figura representativa do Hades e até mesmo da Morte, em grego Θάνατος (*Thánatos*), ou Tânatos. Essa relação entre Noite e Tânatos, enquanto divindades, é atestada na *Teogonia*, de Hesíodo, sendo a primeira mãe da segunda (vv. 211-12, trad. PALAVRO):

Νύξ δ' ἔτεκε στυγερόν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν  
καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ὕπνον, ἔτικτε δὲ φῶλον Ὀνειρώων.

Nyx pariu Moro execrável assim como Ker obscura e  
Thánato, e Hypno pariu, e pariu os Oniros em tribo;

Em Homero, uma relação próxima de igualdade entre os termos νύξ (*nýks*, “noite”) e θάνατος (*thánatos*, “morte”) aparece na *Iliada* (5.659, 13.425) e na *Odisseia* (20.351), sendo νύξ

<sup>94</sup> Tradução minha. Texto original: “It is significant that the counterfactual scenario is figured as a marriage in which Disease led Amyntor like a bride to the house of Night. This implies that if Amyntor had died in a sick bed his death would have been ‘girly’; (...)” (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 230).

<sup>95</sup> Tradução minha. Texto original: “Moreover, since the allusion in the male epigram is part of the counterfactual scenario, there is the further implication that had he been overtaken by illness, Amyntor would have been mourned the way a girl would be mourned by her mother. The masculine voice of this epigram ocludes an alternate feminine subjectivity.” (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 231)

(*nyks*, “noite”) a palavra usada como metáfora para a morte. É uma equivalência entre noite e Hades, como o “reino dos mortos”, aparece no epigrama de Antípatro de Sídon (*AP* 7.241, v. 11, trad. Rafael Brunhara): οὐδέ σε νύξ ἐκ νυκτὸς ἐδέξατο, “nem a noite te recebeu da noite”, e também na tragédia de Sófocles, *Ájax* (v. 660, trad. OLIVEIRA, 2008): ἀλλ’ αὐτὸ νύξ Ἄιδης τε σφζόντων κάτω, “Eia, que a noite e o Hades a guardem embaixo!”.

Algo que chama a atenção nesse poema, pensando ser de Anite<sup>96</sup>, é a falta de uma figura feminina como principal. Outro epigrama, que também menciona a morte de um homem que morrera na guerra, parece se relacionar ao anterior no que toca a relação entre pais e filhos (*AP* 7.724):

ἦ ῥα μένος σε, Πρόαρχ’, ὅλες’ ἐν δαΐ, δῶμά τε πατρὸς  
 Φειδία ἐν δνοφερῶ πένθει ἔθου φθίμενος;  
 ἀλλὰ καλὸν τοι ὑπερθεν ἔπος τόδε πέτρος αἰεῖδει,  
 ὡς ἔθανες πρὸ φίλας μαρνάμενος πατρίδος.

Pois foi a bravura, Proarces, que te arruinou em batalha, e, por isso,  
 a casa do pai Fídias tu puseste em sombrio luto, perecendo;  
 mas essa pedra acima de ti canta um belo poema,  
 sobre como morreste lutando pela pátria querida.

Esses epigramas apresentam duas características em comum: ambos os homens mencionados morreram lutando na guerra e, em ambos os epitáfios, não é citada diretamente uma figura materna<sup>97</sup>. No primeiro, faz-se presente a imagem do pai, mas não fica explícito o ato de lamentar por alguém. Já no segundo, o luto é citado, mas é o da família de modo geral, “da casa”, não é um ato praticado por uma única pessoa, ainda que a figura familiar mencionada como principal seja a do pai também.

Nessa perspectiva, de um luto coletivo, o epigrama de Anite lembra a elegia de exortação, que traz a ideia do bem coletivo. Elizabeth Irwin argumenta:

De uma perspectiva literária, a elegia de exortação tem sido uma ponte entre Homero e a literatura clássica. Ao mesmo tempo, historiadores acharam as questões dessa poesia, a associação próxima do valor marcial com a noção do bem coletivo – lutar em nome da πατρίς [*patris*] (“pátria”), γῆ [*gē*] (“terra”) – e com respeito à πόλις [*polis*] (“cidade”) de alguém e o δῆμος [*dēmos*] (“povo”) ou λαός

<sup>96</sup> Alguns autores atribuem esse epigrama a Anite, como Snyder (1989) outros não. Na edição da *Antologia Grega* de W. R. Paton (1917), esse epigrama é atribuído a Antípatro. Tanto Snyder (1989) quanto Paton (1917) consideram como sendo de provável autoria de Anite os epigramas *AP* 7.724 e 7.538.

<sup>97</sup> Na edição de Gow e Page (1965a, ep. IV, p. 36), a palavra que eles usam é ματρός (*matrós*, “da mãe”). Segundo os autores, “o verso tem sido variada e inconclusivamente emendado” (“The line has been variously and inconclusively emended”, GOW&PAGE, 1965b, p. 93).

[*laós*] (“povo”), útil em construir tanto a ascensão da pólis arcaica quanto o início da história de Esparta. (IRWIN, 2005, p. 20)<sup>98</sup>

Assim, a elegia exortativa e alguns epigramas funerários são parecidos: há uma associação “do valor marcial com a noção do bem coletivo” que aparece nos epigramas dedicados a homens mortos em guerra. É possível perceber, e o epigrama *AP* 7.724, de certa forma, mostra isso, a relação entre o gênero elegíaco e o epigramático.

Entretanto, como Irwin (2005, p. 68) observa, citando George Robertson, “os epigramas arcaicos não descrevem a morte em guerra em termos de lutar pela cidade, terra, ou pátria (πόλις, γῆ, πατρίς; ‘cidade’, ‘terra’, ‘pátria’)<sup>99</sup>, o que “é surpreendente em comparação com as inscrições do século quinto: a referência à terra ou πατρίς de alguém que é esperada da elegia simpótica, de fato, aparece nelas frequente e orgulhosamente.”<sup>100</sup> Então, aqui, a poetisa parece estar seguindo uma temática comum às inscrições de sua época, ainda que, aparentemente, de forma menos “orgulhosa”, e chegando a inverter, até, essa tópica.

No segundo epigrama, a causa da ruína de Proarces chama a atenção: “a bravura”. Em Homero, μένος (*ménos*) aparece diversas vezes para indicar a “paixão”, o “ardor” dos guerreiros em batalha (*Il.* 2.387, e associado a Ares, em *Il.* 18.264), e, talvez até ironicamente ao seu uso em Anite, com o sentido de “vida”, ou mais precisamente, “força vital” (*Il.* 3.294, 5.296). Em Homero é uma qualidade dos guerreiros esse “ardor”, que aqui traduzo por “bravura”, no momento da guerra, já aqui, esse epigrama soa quase como uma crítica. Por causa do ardor de Proarces no momento da batalha, ele acaba morrendo, e trazendo “sombrio luto” para a sua família. Essa bravura foi a causa de sua ruína. Isso mostra uma inversão na tópica de epitáfios que geralmente relembram e eternizam guerreiros a partir de sua coragem.

Se levar em consideração o argumento de Gutzwiller (1993) de que os textos de Anite teriam sido compostos para livros, o final do epigrama é, no mínimo, curioso: assim como epigramas inscricionais, anteriores aos literários, esse faz menção ao lugar onde o epitáfio teria sido,

<sup>98</sup> Tradução minha. Texto original: “From a literary perspective, exhortation elegy has been seen as the bridge between Homer and classical literature. At the same time, historians have found the concerns of this poetry, the close association of martial valour with a notion of the collective good – fighting on behalf of the πατρίς (‘land of one’s father’), γῆ (‘land’) – and with the regard of one’s πόλις (‘city’) and the δῆμος (‘people’) or λαός (‘people’), useful in constructing both the rise of the archaic polis and the early history of Sparta.” (IRWIN, 2005, p. 20). Palavras entre colchetes são adições minhas.

<sup>99</sup> Tradução minha. Texto original: “(...): archaic epigrams do not describe death in war in terms of fighting for the city, land or fatherland (πόλις, γῆ, πατρίς; ‘city’, ‘land’, ‘land of one’s fathers’), (...)”. (IRWIN, 2005, p. 68).

<sup>100</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) is striking in comparison with fifth-century inscriptions: the reference to one’s land or πατρίς which one expects from sympotic elegy does in fact frequently and proudly appear there.” (IRWIN, 2005, p. 68).

ficcionalmente, inscrito. Isso pode ser mais uma característica do poema que remete aos tradicionais, lembrando ao leitor de que Anite está incorporando nesse epitáfio a *persona* do epigramatista tradicional, ao mesmo tempo em que se distancia deste, ao usar o discurso indireto nos últimos versos. O epigrama, também, parece se negar na própria forma, pois não diz o que há na pedra, só menciona um “belo poema”, que parece ter conteúdo diferente do texto em si, ou seja, o epigrama não seria o poema na pedra.

Ainda assim, o leitor poderia facilmente associar a *persona* do narrador do poema com a da poetisa, uma vez que a falta de um suporte físico, que não uma página escrita, dificulta a determinação de uma fonte para o eu-lírico, o que resulta em uma sintetização das vozes que aparecem nos epigramas em uma única (cf. GUTZWILLER, 1993, p. 76). Portanto, apesar de citar o que poderia ser um suporte físico para o texto,

(...) a inscrição na pedra é parafraseada no próprio epigrama, de modo que a voz narrativa primária é facilmente identificada com um compositor literário. Nesse, (...) a própria epigramatista expressa sua preocupação com o luto de seus pais enquanto atribui a consolação costumeira – de que ele teria morrido lutando por seu país – à canção da pedra. (GUTZWILLER, 1993, p. 76)<sup>101</sup>

O último epigrama sobre humanos a trazer uma figura masculina como principal, o *AP* 7.538, é mais curto que os anteriores, e como Snyder (1989, p. 70) sugere, oferece uma reflexão sobre como a morte iguala as pessoas que, em vida, possuem *status* sociais diferentes :

Μάνης οὔτος ἀνὴρ ἦν ζῶν ποτε: νῦν δὲ τεθνηκῶς  
ἴσον Δαρείῳ τῷ μεγάλῳ δύναται.

Manes, era este homem, quando vivo; e agora que morreu,  
é igual em poder ao grande Dario.

Manes era um nome frígio comum para escravos no período helenístico, e aparece em *As Aves*, de Aristófanes, v. 1329, enquanto Dario foi um rei persa. No epigrama de Anite, um homem chamado Manes, possivelmente um escravo, ou de *status* relativamente baixo, ao morrer, iguala-se a um rei.

Os outros poemas de Anite têm como tema principal a morte de mulheres, principalmente em idade de se casar. Neles, a figura que lamenta por elas pode variar, mas todos se concentram nesse universo de luto feminino. No epigrama *AP* 7.646, a figura do pai ainda aparece, mas aqui,

<sup>101</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) the inscription upon the stone is paraphrased within the poem itself, so that the primary narrating voice is easily identified with a literary composer. In this, (...), the epigrammatist herself expresses concern for his parent’s grief while assigning the customary consolation - that he died fighting for his country - to the song of the stone.” (GUTZWILLER, 1993, p. 76).

diferente dos epigramas anteriores, é explorada a relação entre pai e filha, e há a vocalização da voz da jovem:

Λοίσθια δὴ τάδε πατρὶ φίλῳ περι χεῖρε βαλοῦσα  
εἶπ' Ἐρατῶ, χλωροῖς δάκρυσι λειβομένα·  
ὦ πάτερ, οὐ τοι ἔτ' εἰμί, μέλας δ' ἐμὸν ὄμμα καλύπτει  
ἤδη ἀποφθιμένης κυάνεος θάνατος

Isto foi a última coisa que Erato disse, abraçando  
o amado pai e derramando lágrimas frescas:  
“ó pai, não sou mais; pereço, a morte sombria  
já cobre de negro meus olhos.”

Dois aspectos desse epigrama são interessantes de se analisar: a relação entre pai e filha e o uso que Anite faz da voz em primeira pessoa. A respeito da relação paterna, isso seria uma das formas como esse epítáfio se desvia do padrão tradicional: uma vez que a relação entre pais e filhos homens é muito valorizada em Homero e em boa parte da literatura grega, esta primazia dá lugar “a um senso de apreço concedido a pais e filhas. Mais importante, esse epigrama sugere a possibilidade de um valor intrínseco de uma filha na vida de seu pai.” (GREENE, 2019, p. 293)<sup>102</sup>.

Sobre o uso da primeira pessoa, Gutzwiller (1993, p. 76) acrescenta que o leitor do texto “imagina, talvez de novo, um alívio, agora retratando Erato no abraço de seu pai, mas a vocalização de seus pensamentos finais, pungentemente expressando o *pathos* da morte, é, dentro da coleção, uma extensão natural da própria voz do narrador.” Greene (2019, p. 294)<sup>103</sup> também comenta que, tendo o ponto de vista de Erato sobre a morte, há um grande senso de *pathos* pessoal.

Snyder (1989, p. 69) aponta para o uso que Anite faz da língua grega, utilizando-se de sua flexibilidade, e esse epigrama mostra como a poetisa estrutura bem seus poemas para gerar determinado efeito, de forma que, no segundo par de versos, há uma oposição entre vida e morte, sendo o primeiro elemento representado pela figura do pai (v. 3: ὦ πάτερ, ὁ páter), que representa o mundo dos vivos, enquanto o segundo é representado pela última palavra, θάνατος (v. 4, thánatos), literalmente traduzida por “morte”.

Nos outros epigramas femininos de Anite, há geralmente a menção de uma figura que represente os vivos, que choram pela morte da jovem retratada. Em um deles, o AP 7.490, a figura

<sup>102</sup> Tradução minha. Texto original: “to a sense of value accorded to fathers and daughters. More importantly, this epigram suggests the possibility of a daughter’s intrinsic worth in the life of her father.” (GREENE, 2019, p. 293).

<sup>103</sup> Tradução minha. Texto original: “is perhaps again to imagine a relief, now depicting Erato in her father’s embrace, but the vocalization of her final thoughts, poignantly expressing the pathos of death, is, within the collection, a natural extension of the narrator’s own voice.” (GUTZWILLER, 1993, p. 79).

do pai também é mencionada, entretanto, mais especificamente “a casa” como um todo e, quem explicitamente lamenta a morte da jovem, não é a família, mas a própria poetisa:

παρθένον Ἀντιβίαν κατοδύρομαι, ἃς ἐπὶ πολλοὶ  
 νυμφῖοι ἰέμενοι πατρὸς ἴκοντο δόμον,  
 κάλλευσ καὶ πινυτᾶτος ἀνὰ κλέος: ἀλλ' ἐπὶ πάντων  
 ἐλπίδας οὐλομένα Μοῖρ' ἐκύλισε πρόσω.

Lamento pela jovem Antíbia, por quem muitos  
 noivos enviados vieram à casa do pai,  
 devido à fama de sua beleza e sabedoria; mas a  
 Moira revolveu as esperanças arruinadas de todos para longe.

Aqui, a jovem Antíbia morre antes de se casar, e o uso da primeira pessoa, já no primeiro verso, permite ao leitor associar o narrador que lamenta a Anite, já que seria feita a relação da *persona* poética com a própria poetisa, mostrando que a autora desses epitáfios lamenta a morte prematura de jovens mulheres. Isso supondo que o epigrama esteja em um livro, em uma coleção com outros poemas dentro do gênero, e que o leitor saiba, claramente, que a autoria desse livro pertence à poetisa.

Além disso, o epigrama também mostra, assim como os outros em que aparecem figuras femininas lamentando, uma perspectiva feminina sobre a morte, a qual “não oferece desculpas reconfortantes (nenhum equivalente ao *pro patria mori* oferecido pelas mortes de homens jovens), mas vê na morte somente a destruição sem sentido da bondade e da beleza da vida.” (GUTZWILLER, 1993, p. 77)<sup>104</sup>. Também, acrescentando a isso, nota-se que a “fama” da menina é obtida durante a sua vida, não com o seu passamento. Assim, ao morrer, Antíbia perde seu κλέος (*kléos*, “fama”), geralmente obtida pelos homens no momento do falecimento, marcando, desse modo, um contraste entre a morte de uma mulher e a de um homem.

A palavra κλέος (*kléos*, “fama”), no terceiro verso, traça um paralelo com os versos 13.364-66, da *Iliada*, trecho que fala sobre um soldado que foi atraído pela “fama” da guerra, tal como os pretendentes de Antíbia foram atraídos pela notícia de sua beleza e sabedoria. Dessa forma, “não só Anite relaciona o κλέος da beleza e da sabedoria com o κλέος de batalha, mas também, implicitamente, eleva as virtudes de Antíbia ao nível heróico ao relacionar a sua morte à tradição

<sup>104</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) offers no comforting excuses (no equivalent of the *pro patria mori* offered for the deaths of young men) but sees in death only the senseless destruction of the goodness and beauty in life.” (GUTZWILLER, 1993, p. 77).

homérica”. (GREENE, 2019, p. 291)<sup>105</sup>. Greene argumenta, também, que esse epigrama é um exemplo de como os epigramas de Anite “vão além das perspectivas tradicionais femininas sobre a morte pelo modo com o qual eles trazem as experiências ordinárias vividas pelas mulheres em diálogo com a tradição heróica masculina”. (*ibidem*)<sup>106</sup>.

Outro epigrama que também retrata a morte de uma jovem antes de ter se casado é o *AP* 7.649, só que aqui quem lamenta a jovem, é a mãe, que ergue uma estátua em tamanho real da filha sobre a sua tumba:

ἀντί τοι εὐλεχέος θαλάμου σεμνῶν θ' ὕμεναίων  
 μήτηρ στήσε τάφῳ τῷδ' ἐπὶ μαρμαρίνῳ  
 παρθενικάν, μέτρον τε τεὸν καὶ κάλλος ἔχουσιν,  
 Θερσί: ποτιφθεγκτὰ δ' ἔπλεο καὶ φθιμένα.

Para ti, ao invés de um quarto conjugal ou veneráveis himeneus,  
 a mãe colocou sobre essa tumba marmórea  
 uma jovem, tendo tanto a tua altura quanto a beleza,  
 Térsis: fostes saudada também depois de perecido

Com o uso da segunda pessoa do singular, o texto sugere a participação de quem narra no funeral, dirigindo seu discurso diretamente à estátua, já logo no início do primeiro verso, com o pronome de segunda pessoa do singular no dativo: τοι (*toi*). Gow e Page (1965b, p. 95) também apontam para uma das palavras no último verso: ποτιφθεγκτὰ (*potiphthegktà*), significando que “alguém pode se dirigir à estátua no lugar da menina morta, como o faz o próprio epigrama”<sup>107</sup>. Snyder (1989, p. 69) sugere que essa forma de se dirigir à falecida e à sua estátua é irônica. Uma leitura de que o poema contém uma certa ironia é possível, pensando que a própria forma na segunda na pessoa parece estar se dirigindo a Térsis porém, ao mesmo tempo, à estátua. Entretanto, esse uso também pode ser para a poetisa se colocar no poema, de forma que ela também está de luto pela jovem, criando um efeito de proximidade, também, entre Anite e a falecida (cf. GUTZIWLLER, 1993, p. 76).

Tanto sobre o *AP* 7.649 quanto sobre o *AP* 7.490, Greene (2019, p. 293) argumenta que eles têm características que podem ser associadas aos ritos funerários na Atenas Clássica. Segundo a autora, os epigramas se relacionam às orações performadas nesses ritos, pois se percebe que,

<sup>105</sup> Tradução minha. Texto original: “not only does Anyte link the κλέος of beauty and wisdom with the κλέος of battle, but she also implicitly elevates Antibia’s virtues to heroic status by linking her death to the Homeric tradition”. (GREENE, 2019, p. 291)

<sup>106</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) go beyond traditionally feminine perspectives on death through the way in which they bring the ordinary lived experiences of women into dialogue with male heroic tradition.” (*ibidem*)

<sup>107</sup> Tradução minha. Texto original: “one can address the statue in place of the dead girl, as does the epigram itself.” (GOW&PAGE, 1965b, p. 95)

naquelas que sobreviveram, o falecido era mais elogiado que lamentado, da mesma forma que ocorre nesses epigramas.

Apesar de os locutores dos epigramas 6 [AP 7.490] e 8 [AP 7.649] não lamentarem um soldado caído, eles, entretanto, focam nos traços extraordinários que trarão κλέος ao falecido ao invés de à situação dos sobreviventes. Ademais, diferente dos lamentos tradicionais de mulheres, os locutores desses poemas nunca expressam o laço forte e pessoal com o falecido que precipitaria um pesar intenso. (GREENE, 2019, p. 293)<sup>108</sup>

A autora também conclui que “esses epigramas oferecem uma mistura única de perspectivas masculinas e femininas sobre a morte, um entrelace complexo de modos de expressão pessoais e impessoais”. (*ibidem*)<sup>109</sup>. De fato, a forma como Anite lamenta essas jovens, utilizando-se de características de gêneros considerados masculinos, tais como a poesia épica e a oração funerária masculina<sup>110</sup>, mostra como ela consegue com certo sucesso inserir uma visão feminina dentro de uma tradição literária ditada por valores masculinos, utilizando-se de elementos dessa tradição.

O próximo epigrama, AP 7.486, é indicado por Gow e Page (1965b, p. 94) como tendo sido provavelmente uma inscrição genuína de uma tumba, possivelmente devido à menção direta da tumba (“sobre este túmulo”), comum nos epigramas inscritos. Também mostra a relação entre mãe e filha, e o ato da primeira em lamentar a morte da jovem:

Πολλάκι τῷδ' ὀλοφυδνὰ κόρας ἐπὶ σάματι Κλείνα  
 μήτηρ ὠκύμορον παῖδ' ἐβόασε φίλαν,  
 ψυχὰν ἀγκαλέουσα Φιλαινίδος, ἃ πρὸ γάμοιο  
 χλωρὸν ὑπὲρ ποταμοῦ χεῦμι' Ἀχέροντος ἔβα.

Muitas vezes sobre este túmulo da menina, a mãe, Clina,  
 chamou em prantos a filha querida, que morreu prematuramente,  
 evocando a alma de Filênis, que antes do casamento  
 atravessou as águas lívidas do rio Aqueronte.

Ainda de acordo com as análises de Gow e Page (*ibidem*) o adjetivo ὀλοφυδνὰ (*olophydnà*, “lamentáveis”, ou “em prantos”) presente no primeiro verso, pode estar fazendo uma conexão com o verso 23.102 da *Iliada*, quando Aquiles ἔπος δ' ὀλοφυδνὸν ἔειπεν (*épos d'olophydnòn éeipen*),

<sup>108</sup> Tradução minha. Texto original: “Although the speakers in epigrams 6 and 8 do not lament a fallen soldier, they, nonetheless, focus on the remarkable traits that will bring κλέος to the deceased rather than on the plight of the survivors. Further, unlike in traditional women’s laments, the speakers in these poems never express the strong personal bond with the deceased that would precipitate intense grief.” (GREENE, 2019, p. 293).

<sup>109</sup> Tradução minha. Texto original: “these epigrams offer a unique blend of masculine and feminine perspectives on death, a complex intertwining of personal and impersonal modes of expression.” (*ibidem*).

<sup>110</sup> Aqui me refiro a uma diferença entre os lamentos performados e compostos por homens e aqueles performados (e alguns, possivelmente, compostos) por mulheres (*thrēnos x goos*, mencionados no capítulo “Erina”).

“lamentável discurso falou”, em luto por Pátroclo. Com isso, Anite poderia estar, aqui, mais uma vez elevando a morte de Filênis para o mesmo nível que a morte de um herói épico, e assim, o lamento de Clina seria tão elevado e tão importante quanto o de Aquiles. Outra palavra que chama atenção é *χλωρόν* (*chlōrōn*) no último verso. Anite usa essa mesma palavra no epigrama AP 7.646, *χλωροῖς* (*chlōroîs*) para descrever as lágrimas de Erato. Aqui, a palavra descreve a cor do rio e, de acordo com a leitura de Gow e Page, “é a cor do medo e da tristeza, o que, talvez, levou à palavra aqui.” (*ibidem*)<sup>111</sup>.

Greene (2019, p. 289-290) ressalta, sobre esse poema, que a comemoração da vida de uma jovem cujo valor é autenticado pelo amor de sua mãe enfatiza o poder que tem a ligação entre mãe e filha e, além disso, válida a expressão pública do luto feminino, até então limitado para as mulheres. Margaret Alexiou, em *The Ritual Lament in Greek Tradition* (2002), menciona algumas das proibições impostas, em particular por Sólon, relatadas por Plutarco. Algumas delas restringiam as ações das mulheres durante os ritos funerários e também quais relações as mulheres tinham que ter com o falecido para participar dos funerais.

Não deveria haver procissão à noite, exceto por uma carruagem iluminada; ainda, sem laceração da carne pelas enlutadas, sem canto de canções fúnebres e sem lamentar para outros mortos. (...) Nos tempos de Plutarco, a maioria das práticas eram também proibidas pela lei, e todas as ofensoras deveriam ser punidas pelos *gynaiknómoi*, oficiais especialmente designados para lidar com os casos de mulheres. Os dois aspectos mais enfatizados da legislação original são a restrição estrita das oferendas no túmulo e a limitação do direito de lamentar unicamente às mulheres parentes. (ALEXIOU, 2002, p. 15)<sup>112</sup>

A significância dos rituais funerários pode ser atestada pelo fato de terem surgido várias leis, a partir do século VI a.C., que os restringiam, considerando os ritos, de algum modo, “prejudiciais e ofensivos às novas sociedades” (ALEXIOU, 2002, p. 14)<sup>113</sup>. Apesar de não descrever um ritual em seu epigrama, Anite dá alguma validade à demonstração pública do luto feminino, através do lamento da mãe sobre o túmulo da filha, algo que, para a época, talvez não fosse bem visto.

Greene (2019, p. 290) também ressalta que, até de uma forma irônica, a última linha do epigrama *χλωρόν ὑπὲρ ποταμοῦ χεῦμ’ Ἀχέρωντος ἔβα* (*chlōrōn hypèr potamoũ cheũm’ Achérontos*

<sup>111</sup> Tradução minha. Texto original: “it is the colour of fear and sorrow, which perhaps prompted the word here.” (GOW&PAGE, 1965b, p. 94).

<sup>112</sup> Tradução minha. Texto original: “There was to be no procession by night except by lighted coach; also, no laceration of the flesh by mourners, no singing of set dirges and no wailing for other dead. (...) In Plutarch’s time, most of these practices were also forbidden by law, and all offenders were to be punished by *gynaiknómoi*, officials specially appointed to deal with women’s affairs. The two aspects of the original legislation emphasised most are the strict curtailing of the offerings at the grave and limitation of the right to mourn to kinswomen only.” (ALEXIOU, 2002, p. 15).

<sup>113</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) harmful and offensive to the newer societies.” (ALEXIOU, 2002, p. 14).

*éba*), “atravessou as águas lívidas do rio Aqueronte”, evoca o mito de Deméter e Perséfone mas, diferentemente da deusa, Clina não pode trazer sua filha de volta do Hades. Não só o lamento da figura materna evoca esse mito, como também o ponto comum entre Filênis e Perséfone: ambas são levadas ao mundo dos mortos, ao Hades, antes de se casarem.

Em seus epigramas dedicados a humanos, Anite consegue trazer uma perspectiva feminina em seus poemas, interligando seus poemas com o gênero épico, o qual traz principalmente valores heroicos e, principalmente, masculinos. Dentro do próprio gênero epigramático, a poetisa se utiliza de suas características tradicionais masculinas para trazer a sua visão do lamento feminino, com lamentos de várias mulheres, e dentre elas, a própria autora. Ao fazer isso, Anite ilustra como “essas mulheres tiveram uma oportunidade de compor literatura tinham que achar meios de expressar sua experiência feminina dentro dos limites de gêneros criados para definir o mundo masculino.” (GUTZWILLER, 1993, p. 77)<sup>114</sup>.

Entretanto, como os textos citados acima ilustram, essas formas de expressar a experiência feminina consistia bem mais que simplesmente substituir o homem pela mulher como objeto principal do texto, uma vez que as diferentes formas de composição estavam intrinsecamente ligadas aos valores sociais atribuídos a homens e mulheres (cf. GUTZWILLER, 1993, p. 77). Assim, Anite modificou séculos de epitáfios solenes “ao expressar através de vozes narrativas e dramatizadas nos epitáfios uma perspectiva feminina sobre a experiência da morte” (*ibidem*)<sup>115</sup>, características que fogem daquelas dos epigramas inscricionais, tais como o anonimato de quem lamenta<sup>116</sup>.

### 3. Epigramas dedicados a animais:

O primeiro epigrama, *AP* 7.190, que apresento aqui conecta os dedicados a animais com os aos humanos, pois nele, o narrador se compadece da menina que perdeu seus bichinhos de estimação. Então, ainda que o tema principal seja a morte de dois insetos, a empatia da *persona* poética é direcionada à humana:

ἀκρίδι τᾶ κατ’ ἄρουραν ἀηδόνι, καὶ δρυοκοίτᾳ

<sup>114</sup> Tradução minha. Texto original: “those women who were provided an opportunity to compose literature had to find ways of expressing their female experience within the confines of genres created to define the male world.” (GUTZWILLER, 1993, p. 77).

<sup>115</sup> Tradução minha. Texto original: “by expressing through the narrating and dramatized voices within the epitaphs a feminine perspective on the experience of death” (GUTZWILLER, 1993, p. 77).

<sup>116</sup> Sobre as características de epigramas, ver CITRONI, 2019.

τέττιγι ξυνὸν τύμβον ἔτευξε Μυρώ,  
 παρθένιον στάξασα κόρα δάκρυ: διςσὰ γὰρ αὐτᾶς  
 παίγνι' ὁ δυσπειθῆς ὄχετ' ἔχων Αἶδας.

Embaixo da terra, para o gafanhoto cantor e para a cigarra  
 moradora do carvalho, Miró fez uma tumba comum,  
 a menina derramando lágrimas puras: pois seus dois  
 brinquedos o indócil Hades foi pegar.

Esse é um dos únicos epigramas de animais em que “a voz compassiva da autora se identifica com outro humano lamentando um animal de estimação perdido” (GUTZWILLER, 1993, p. 82)<sup>117</sup>. Gutzwiller sugere que a menina mencionada, Miró, poderia ser uma projeção da própria Anite, porém também argumenta que o poema poderia ser uma variação de um poema perdido de Erina,

(...), um sinal de homenagem à primeira poetisa da geração precedente. É também significante que Mero, outra poetisa helenística que é relacionada a Anite na introdução da *Guirlanda* de Meleagro, é chamada de Miró em algumas fontes antigas. (GUTZWILLER, 1993, p. 82)<sup>118</sup>

Essa possibilidade de uma homenagem a Erina é colocada aqui devido a uma confusão feita por Plínio, em *História Natural* (34.57), como indicam alguns estudiosos<sup>119</sup>, na qual o autor teria trocado a menina Miró com um escultor chamado Míron, e afirma que Erina teria composto um poema dedicado a ele, dizendo que o mesmo teria feito uma tumba para um gafanhoto e uma cigarra: “fecisse et cicadae monumentum ac locustae carminibus suis Erinna significat.” (“Erina mostra em seus poemas que fez até mesmo um monumento para uma cigarra e um gafanhoto”<sup>120</sup>) Assim, Plínio teria confundido Erina com Anite, e seria a esse epigrama que ele se refere. Se a primeira de fato compôs um poema, agora perdido, sobre o mesmo tema, esse de Anite poderia muito bem ser uma referência ao da outra poetisa.

Levanta-se, também, a possibilidade de Miró ser outra forma do nome da poetisa Mero e, portanto, o epigrama faria referência a ela. E não só na *Guirlanda* de Meleagro as duas aparecem no mesmo verso, como menciona Gutzwiller na citação acima, mas também no cânone de Antípatro (*AP* 9.26), Anite é citada logo depois de Mero. Esta leitura é possível se se considerar que ambas viveram no século IV a.C., e que a menina do epigrama parece ter talentos poéticos, por, tão

<sup>117</sup> Tradução minha. Texto original: “does the compassionate voice of the author identify with another human mourning a lost pet”. (GUTZWILLER, 1993, p. 82).

<sup>118</sup> Tradução minha. Texto original: “(...), a sign of homage to the premier female poet of the preceding generation. It is also significant that Moero, another early Hellenistic female poet who is linked with Anyte in the introduction to Meleager’s Garland, is called Myro in some ancient sources.” (GUTZWILLER, 1993, p. 82).

<sup>119</sup> Um exemplo é Maria Joanna Baale, em *Studia in Anytes poetriae vitam et carminum reliquias*, 1903, p. 153.

<sup>120</sup> Tradução minha.

naturalmente, lamentar a morte de seus bichinhos da forma como está descrita no epigrama (cf. GUTZWILLER, 1993, p. 82). No entanto, não há como afirmar que as poetisas eram contemporâneas, ou que tiveram contato uma com a outra<sup>121</sup>, uma vez que não há certeza da datação de Anite, e Mero teria vivido em Bizâncio, cidade distante de Tégea.

Tanto Snyder (1989) quanto Gutzwiller (1993) mencionam que o texto ironiza a forma “extravagante” com que a menina lamenta a morte dos bichinhos. Entretanto, “apesar do tom de falsa solenidade, há um senso inerente de *pathos* no lamento da menina sobre a perda de seus animais de estimação, (...)” (SNYDER, 1989, p. 72)<sup>122</sup>.

O epigrama também é por vezes atribuído a Leônidas de Tarento, mas não há uma explicação para isso, “pois o epigrama não tem semelhança de estilo ao de Leônidas” (GOW&PAGE, 1965b, p. 101)<sup>123</sup>. Essa atribuição se deve a um poema de conteúdo parecido (*AP* 7.198), atribuído ao poeta (trad. JESUS, 2019, p. 97):

Εἰ καὶ μικρὸς ἰδεῖν καὶ ἐπ' οὐδεὸς, ὃ παροδῖτα,  
 λᾶας ὁ τυμβίτης ἄμμιν ἐπικρέμαται,  
 αἰνοίης, ὄνθρωπε, Φιλαινίδα· τὴν γὰρ ἄοιδόν  
 ἀκρίδα, τὴν εὖσαν τὸ πρὶν ἀκανθοβάτιν,  
 διπλοῦς ἐς λυκάβαντας ἐφίλατο, τὴν καλαμίτιν,  
 καὶ θρέψ' ὕμνιδίῳ χηραμένην πατάγῳ·  
 καὶ μ' οὐδὲ φθιμένην ἀπανήνατο, τοῦτο δ' ἐφ' ἡμῖν  
 τῶλίγον ὄρθωσεν σᾶμα πολυστροφίης.

Por pequena que pareça e esteja no chão, caminhante,  
 a pedra que repousa sobre a minha tumba,  
 louva Filênis, meu caro! A verdade é que este gafanhoto  
 cantor, que antes vivia a pisar espinhos,  
 durante dois anos ela o cuidou, este hóspede das espigas,  
 e enterrou agradecida pela sua música harmoniosa.  
 E nem ao morrer me descuidou, antes ergueu sobre mim  
 este pequeno memorial à minha música variada

No texto em questão, um gafanhoto (ἀκρίς, *akrís*)<sup>124</sup> fala em primeira pessoa, de como uma menina, chamada Filênis o mantém cativo, mas quando o animal morre ergue uma pequena tumba para ele. Há algumas semelhanças entre os epigramas, como a ênfase nas habilidades musicais dos insetos mencionados, e na menção de ambas as meninas construir tumbas para eles. De certa

<sup>121</sup> Baale (1903, p. 158) diz que elas eram consideradas amigas.

<sup>122</sup> Tradução minha. Texto original: “despite the tone of mock solemnity, there is an underlying sense of pathos in the girl’s mourning over the loss of her pets, (...)”. (SNYDER, 1989, p. 72).

<sup>123</sup> Tradução minha. Texto original: “for the epigram bears no resemblance in style to Leonidas”. (GOW & PAGE, 1965b, p. 101).

<sup>124</sup> No epigrama, v. 3-4: “ἀοιδὸν ἀκρίδα” (*aoidòn akrída*), “gafanhoto cantor”.

forma, há uma simpatização com Filênis por parte do gafanhoto que narra, assim como a *persona* do poema de Anite mostra-se simpática a Miró.

Esse epigrama é um dos poucos de animais em que a simpatia do eu-lírico se volta para uma figura humana. Nos outros, ainda que haja de alguma forma a presença de uma figura humana, o foco deles recai sobre os animais que estão sendo retratados. Um exemplo é o epigrama Poll. 5.48, um que não se encontra preservado na *Antologia Palatina*, mas no *Onomasticon*, de Pólux:

ὄλεο δὴ ποτε καὶ σὺ πολύρριζον παρὰ θάμνον,  
 Λόκρι, φιλοφθόγων ὠκυτάτα σκυλάκων,  
 τοῖον ἐλαφρίζοντι τεῶ ἔγκάτθετο κώλω  
 ἰὸν ἀμείλικτον ποικιλόδειρος ἔχισ.

Pereceste, também, junto de um arbusto de muitas raízes,  
 Lócris, o mais rápido dos cães amantes de som,  
 Em tua ágil pata, uma víbora de pescoço variegado  
 colocou cruel veneno.

Aqui, o narrador se dirige a um cão da raça Lócris, considerando as referências encontradas em Xenofonte (*Cyn.* 10.1) e em Poll. 5.37 (GOW&PAGE, p. 96), e conta como o animal morreu. O uso da segunda pessoa permite que se estabeleça um diálogo com ele, “no qual o locutor se solidariza com o falecido, ao imaginar o evento da morte pelos olhos do próprio cão.” (GUTZWILLER, 1993, p. 80)<sup>125</sup>.

Xenofonte, em seu tratado chamado *Κυνηγετικός* (*Kynēgetikós*, “as coisas relativas à caça”), trata de cães usados para a caça, e menciona a raça como uma delas (*Xen. Cyn.* 10.1, tradução minha):

Πρὸς δὲ τὸν ὄν τὸν ἄγριον κεκτῆσθαι κύνας Ἰνδικάς,  
 Κρητικάς, Λοκρίδας, Λακαίνας, ἄρκυς, ἀκόντια, προβόλια,  
 ποδοστράβας. πρῶτον μὲν οὖν χρῆ εἶναι τὰς κύνας ἐκάστου  
 γένους μὴ τὰς ἐπιτυχούσας, ἵνα ἔτοιμαι ὥσι πολεμεῖν τῷ θη-  
 ρίῳ.

Para a captura de um javali, tenha consigo cachorros Indiano,  
 Cretense, Locriano, Laconiano, uma rede, dardos, lanças,  
 armadilhas de pés. Primeiro, convém os cães de cada  
 raça não ser comum, para que estejam preparados para lutar com  
 a fera.

<sup>125</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) in which the speaker commiserates with the deceased by imagining the event of death through the eyes of the dog itself.” (GUTZWILLER, 1993, p. 80).

Pólux também menciona a raça junto com outras que seriam consideradas “nobres” (Poll. 5.37, tradução minha), e mais adiante no texto, menciona o epigrama de Anite, ao falar de outras tumbas também erguidas para animais:

γενναῖαι κύνες Λάκαιναι, Ἀρκάδες, Ἀργολίδες, Λοκρίδες,  
Κελτικάι, Ἰβηρικάι, Καρῖναι, Κρηῖσσαι, Μολοττικάι, Ἐρετρικάι, Ὑρκα-  
ναί, Ἰνδικαί.

São raças nobres os cachorros Lacanianos, Árcades, Lócrios  
Célticos, Ibéricos, Carianos, Cretenses, Molossos, Erétrianos,  
Hircânianos, Indianos.

A palavra σκύλαξ (*skýlaks*), no epigrama de Anite, indica que o cachorro é ainda um filhote, e apesar do termo Lócris poder indicar tanto o nome quanto a raça do cão, o que é indicado pelo uso do dativo, sendo um filhote, ele provavelmente latia não para um animal que estivesse perseguindo, mas da simples alegria que o som do latido lhe proporciona (cf. GUTZWILLER, 1993, p. 79), o que é indicado também pelo epíteto “o mais rápido dos cães amantes de som”.

O primeiro elemento do poema, ὄλεο (*óleo*, “pereceste”), é mesmo vocábulo usado por Andrômaca, na *Iliada*, ao lamentar a morte de Heitor (*Il.* 24.725). Greene (2019, p. 295) argumenta que esse uso serviria para elevar algo ordinário ao estatuto de herói “e ao mesmo tempo, para esvaziar a solenidade e a grandeza associadas ao lamento heroico.”<sup>126</sup> A autora acrescenta:

(...) essa alusão homérica talvez tenha um propósito mais específico aqui. Diferente de Andrômaca, o locutor do poema elogia o filhote falecido por seus traços particulares de rapidez e amor pelo som, e não foca, como Andrômaca, na sua raiva do falecido por partir. (GREENE, 2019, p. 295)<sup>127</sup>

Greene (2019, p. 296) também argumenta que o aspecto mais inovativo do texto é que ele “cruza os limites tradicionais entre os modos de expressão públicos e privados, masculinos e femininos”<sup>128</sup>. E isso se daria porque, ao tratar da morte de um filhote, o epigrama “evoca a esfera pessoal mais associada às mulheres que aos homens” (GREENE, 2019, p. 296)<sup>129</sup>, por conviverem mais no ambiente que era considerado “pessoal”, a casa, apesar do epigrama ser um gênero, geralmente, público, já que as inscrições costumavam ter essa característica, e frequentemente

<sup>126</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) and at the same time, to deflate the solemnity and grandeur associated with heroic lament.” (GREENE, 2019, p. 295).

<sup>127</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) this Homeric allusion may have a more specific purpose here. Unlike Andromache, the speaker in the poem praises the deceased puppy for his particular traits of swiftness and noise-loving, and does not, as Andromache, focus on her anger at the deceased for leaving.” (GREENE, 2019, p. 295)

<sup>128</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) it crosses traditional boundaries between public and private, male and female modes of expression.” (GREENE, 2019, p. 296).

<sup>129</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) evokes the personal sphere more associated with women than with men.” (GREENE, 2019, p. 296).

associado ao masculino, uma vez que, também, a esfera pública era associada aos homens, vistos mais vezes nos espaços públicos.

No epigrama *AP* 7.202, o discurso também se utiliza da segunda pessoa do singular, mas agora é dirigido a um galo<sup>130</sup>, que é morto por algum outro animal, também não claramente identificado:

οὐκέτι μ' ὡς τὸ πάρος πυκιναῖς πτερύγεσσιν ἐρέσσω  
 ὄρσεις ἐξ εὐνής ὄρθριος ἐγρόμενος:  
 ἢ γάρ σ' ὑπνώοντα σίνις λαθηρῶν ἐπελθὼν  
 ἔκτεινεν λαίμῳ ρίμφα καθεῖς ὄνυχα.

Não mais, como antes, com rápido agitar de asas  
 despertarás, levantando-me cedo da cama.  
 Pois um malfeitor que vinha furtivo te matou  
 enquanto dormias, agilmente cravando-lhe a garra.

O galo não parece ser um bichinho de estimação, uma vez que a *persona* parece expressar sua irritação com o animal que o acorda cedo, porém, “nesse poema, Anite cria um grande senso de identificação entre o locutor e o animal morto” (GREENE, 2019, p. 296)<sup>131</sup>, o que pode ser percebido tanto pelo uso da segunda pessoa como o da primeira, no pronome “me”, indicando uma relação entre o animal e o narrador do poema. Assim, o texto parece um tanto quanto sentimental, entretanto, também é irônico ao retratar a morte durante o sono de um animal associado ao despertar (cf. SNYDER, 1989, p. 72).

Para descrever o assassino, a palavra usada é σίνις (*sínis*, “malfeitor”, termo que é usado em outros contextos literários para se referir a outros “malfeitores”, como um leão ou Páris, por exemplo. Portanto, o termo traz uma ambiguidade em seu uso, já que pode descrever tanto um humano quanto um bicho, e o uso dessa palavra no lugar de um nome específico para o atacante “sugere a similaridade entre a morte violenta do galo e o que um humano dormindo pode experimentar nas mãos de um ladrão noturno” (GUTZWILLER, 1993, p. 81)<sup>132</sup>, reforçando o senso de identificação entre pessoas e animais. Com isso, o epigrama demonstra como uma maior percepção de situações similares vivenciadas por ambos os seres substitui, de certo modo, o conceito de animais serem servos (cf. *ibidem*, p. 80), no sentido de que, tendo o galo como exemplo,

<sup>130</sup> Como mencionado por Greene (2019, p. 296), estudiosos discordavam se o animal era um galo ou uma cigarra. Assim como Greene (2019), Gutzwiller (1993) e Snyder (1989), assumo que o animal seja um galo.

<sup>131</sup> Tradução minha. Texto original: “in this poem Anyte creates a greater sense of identification between the speaker and the dead animal” (GREENE, 2019, p. 296).

<sup>132</sup> Tradução minha. Texto original: “suggests the similarity between the cock’s violent death and that the human sleeper might experience at the hands of a nighttime robber.” (GUTZWILLER, 1993, p. 81).

o animal não somente “serve” para acordar a pessoa, mas também é um ser que passa por situações semelhantes, gerando, assim, uma conexão entre o ser humano e o animal.

Essa ligação é bem reforçada no texto, então, pelo uso da segunda e da primeira pessoa, bem como a generalidade do termo usado para descrever o assassino do galo, termo usado para designar tanto figuras humanas quanto animais, o que causa uma conexão entre a forma que o galo morre e a forma como um humano também pode morrer. Tal ligação também pode ser reforçada pela palavra λαιμός (*laimós*, “pescoço”, “garganta”), no verso 4, pois ela é usada em Homero somente para homens (GREENE, 2019, p. 297).

A palavra πυκινός (*pykinós*, “rápido agitar”) aparece também na poesia épica, na *Il.* 11.454 e na *Od.* 5.53, e na mélica, em Safo, *fr.* 1, v. 11 (GOW&PAGE, 1965b, p. 97). Em Safo, também aparece com o sentido de “rápido”, descrevendo as “asas” de pardais (Safo, *fr.* 1, vv 11-12, ed. CAMPBELL, 1982, p. 54 e trad. RAGUSA, 2021, p. 71): πύκνα δίννεντες πτέρ’ ἀπ’ ὠράνωϊθε-/ρος διὰ μέσσω, “rápidas asas turbilhonando, céu abaixo e / pelo meio do éter”. Em ambos os poemas épicos, a palavra também aparece para descrever πτερὰ (*pterá*, “penas, asas”).

O próximo epigrama, *AP* 7.215 também estabelece alguma relação entre homem e animal, pois nele, o próprio bicho, presumidamente um golfinho, fala da sua própria morte, como é mostrado pelo uso da primeira pessoa logo no início do poema:

οὐκέτι δὴ πλωτοῖσιν ἀγαλλόμενος πελάγεσσιν  
 αὐχέν’ ἀναρρίψω βυσσόθεν ὀρνύμενος,  
 οὐδὲ περὶ † σκαλάμοισι νεῶς περικαλλέα χεῖλη  
 ποιφύσσω, τὰμᾶ τερπόμενος προτομᾶ:  
 ἀλλὰ με πορφυρέα πόντου νοτις ὤς’ ἐπὶ χέρσον,  
 κεῖμαι δὲ † ῥαδινὰν τάνδε παρ’ ἠίονα.

Não mais, exultante em mares navegáveis,  
 lançarei meu pescoço, pulando do fundo do mar,  
 nem de novo bufarei com belíssimos lábios em  
 volta dos remos, alegre com a minha cabeça no navio;  
 mas a umidade púrpura do mar me lançou na terra,  
 e jazo ao longo desta tenra praia.

Quando se percebe que o narrador do epigrama é provavelmente um humano se projetando na *persona* de um golfinho, percebe-se a relação empática que o epigrama cria entre pessoa e animal. Como Gutzwiller (1993, p. 80) argumenta, o poema começa dando a impressão de que quem narra é o golfinho, mas se torna, gradualmente, reconhecível a fala humana. Essa mudança da “consciência” narrativa se dá pela imagem que se tem do bicho brincando nas ondas ao lado de um navio, a partir da visão de alguém que se encontra no barco (*ibidem*). Portanto, ainda que seja na primeira pessoa,

(...) a voz que ouvimos nesse poema não é, certamente, aquela de uma pedra, ou mesmo a do animal morto, mas a voz de um transeunte que vê o corpo do golfinho na costa, sente pena pela perda, e recria na imaginação, porém, sempre de uma perspectiva humana, como deve ter sido serum golfinho brincando nas ondas. (GUTZWILLER, 1993, p. 80)<sup>133</sup>

Esse texto é um dos que mais indicam uma literariedade, e uma composição para um livro, ao invés de um túmulo. Isso porque um golfinho não seria considerado um animal de estimação, para o qual alguém ergueria uma lápide quando morresse. Ainda, apesar de haver uma relação entre pessoa e animal no poema, como mencionado anteriormente, no poema em si, o golfinho está sozinho, e a sua única ligação direta com um humano aparece só na menção a navios (uma construção humana). Portanto, não há motivos para acreditar que esse epigrama em particular seria uma inscrição, nem há referências no texto a um suporte físico, como é comum em outros poemas desse gênero. Assim, o epigrama serve como exemplo de que Anite teria composto seus poemas, se não todos uma boa parte, para serem lidos e organizados em livros.

O último epigrama de Anite a ser mencionado nessa seção é o *AP.* 7.208, no qual é mencionado um cavalo, morto em guerra, e cujo dono, Dâmis, ergue um túmulo em sua homenagem:

Μνᾶμα τόδε φθιμένου μενεδαίου εἶσατο Δᾶμις  
ἵππου, ἐπεὶ στέρνον τοῦδε δαφεινὸς Ἄρης  
τύψε· μέλαν δέ οἱ αἶμα ταλαυρίνου διὰ χρωτὸς  
ζέσς, ἐπὶ δ' ἀργαλέα βῶλον ἔδευσε φονῆ.

Este túmulo Dâmis ergueu para o seu cavalo  
forte, morto pelo sangrento Ares, que o feriu  
no peito; o sangue negro ferveu através da pele  
resistente, e a terrível morte encharcou a terra.

Dentre os epigramas de animais, esse é o que mais se assemelha ao estilo tradicional epigramático e talvez o único que não se associa à esfera doméstica, ou ainda que tenha algum sentimento de empatia ou afeição pelo animal falecido. Esse epitáfio pode ser considerado atípico dentre os outros da poetisa, uma vez que ela também preserva a visão masculina de como um homem deveria se relacionar a um animal, ao contrário do que é mostrado em seus outros epitáfios, que mostrariam uma visão “mais feminina”:

<sup>133</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) the voice we hear in this poem is certainly not that of a stone, nor even that of the dead animal, but the voice of a passerby who sees the dolphin’s body on the shore, feels pity for its loss, and re-creates in imagination, yet always from a human perspective, what it must have been like to be a dolphin gamboling in the waves.” (GUTZWILLER, 1993, p. 80).

Para condizer com a masculinidade de Dâmis, que, aqui, comemora o seu companheiro caído, Anite emprega o estilo frio e solene dos primeiros epitáfios gregos. Ela não faz referências diretas ao luto do dono por sua perda, ou expressa uma identificação simpática com o animal moribundo. (GUTZWILLER, 1993, p. 79)<sup>134</sup>

Algo que também chama a atenção nesse poema é a forma como está descrita a morte do bicho: ao invés de “embelezar” a morte do cavalo, essa é descrita como cruenta ao final da batalha, com uma forte descrição do sangue escorrendo pela terra (SNYDER, 1989, p. 71). Esse modo de descrever reforça um ponto de vista mais tradicional e masculino, talvez, do poema, ao invés de um mais feminino, pois, além de seguir o tom mais frio e solene dos epigramas tradicionais, como Gutzwiller (1993) menciona no trecho citado acima, o seu conteúdo se encontra mais dentro do padrão daquilo que é esperado de um homem ao homenagear um animal morto.

Como já visto em alguns outros epigramas, a terminologia épica também aparece aqui. Entretanto, ela parece ter um pouco mais de força se comparado o seu uso com os dos outros. O termo *μενεδαίου* (*menedaίου*, “forte”), por exemplo, aparece em Homero (*Il.* 12.247, 13.228) para descrever, respectivamente, o coração de um guerreiro como “firme”, e um guerreiro como “aquele que se opõe ao inimigo”, “resistente”. Gow e Page (1965b, p. 96) sugerem que seja um epíteto para o cavalo. Outro adjetivo homérico presente no epigrama, *ἀργαλέον* (*argaléan*, “terrível”), aparece nos épicos (*Il.* 11.278, 17.544 e *Od.* 24.531) para descrever guerras e batalhas.

A palavra *ταλαύρινος* (*talaúrinos*, “resistente”) seria um epíteto homérico de Ares. Devido a essa palavra e a *μενεδαίου* (*menedaίου*, “forte”), Gutzwiller (1993, p. 79) interpreta que o cavalo estaria usando a sua própria proteção para a batalha, tal como o deus da guerra que carrega seu próprio escudo. No entanto, o vocábulo se encontra associada à *χρωτός* (*chrōtós*, “pele”), descrevendo, assim, a pele do animal, e não algum equipamento que esse pudesse estar utilizando.

#### 4. Epigramas com paisagens bucólicas e pastorais:

Os próximos dois epigramas parecem retratar animais, porém, diferentemente dos da seção anterior, esses são poemas eufrásticos, ou seja, tratam da representação deles, descrevendo o que seria uma estátua (*AP* 9.745) e o que parece ser uma pintura (*AP* 6.312):

Θάεο τὸν Βρομίου κεραὸν τράγον, ὡς ἀγερώχως

<sup>134</sup> Tradução minha. Texto original: “To befit the manliness of Damis who here commemorates his fallen companion, Anyte employs the cool and solemn style of the earliest Greek epitaphs. She makes no direct reference to the owner’s grief at his loss, nor does she convey a sympathetic identification with the dying animal.” (GUTZWILLER, 1993, p. 79).

ὄμμα κατὰ λασιᾶν γαῦρον ἔχει γενύων,  
 κυδιόων ὅτι οἱ θάμ' ἐν οὔρεσιν ἀμφὶ παρῆδα  
 βόστρυχον εἰς ῥοδέαν Ναῖς ἔδεκτο χέρα.

Contempla o bode cornudo de Brômio, como altivamente  
 tem o olhar alegre sobre as espessas mandíbulas,  
 gloriando-se que, frequentemente, nas colinas, uma Náíade  
 tomava em suas mãos róseas um cacho do redor da face.  
 (AP 9.745)

ἦνία δὴ τοι παῖδες ἐνί, τράγε, φοινικίοντα  
 θέντες καὶ λασίῳ φιλὰ περὶ στόματι,  
 ἵππια παιδεύουσι θεοῦ περὶ ναὸν ἄεθλα,  
 ὄφρ' αὐτοῦς ἐφορῆ νήπια τερπομένους.

Os meninos, bode, puseram em ti rédeas  
 escarlates e mordaza na boca barbuda  
 e treinaram-te em corridas de cavalo em volta do templo do deus,  
 para que ele assista às suas alegrias infantis.  
 (AP 6.312)

O primeiro epigrama (AP 9.745), que provavelmente descreve uma estátua de bronze de um bode, descreve também uma paisagem e como o animal se sentia orgulhoso por ter atraído a atenção de uma Náíade. Gutzwiller (1993, p. 83) ressalta que, como leitores fingindo ser observadores, não se visualiza a paisagem montanhosa descrita, ou a própria ninfa como partes da peça, pois ambas só existem na mente do bode. Então, a descrição da estátua não é acurada, mas seria uma interpretação sobre ela, que advém de uma perspectiva única sobre a figura representada: “O epigramatista, capaz de depreender os pensamentos extravagantes de um bode, convida-nos a entrar em um mundo divertido e bucólico, onde nós também podemos sentir a carícia de uma Náíade de mãos rosadas” (*ibidem*)<sup>135</sup>.

Do texto, vale ressaltar o uso de um dos epítetos de Dioniso, Βρομίου (*Bromíou*), “Brômio”, no genitivo em grego, indicando posse. Talvez a estátua fosse composta com algo que representasse o deus, como uma figura dele criança brincando com o bicho, ou ainda uma ninfa trazendo um bode para sacrificá-lo em honra à divindade (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 98), o que explicaria o uso do genitivo e a especificação de que o bode pertencia ao deus.

O segundo texto (AP 6.312), parece narrar uma cena presente em uma pintura, na qual meninos colocam rédeas em um bode para brincarem de corrida com ele. Logo no primeiro verso há o uso da segunda pessoa e, em especial, do vocativo (τράγε, *tráge*, “bode”), mostrando que o narrador do poema está se dirigindo diretamente ao animal na figura. Nesse epigrama, o leitor é

<sup>135</sup> “The epigrammatist capable of surmising the fanciful thoughts of a goat invite us to enter a playful bucolic world where we too can feel the caress of a rosy-handed Naiad” (GUTZWILLER, 1993, p. 83)

convidado a entrar em uma brincadeira e abandonar momentaneamente a seriedade do mundo adulto:

(...) a epigramatista revela a sua vontade de abandonar, momentaneamente, a seriedade adulta e entrar em um mundo de imaginação e brincadeira onde crianças (παῖδες [paídes]) se tornam os professores (παιδεύουσι [paideúousi]) e colocam “rédeas roxas” como aquelas dos heróis homéricos (cf. ἡνία φοινικόεντα [hēnía phoinikóenta], *Iliada* 8.116), para treinar um bode para uma “corrida de cavalos” como aquela celebrada em um *encomium* de Píndaro (...) (GUTZWILLER, 1993, p. 83, itálico meu)<sup>136</sup>

A palavra ἐφορῆ (ephorēi, “assista”) tem como sujeito o deus que é mencionado no epigrama (θεοῦ, theoú, “deus”). O verbo em questão é comum para situações em que os deuses estão “vigiando”, “olhando” os mortais e aparece pelo menos duas vezes na *Odisseia* (13.214, 17.487), por exemplo (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 98). Esse uso do termo oferece um bom contraste entre o contexto doméstico e o mundo infantil com o de heróis e guerras e o mundo adulto; em um, o deus observa os mortais por puro prazer e deleite, enquanto no outro, para proteger ou puni-los. O deus no epigrama não é especificado, porém, se o poema se relacionar com uma pintura, um afresco, estando gravado próximo à peça em um templo, não haveria a necessidade de assinalar em qual templo e de qual divindade (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 98).

Uma divindade que aparece em outros epigramas de Anite, dentro da temática bucólica, é o deus Pã. Um exemplo é o *A. Pl.* 291, no qual é mencionado um “presente” dedicado ao deus e às ninfas, de Teodoto. O texto narra o que leva o homem a prestar uma homenagem às divindades mencionadas:

Φριξοκόμα τόδε Πανὶ καὶ αὐλίᾳσιν θέτο Νύμφαις  
δῶρον ὑπὸ σκοπιᾶς Θεύδοτος οἰονόμος:  
οὔνεχ' ὑπ' ἀζαλέου θέρεος μέγα κεκμηῶτα  
παῦσαν, ὀρέξασαι χερσὶ μελιχρὸν ὕδωρ.

A Pã de cabelos encrespados e às Ninfas dos currais,  
pôs este presente sob o topo da colina o pastor Teodoto;  
porque pararam seu grande cansaço pelo verão seco,  
estendendo-lhe com as mãos a doce água.

Como Snyder (1989, p. 74) aponta, o epigrama tem elementos em comum com todos os outros da mesma temática: a menção ao deus Pã e às ninfas, deidades pastorais; a menção ao

<sup>136</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) the epigrammatist reveals her willingness to abandon, momentarily, adult seriousness and to enter into a world of imagination and play where children (παῖδες) become the teachers (παιδεύουσι) and employ ‘purple reins’ like those of Homeric heroes (cf. ἡνία φοινικόεντα, *Iliad* 8.116) to train a goat for ‘horse racing’ like that celebrated in Pindaric encomium (...)” (GUTZWILLER, 1993, p. 83). Palavras entre colchetes são adições minhas.

cansaço devido ao calor, ou ao trabalho no campo; e o descanso disso, proporcionado por uma fonte de água, ou algum outro lugar bucólico.

Desse epigrama, as palavras φριξοκόμα (*phriksokómai*, “encrespado”) e αὐλιάσιν (*auliásin*, “currais”) não parecem ocorrer em nenhum outro lugar, mas outros adjetivos de significado parecido atestam que esses sentidos são possíveis (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 93). Já οιονόμος (*oionómos*, “pastor”), ocorre no *AP* 7.213, atribuído a Árquias. Entretanto, uma das acepções desse adjetivo é de “solitário”. Na sua tradução para o inglês, Snyder traduz por “lonely” (“solitário”, em português), e argumenta:

O epíteto (...) parece significar, literalmente, “alimentando-se sozinho”, mas talvez derive de uma raiz que daria o significado de “pastoreando ovelhas”; de qualquer forma, é um adjetivo aplicado a pastores, cujas vidas solitárias no interior formam a base para a tradição pastoral grega. (SNYDER, 1989, p. 74)<sup>137</sup>

O próximo epigrama, *AP* 16.231 também menciona Pã, mas em forma de diálogo. Primeiro um locutor pergunta ao deus por que ele está tocando uma flauta enquanto deitado sob uma árvore, ao que a divindade responde que é para permitir às novilhas pastarem:

(a) τίπτε κατ' οióβατον, Πὰν ἀγρότα, δάσκιον ὕλαν  
ἤμενος, ἀδυβόα τῷδε κρέκεις δόνακι;  
(b) ὄφρα μοι ἐρσήεντα κατ' οὔρεα ταῦτα νέμοιντο  
πόρτιες ἠυκόμων δρεπτόμεναι σταχύων.

(a) “Por que, Pã rústico, solitário, sentado em um bosque sombreado, tocas esta flauta melodiosa?”  
(b) “Para que, nessas orvalhadas colinas, as novilhas pastem, arrancando das espigas a formosa folhagem.”

Gow e Page (1965b, p. 100) mencionam que o texto se refere a uma estátua de Pã, sentado e tocando a sua flauta, em um ambiente rústico. Considerando que o gênero epigramático está começando, entre os séculos IV e III a.C., a se tornar um gênero literário voltado para a composição e circulação em livros, há espaço para imaginação e criação. Portanto, é difícil dizer se de fato o epigrama se refere a uma estátua ou se é uma cena completamente fictícia. Uma palavra que aparece no poema a favor de se referir a um local real e, então, a uma estátua, é ὕλαν (*hýlan*, “bosque”), indicando onde a peça estaria. Como um gado poderia ser encontrado em bosques,

<sup>137</sup> Tradução minha. Texto original: “The epithet (...) seems to mean literally “feeding alone,” but it may derive from a root that would give it the meaning “pasturing sheep”; in any case, it is an adjective applied to shepherds, whose solitary life in the countryside forms the basis for the Greek pastoral tradition.” (SNYDER, 1989, p. 74).

“talvez a estátua está na borda superior da floresta, olhando os pastos embaixo” (GOW&PAGE, 1965b, p. 101)<sup>138</sup>.

O deus mencionado em ambos os epigramas é cultuado na região da Arcádia e identificado como um deus específico dessa região. A menção da divindade nos poemas atribuídos a Anite se relaciona com o dado biográfico de que ela era dessa região. Não só isso, mas o próprio conteúdo pastoril desses textos indica essa ligação, uma vez que “pelo século terceiro, Arcádia já tinha se tornado um símbolo de vida primitiva, livre dos problemas da civilização urbana” (GUTZWILLER, 1993, p. 85)<sup>139</sup>.

O epigrama *AP* 9.314 se dirige ao deus Hermes, que também se relaciona com a região da Arcádia, ainda que seja uma divindade mais pan-helênica; possivelmente, o poema também retrata uma estátua dedicada ao deus:

Ἑρμῆς τῆδ' ἔστακα παρ' ὄρχατον ἠνεμόεντα  
 ἐν τριόδοις, πολιᾶς ἐγγύθεν αἰόνοσ,  
 ἀνδράσι κεκμηῶσιν ἔχων ἄμπαυσιν ὁδοῖο·  
 ψυχρὸν δ' ἀχραῆς κράνα † ὑποϊάχει.

Hermes, fico em pé junto ao pomar ventoso  
 na encruzilhada, perto da praia cinzenta,  
 repouso aos homens cansados do caminho:  
 na fonte transborda água fria e pura.

O deus, ainda que fosse cultuado por toda a Grécia Antiga, tinha ligação com a região, pois o seu mito conta que ele teria nascido no monte Cilene, ao sul de Arcádia. Portanto, o epigrama também serviria como fonte para remontar os dados biográficos de Anite, tal qual os outros dois anteriores. Ainda, aparecem aqui elementos bucólicos como a fonte, a árvore e a menção ao repouso.

Pausânias (2.38.7) relata que o Monte Parnon estaria na fronteira entre Esparta, Argos e Tégea. E nas fronteiras, havia figuras de pedras de Hermes. Benndorf (1862, p. 39) argumenta que a palavra τριόδοις (*triódois*, “encruzilhada”) estaria se referindo a essas fronteiras. Se realmente tivessem estátuas de Hermes nas fronteiras dessas cidades, é possível que o poema estivesse retratando uma delas, e o local descrito seria algum lugar próximo. Porém, não há como confirmar nada disso, e ainda que seja uma relação interessante entre os textos de Anite e Pausânias, não é uma leitura muito proveitosa do texto, e não há como analisar mais que isso.

<sup>138</sup> Tradução minha. Texto original: “Perhaps the statue is on the upper edge of the wood looking out on the pastures from below.” (GOW & PAGE, 1965b, p. 101).

<sup>139</sup> Tradução minha. Texto original: “by the third century, Arcadia had already become a symbol of the primitive life, free of the burdens of urban civilization” (GUTZWILLER, 1993, p. 85).

No epigrama citado, o narrador se dirige à estátua, e parece narrar um local de descanso a viajantes. Outro poema que menciona o mesmo, um lugar para essas pessoas descansarem, é o *AP* 16.228, porém, neste, o eu-lírico fala diretamente com o “forasteiro” que por ali passa:

ξεῖν', ὑπὸ τὰν πελέαν τετρυμένα γυῖ' ἀνάπασσον:  
 ἀδύ τοι ἐν χλωροῖς πνεῦμα θροεῖ πετάλοις:  
 πίδακὰ τ' ἐκ παγᾶς ψυχρὸν πίε: δὴ γὰρ ὀδίταις  
 ἄμπαυμ' ἐν θερμῷ καύματι τοῦτο φίλον.

Forasteiro, descansa sob esse olmo o corpo desgastado;  
 a ti é agradável a brisa que brada nas verdes folhas;  
 e bebe da fonte de frias águas correntes: pois, aos viajantes,  
 este descanso é querido em um calor ardente.

Algo comum aos epigramas inscricionais é a interlocução direta com os transeuntes que cruzam com o monumento ou túmulo. Aqui, parece estar sendo aplicada essa mesma fórmula, em que o epigrama “conversa”, isto é, dirige-se a quem passa. Porém, no texto, não há como ter certeza qual é o suporte em que o epigrama estaria ou poderia estar.

Na sua edição do epigrama, Gow e Page (1965b), ao invés de *πελέαν* (*pteléan*, “olmo”), sugerem que a palavra seja *πέτραν* (*pétran*, “pedra”). Isso porque, de acordo com os autores, “não é necessário que a folhagem no [verso] 2 seja especificada e a fonte em questão, por tudo que sabemos, esteve ao pé de uma pedra” (*ibidem*, p. 100)<sup>140</sup>. Segundo eles, o foco principal do poema seria, então, a fonte mencionada. Se a palavra for “pedra”, teria-se, assim, uma menção a um possível suporte para o epigrama, ainda que imaginário.

Não há como saber qual vocábulo está correto, e ambas suposições parecem estar certas. Contudo, apesar de não ser necessária a especificação da “folhagem”, mencionada no segundo verso (“a ti é agradável a brisa que brada nas *verdes folhas*”), há suporte literário para tal escolha: os mesmos termos ocorrem no *Idílio I*, de Teócrito, no verso 21: δεῦρ' ὑπὸ τὰν πελέαν ἐσδώμεθα τῷ τε Πριήπῳ, “Sentemo-nos então sob o ulmeiro, voltados para Priapo” (trad. de LOURENÇO, 2020). Jacobs (1813, p. 867) sugere o mesmo em seu comentário sobre o epigrama. O verso em questão poderia estar, assim, fazendo uma referência ao gênero bucólico tradicional, de maneira a constituir um *tópos*: basta lembrarmos da célebre abertura da *Égloga I* de Virgílio (“Tytire, tu patulae recubans sub tegmine fagi”, “Títiro, sob a larga faia reclinado; trad. Odorico Mendes, 2008)

<sup>140</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) it is not necessary that the foliage in 2 should be specified and the spring in question may, for anything we know, have been at the foot of a rock.” (GOW&PAGE, 1965b, p. 100)

O próximo epigrama, *AP* 9.313, também oferece a imagem de um descanso sob uma árvore, um loureiro. A *persona* do poema se dirige a trabalhadores, provavelmente rurais, já que se tem a imagem de um trabalho na natureza, sob o sol. O eu-poético do poema pede, então, para que descansem sob um loureiro e, novamente, há a imagem de uma fonte de água “doce”:

Ἰξευ ἅπας ὑπὸ καλὰ δάφνας εὐθαλέα φύλλα,  
 ὠραίου τ' ἄρυσαι νάματος ἀδὸ πόμα,  
 ὄφρα τοι ἀσθμαίνοντα πόνοις θέρεος φίλα γυῖα  
 ἀμπαύσης, πνοιῆ τυπτόμενα Ζεφύρου.

Sentai, todos juntos, sob as belas e viçosas folhas do loureiro,  
 e tirai a doce bebida da formosa fonte,  
 para que, ofegante por causa dos trabalhos de verão,  
 descanses seus membros, atingidos pelo sopro de Zéfiro.

A imagem de uma árvore fornecer descanso, como este epigrama mostra, e também o *AP* 9.314, supracitado, parece ser mais comum que a de “descansar sob uma pedra”, favorecendo a palavra *πελέαν* (*pteléan*, “olmo”) no *AP* 16.228. Dessa maneira, se mantém nos epigramas bucólicos de Anite a referência ao repouso sob a sombra de folhas e árvores.

Segundo Gutzwiller (1993, p. 86), as descrições idílicas de Anite têm potencial para refletir o próprio ato de lê-los. Nessa linha de raciocínio, tanto esse epigrama quanto o anterior tinham um papel programático na coleção de epigramas da poetisa e “diferem das outras descrições pastorais de Anite e epigramas similares de autores posteriores, pela sua falta de especificidade concernente à identidade do locutor.” (*ibidem*)<sup>141</sup>. Ao não identificar claramente de quem é a identidade do narrador, esses epigramas falham em prover qualquer informação que mantenha a ficção de serem inscrições, pois não seguem a fórmula dos epigramas tradicionalmente inscricionais, e isso resultaria em o leitor associar a identidade do eu-poético à própria poetisa.

Esses dois poemas funcionariam, então, de forma programática, convidando o leitor, presumidamente um viajante cansado, de acordo com o poema, a experienciar um livro de epigramas (GUTZWILLER, 1993, p. 88). A imagem programática de Anite associa à sua poesia não só a um estilo, mas também a um lugar específico: “O seu convite ao viajante/leitor para achar descanso em um bosque fresco sugere, não só a refrescante novidade do epigrama como forma

<sup>141</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) differ from Anyte’s other pastoral descriptions and similar epigrams of later authors by their lack of specificity concerning the identity of the speaker.” (GUTZWILLER, 1993, p. 86).

poética, mas também a nova singularidade dos valores rurais arcádios como objetos literários.” (*ibidem*)<sup>142</sup>.

O epigrama seguinte, *AP* 9.144, assim como o 9.314, também parece referir-se a uma estátua, só que para Afrodite, chamada por um de seus epítetos, “Cípris”, referente a um de seus lugares de culto. A estátua estaria, possivelmente, localizada em algum lugar cercado por mar:

Κύπριδος οὔτος ὁ χῶρος, ἐπεὶ φίλον ἔπλετο τήνᾳ  
αἰὲν ἀπ’ ἠπειροῦ λαμπρὸν ὄρῃν πέλαγος,  
ὄφρα φίλον ναύτησι τελεῖ πλόον· ἀμφὶ δὲ πόντος  
δειμαίνει, λιπαρὸν δερκόμενος ξόανον.

Esta é a terra de Cípris, pois sempre lhe fora  
agradável ver da terra o brilhante mar,  
para que realizasse amável viagem para os marinheiros; e o mar  
em volta espanta-se, olhando a esplêndida estátua.

A palavra ξόανον (*ksóanon*, “estátua”), no final do verso 4, parece indicar uma estátua de madeira (GOW&PAGE, 1965b, p. 99), e Pausânias (7.21.10) registra uma figura de Afrodite em um templo na cidade de Patras, que teria o corpo de madeira e as extremidades em pedra. O epigrama poderia estar descrevendo uma estátua que não a de Patras, mas há uma clara referência a uma cidade marítima no texto.

A imagem do mar e de viagem marítima também relaciona o poema com um registro de Pausânias (10.38.13), no qual Anite teria feito uma viagem até Lepanto (Ναύπακτος, *Naúpaktos*). O autor conta que o santuário de Asclépio dessa cidade foi construído por um homem chamado Falísio (Φαλύσιος, *Phalýsios*). Ele estaria ficando cego e rezava para o deus. A divindade teria ouvido as suas preces e enviou uma tábuca de escrita selada para Anite, e a fez viajar com o objeto até a cidade de Lepanto. Lá, ela encontrou Falísio e pediu que ele removesse o selo e lesse o que estava escrito e o homem, miraculosamente, conseguiu ler. A mensagem o instruíu a presentear a poetisa com duas mil peças de ouro.

Os epigramas bucólicos de Anite apresentam uma repetição temática perceptível: os epigramas *AP* 9.313, *AP* 9.314, *AP* 16.228 e *AP* 16.291 tem como tema principal o descanso de trabalhadores ou viajantes. Para um leitor, essa unidade temática evocaria associações literárias com referências tão antigas quanto Hesíodo, que identifica o poeta como um pastor (*Teogonia* 22-35) e

<sup>142</sup> Tradução minha. Texto original: “Her invitation to the traveler/reader to find respite in a cool grove suggests not only the refreshing novelty of the epigram as poetic form but also the novel uniqueness of Arcadian rural values as a literary subject.” (GUTZWILLER, 1993, p. 88).

proclama que as Musas “das preocupações <são> repouso”<sup>143</sup> (ἄμπαυμά τε μερμηράων, *Teogonia* 55), podendo significar que o descanso é um benefício concedido por essas deusas. Assim, “a qualidade pastoral que tantos leitores identificaram nas descrições de Anite parece relacionada a esta longa tradição (...)” (GUTZWILLER, 1993, p. 86)<sup>144</sup>.

Os epigramas *AP* 9.313 e *AP* 16.228 se dirigem a trabalhadores e viajantes, mas na segunda pessoa. Então, podemos pensar que os poemas estão sendo lidos e, portanto, o leitor é o “viajante” ou “trabalhador” e a *persona* poética fala com ele. Assim, o leitor é convidado a descansar nos “espaços” criados pelos poemas de Anite.

O chamado aos transeuntes para descansar seus membros e tirar sustento da fonte refrescante sugere que o mundo dos poemas de Anite, com a sua invocação única dos valores rurais arcádios, ofereceria uma alternativa ao epigrama tradicional que frequentemente celebra o mundo ativo, competitivo e frequentemente violento do sucesso masculino. (GREENE, 2019, p. 298)<sup>145</sup>

Greene (2019, p. 298) termina seu texto com o argumento de que a sensibilidade e os valores femininos do trabalho de Anite sugerem que o repouso proposto por ela nos epigramas bucólicos, em particular nos *AP* 9.313 e *AP* 16.228, ofereceria uma perspectiva feminina da temática pastoral, daqueles epigramas dentro do tema, tradicionalmente masculinos. Do meu ponto de vista, enquanto leitora, os epigramas desta seção podem ser lidos sem se pensar em uma perspectiva ou *persona* feminina, mas oferecem a visão de um(a) narrador(a) colocado(a) no meio rural e que conhece, ou segue, os valores arcádios.

## 5. Epigramas de objetos:

A última seção de epigramas desse capítulo trata daqueles dedicados a presentes, geralmente oferecidos a deuses, em um templo ou a alguma figura pública. De autoria de Anite, os poemas com essa temática são dois: o *AP* 6.123 e o *AP* 6.153. O primeiro trata de uma lança colocada em um templo de Atena, cujo dono provavelmente foi um homem chamado Execratida:

ἔσταθι τεῖδε, κράνεια βροτοκτόνε, μηδ' ἔτι λυγρὸν  
χάλκεον ἀμφ' ὄνυχα στάζε φόνον δαΐων  
ἄλλ' ἀνὰ μαρμάρεον δόμον ἡμένα αἰπὸν Ἀθάνας,

<sup>143</sup> Tradução de Bruno Palavro (*A THEOGONIA DE HESÍODO: traduzida & anotada pela mão de Bruno Palavro*, 2019, p. 57).

<sup>144</sup> Tradução minha. Texto original: "the pastoral quality so many readers have identified in Anyte's descriptions seems related to this long tradition (...)" (GUTZWILLER, 1993, p. 86).

<sup>145</sup> Tradução minha. Texto original: "The call to passers-by to rest their tired limbs and to draw sustenance from the cool fountains suggests that the world of Anyte's poems, with its unique invocation of Arcadian rural values, may offer an alternative to traditional epigram which often celebrates the busy, competitive, often violent, world of masculine achievement." (GREENE, 2019, p. 298).

ἄγγελ' ἀνορέαν Κρητὸς Ἐχεκρατίδα.

Fica aqui, lança assassina, não mais ao redor da triste  
garra brônzea gotejes com os assassinatos dos inimigos;  
mas, imóvel sobre o alto templo marmóreo de Atena,  
anuncia a coragem do Cretense Execratida.

Segundo Gutzwiller (1993, p. 74), apesar de celebrar a masculinidade do dono da lança, o texto “(...) mostra um desgosto feminino pela guerra, através do comando dirigido à arma ‘assassina’, de se aposentar de seu serviço ativo.”<sup>146</sup> De fato, há um repúdio da luta bélica e aos assassinatos cometidos pela lança, mas nada que justifique um “desgosto feminino”, sendo o uso do imperativo insuficiente para demonstrá-lo. Nada nos autoriza a pensar que a aversão pela guerra é um *topos* exclusivamente feminino. Arquíloco (fr. 5, 38W) e Anacreonte (fr. 2) apresentam tema semelhante:

ἄσπιδι μὲν Σαῖων τις ἀγάλλεται, ἦν παρὰ θάμνωι,  
ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ ἐθέλων  
αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει ἀσπίς ἐκείνη;  
ἔρρέτω· ἐξαὔτις κτήσομαι οὐ κακίω·

Com um escudo um saio ufana-se, o qual junto à moita  
arma irrepreensível, deixei sem querer  
mas salvei-me. Que me importa aquele escudo?  
Que vá! Arranjo outro, não pior.

(Arquíloco, fr. 5, 38W, trad. CORRÊA, 2009, p. 112)

οὐ φιλ<έω>, ὃς κρητῆρι παρὰ πλέωι οἰνοποτάζων  
νείκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει,

ἀλλ' ὅστις Μουσ<έω>ν τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Ἀφροδίτης  
συμμίσγων ἐρατῆς μνήσκειται εὐφροσύνης.

Não gosto de quem, bebendo vinho junto ao crater repleto,  
fala de querelas e da guerra lágrima

e sim de quem, resplandecentes dons das Musas e Afrodite  
mesclando, comemora a desejável alegria

(Anacreonte, fr. eleg. 2, trad. de Rafael Brunhara)

Em ambos os fragmentos, percebe-se um desdém pela batalha. No de Arquíloco, o narrador do poema prefere abandonar seu escudo e se salvar do que morrer lutando. O de Anacreonte mostra um desprazer pelo uso da guerra como tópica em poesia, sendo preferível o uso de assuntos mais alegres e relacionados a Afrodite. Hesíodo, em sua obra *Trabalhos e Dias*, também demonstra um

<sup>146</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) displays a womanly dislike of war through the command issued to the ‘murderous’ weapon to retire from active service.” (GUTZWILLER, 1993, p. 74).

repúdio à guerra e ao que ele considera como uma das duas “Lutas” (vv. 12-16, trad. LAFER, 1996, p. 23):

εἰσὶ δύο: τὴν μὲν κεν ἐπαινέσσειε νοήσας,  
ἢ δ' ἐπιμωμητὴ: διὰ δ' ἄνδιχα θυμὸν ἔχουσιν.  
ἢ μὲν γὰρ πόλεμόν τε κακὸν καὶ δῆριν ὀφέλλει,  
σχετλίη: οὔτις τὴν γε φιλεῖ βροτός, ἀλλ' ὑπ' ἀνάγκης  
ἀθανάτων βουλῆσιν Ἔριν τιμῶσι βαρεῖαν.

duas são! Uma louvaria quem a compreendesse,  
condenável a outra é; em ânimo diferem ambas.  
Pois uma é guerra má e o combate amplia,  
funesta! Nenhum mortal a preza, mas por necessidade,  
pelos desígnios dos imortais, honram a grave Luta.

A palavra ὄνυκα (*ónyka*) aponta também para uma comparação entre a lança e uma besta, um animal selvagem. A poetisa “está se endereçando à lança como se fosse uma besta selvagem, e, portanto, adiciona o χάλκεον [*chálkeon*], desnecessário em caso contrário.” (GOW&PAGE, 1965b, p. 92)<sup>147</sup>. Por outro lado, Geoghegan (1978, p. 162) argumenta que χάλκεον ὄνυκα (*chálkeon ónyka*, “garra brônzea”) seria uma metáfora para indicar uma parte da lança, em grego referida como σαυρωτήρ (*saurōtēr*), “coniteira”, uma peça de metal que iria na parte de baixo da tal arma, usada para mantê-la fixa no chão. Assim, segundo Geoghegan, no verso dois,

Anite está evocando a cena, lembrada de guerras passadas, quando, terminada a batalha, Ἐχεκρατίδας [*Echekratidas*] plantaria a traseira da lança, encharcada de sangue na cabeça, no chão. A lança ficaria ereta e as gotas de sangue *cairiam* (στάζει [*stázze*]) da cabeça da lança para o chão, *ao redor* da traseira (χάλκεον ἄμφ' ὄνυκα). (GEOGHEGAN, 1978, p. 162, itálicos do autor)<sup>148</sup>

Porém, ainda de acordo com Gow e Page (1965b, p. 92), o tratamento da lança como um animal deixa também menos surpreendente o uso do verbo ἤμαι (*hēmai*, no epigrama: ἡμένα, *hēména*, traduzido aqui como “imóvel”), que aparece frequentemente com o sentido de “estar sentado, estar imóvel”, e na *Iliada* é usado quando se refere aos exércitos. Entretanto, na *Antologia Palatina*, outros epigramas como o *AP* 6.52, de Simônides, o *AP* 6.128, de Mnasalces e o *AP* 6.124, de Hegésipo também se utilizam desse verbo para se referir a armas. O segundo, bem como uma composição de Nícias (*AP* 6.122) são colocados como sendo uma possível imitação do epigrama de

<sup>147</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) is addressing the spear as though it were a wild beast, and therefore adds the otherwise unnecessary χάλκεον.” (GOW&PAGE, 1965b, p. 92). Palavra entre colchetes é adição minha.

<sup>148</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) Anyte is evoking the scene, remembered from wars past, when, the battle over, Ἐχεκρατίδας would plant the butt of the spear, blood-bedabbled at its head, into the ground. The spear would stand erect and the blood-drops would *fall* (στάζει) from the head of the spear to the ground, *around* the butt (χάλκεον ἄμφ' ὄνυκα).” (GEOGHEGAN, 1978, p. 162, itálicos do autor). Palavras entre colchetes são adições minhas.

Anite, enquanto o primeiro é debatido, ainda que os textos se assemelhem no uso de palavras e de conteúdo<sup>149</sup>.

O templo mencionado no epigrama é desconhecido, mas Snyder (1989, p. 73) e Gow e Page (1965b, p. 92) mencionam que poderia ser um dedicado à Atena Alea, em Tégea, descrito por Pausânias (8.45.5) como superior a muitos outros do Peloponeso, especialmente em tamanho.

O segundo epigrama, *AP* 6.153, trata de uma urna, oferecida como presente a Atenas, por Cleubotos, feita por um artista chamado Aristóteles, que, apesar de não se saber nada sobre ele, devia ser bem reconhecido na região, já que seu nome é acompanhado de detalhes, no caso a cidade de origem, como o é o do dedicador (cf. SNYDER, 1989, p. 73):

Βουχανδῆς ὁ λέβης: ὁ δὲ θεῖς  
 Ἐριασπίδα υἱὸς  
 Κλεῦβοτος: ἅ πάτρα δ' εὐρύχορος Τεγέα:  
 τάθ' ἀνα δὲ τὸ δῶρον: Ἀριστοτέλης δ' ἐπόησεν  
 Κλειτόριος, γενέτα ταυτὸ λαχὼν ὄνομα.

A urna contentora de um boi: dedicou-a o  
 filho de Eriaspída,  
 Cleubotos: cuja pátria é a vasta Tégea;  
 o presente, para Atenas; e fez Aristóteles  
 de Clitório, ele mesmo tendo obtido do pai o nome.

Ambas as cidades citadas no texto pertencem à região da Arcádia, sendo Tégea onde a poetisa teria vivido, e Clitório uma cidade ao norte do distrito. Então, o poema pode servir para identificar a poetisa como moradora de Tégea e Arcadiana, orgulhosa de que os filhos nativos de sua cidade e do distrito podiam manufaturar e dedicar um caldeirão tão grande (cf. GUTZWILLER, 1993, p. 74).

Ambos os epigramas apresentam uma forma e um conteúdo mais relacionado aos “tradicionais” e mostram como uma poetisa devia ser fluente nas formas convencionais de discurso, de uma sociedade controlada por homens, para que ela possa encontrar a própria *persona* nessas formas (cf. GUTZWILLER, 1993, p. 75).

---

<sup>149</sup> Gutzwiller (1993, p. 74) menciona brevemente isso, enquanto Gow & Page (1965b, p. 92) argumentam que Anite seria imitadora do de Simônides, e copiada por Nícias.

## NÓSSIS

### 1. Introdução:

Nóssis foi uma poetisa de Lócris, cidade localizada no sul da Itália, e teria composto e vivido por volta do início do século III a.C. Compôs principalmente epigramas, doze deles registrados na *Antologia Palatina*. A maioria é dedicada a mulheres e em pelo menos três ela menciona a sua cidade natal, em um deles afirmando ser de lá. De sua vida pessoal, não se sabe muito. Ela não possui uma entrada na *Suda*, porém, em um de seus epigramas ela menciona a mãe e a avó.

Meleagro cita Nóssis em sua *Guirlanda*, atribuindo-lhe a flor íris e sugerindo que os conteúdos de seus poemas eram relacionados a Eros (*AP* 4.1, vv. 9-10). Além dele, outro autor chamado Herodas, compositor de mimiambos, um gênero cômico de pequenas narrativas dramáticas, menciona a poetisa duas vezes, em dois textos diferentes, de maneira pejorativa (6.20-36, 7.57-58). No mimiambo 6, por exemplo, o autor coloca Nóssis como filha de Erina, que teria pego um dildo de uma das personagens principais da cena.

O aspecto mais notável de seus epigramas é a forma como ela retrata e apresenta mulheres nos poemas em que ela descreve presentes ofertados às deusas Hera e Afrodite, bem como pinturas que retratam mulheres, também geralmente ofertadas a templos e santuários. Nesses poemas, é possível ter “a impressão de uma personalidade direta com um ponto de vista idiossincrático, que, em uma leitura mais atenta, emerge como fortemente feminino” (SKINNER, 1991, p. 20)<sup>150</sup>. Porém, como Marilyn Skinner ressalta, a temática de presentes de mulheres a divindades não é algo incomum, já que poetas homens também compunham poemas sobre isso (cf. *ibidem*). Entretanto, o que parece diferenciar os textos de Nóssis daqueles de outros poetas é o tom mais pessoal que o eu-poético parece ter ao falar daquelas que dedicam as ofertas.

Assim como Anite, os poemas de Nóssis apresentam a possibilidade de terem sido organizados em uma coleção, para ser circulada em formato de livro, para um público leitor (cf. GUTZWILLER, 1998, p. 75). Os epigramas *AP* 5.170 e *AP* 7.718, comentados no próximo tópico, servem como evidência de tal publicação, sendo o primeiro aceito como próêmio e o segundo como fechamento da coleção. Ao se pensar nos epigramas como parte de uma compilação, juntamente

<sup>150</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) the impression of a forthright personality with an idiosyncratic point of view that upon close reading emerges as strongly woman-identified.” (SKINNER, 1991, p. 20).

com o conteúdo da maioria deles (conteúdos sobre mulheres), surge a questão sobre quem seria o seu público alvo.

Uma vez que os poemas pertencem ao gênero epigramático, pode-se assumir que o público seria variado, e assumindo que era uma coleção, seria também um conjunto de leitores. No entanto, Marilyn Skinner limita esse público ao feminino, afirmando que, principalmente os epigramas dedicatórios,

(...) teriam sido escritos para circulação privada entre membros de um círculo fortemente unido, ao invés de uma exibição pública em um templo; e eles teriam, portanto, servido para um propósito poético mais complexo que somente preservar o nome de uma dedicante. (SKINNER, 1991, p. 21)<sup>151</sup>

Isso porque, ainda de acordo com Skinner, nos epigramas dedicatórios, Nóssis “fala explicitamente para uma audiência de companheiras mulheres” e também que “temos a impressão distinta de escrita direcionada exclusivamente para uma comunidade feminina relativamente pequena e reservada.” (SKINNER, 1991, p. 21)<sup>152</sup>.

Porém, como argumenta Laurel Bowman, a hipótese de composição para um grupo privado de leitoras “depende de uma interpretação autobiográfica questionável do conteúdo dos epigramas, e ignora tanto a escolha de gênero de Nóssis, quanto o seu emprego cuidadoso de convenções e ferramentas da poesia helenística popular ao longo de sua obra”. (BOWMAN, 1998, p. 47)<sup>153</sup>. Outros poetas como Herodas, em seus mimos 1 e 4, e Teócrito, em seu idílio 2, parecem trazer o mesmo ar de “intimidade” e “privacidade” de um grupo de mulheres nas obras mencionadas, ao assumirem uma *persona* poética feminina. Entretanto, diferentemente do que acontece com os epigramas de Nóssis, não é argumentado que o público alvo desses dois autores, pelo menos para esses trabalhos em específico, seja um grupo exclusivamente feminino.

A suposição que a atenção dada às mulheres e as suas relações em Nóssis não é semelhante a uma *persona* poética, mas deve ser, em vez disso, uma representação de um relacionamento real entre Nóssis, seus leitores e sua comunidade, é feita

<sup>151</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) they would have been written for private circulation among the members of a tightly knit circle rather than for public display in a temple; and they must accordingly have served a poetic purpose far more complex than merely preserving a dedicant's name.” (SKINNER, 1991, p. 21).

<sup>152</sup> Traduções minhas. Texto original: “(...) she speaks explicitly to an audience of women companions (...). (...), we receive the distinct impression of writing directed exclusively toward a relatively small, self-contained female community.” (SKINNER, 1991, p. 21).

<sup>153</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) relies on a questionable autobiographical interpretation of the content of the epigrams, and ignores both Nossis' choice of genre, and her careful employment of the conventions and tools of mainstream Hellenistic poetry throughout her work”. (BOWMAN, 1998, p. 47).

somente porque Nóssis é uma mulher, e sua obra é, sem reflexão, considerada autobiográfica. (BOWMAN, 1998, p. 48)<sup>154</sup>.

Ao se pensar no caráter público do gênero epigramático, em contraposição a um privado, mesmo que dentro de um contexto de circulação em livro, fica difícil ter certeza de que esses poemas teriam circulado de forma exclusiva e dentro de um grupo fechado. Também considero que, para terem se preservado esses textos, eles devem ter sido conhecidos (e portanto, circulado) por uma audiência mais ampla e também masculina. Assim, a obra deve ter sido lida tanto por homens e mulheres, mesmo que o alvo de Nóssis tenha sido leitoras, o que não se pode afirmar como algo certo, uma vez que, como ilustrado por Herodas, Teócrito e outros exemplos da literatura grega, “um ar de intimidade entre autor, sujeito e audiência é comum na poesia helenística, e os epigramas de Nóssis não são excepcionais nesse aspecto”. (BOWMAN, 1998, p. 47)<sup>155</sup>.

## 2. Epigramas programáticos:

Dois epigramas servem como base para afirmar que os textos de Nóssis teriam sido compostos para uma coleção, o *AP* 5.170, que parece ser um proêmio, e o *AP* 7.718, como fechamento. Como Skinner argumenta, ambos os poemas têm características comuns aos que seriam como o primeiro e o último de uma coleção de livros:

(...) cada um menciona o nome da autora, (...); cada um invoca um modelo literário primário – nesse caso, Safo – tanto francamente quanto por reminiscências cuidadosamente empregadas; e cada um reivindica o patrocínio de uma divindade presidente, Afrodite ou as Musas. (SKINNER, p. 1991, p. 32)<sup>156</sup>

O primeiro, *AP* 5.170, se realmente tivesse funcionado como proêmio de uma coleção, estaria, então, apontando para o conteúdo dos epigramas que se seguiriam. Assim, o poema sugere uma temática erótica ao conjunto, ao mencionar Afrodite e o “desejo”:

Ἄδιον οὐδὲν ἔρωτος· ἃ δ' ὄλβια, δεύτερα πάντα  
 ἐστίν· ἀπὸ στόματος δ' ἔπτυσσεν καὶ τὸ μέλι.  
 τοῦτο λέγει Νοσσίς· τίνα δ' ἅ Κύπρις οὐκ ἐφίλησεν,  
 οὐκ οἶδεν κήνα γ', ἄνθεα ποῖα ρόδα.

<sup>154</sup> Tradução minha. Texto original: “The assumption that the attention paid to women and their relationships in Nossis is not similarly a poetic *persona* but must instead be a representation of an actual relationship between Nossis, her readers and her community, is made only because Nossis is female, and her work is without reflection assumed to be autobiographical.” (BOWMAN, 1998, p. 48).

<sup>155</sup> Tradução minha. Texto original: “An air of intimacy between author, subject, and audience is common in Hellenistic poetry, and Nossis’ epigrams are not exceptional in this regard.” (BOWMAN, 1998, p. 47).

<sup>156</sup> Tradução minha. Texto original: “(...): each mentions the author’s name, (...); each invokes a primary literary model – in this case, Sappho – either forthrightly or through carefully deployed reminiscences; and each claims the patronage of a presiding deity, Aphrodite or the Muses.” (SKINNER, p. 1991, p. 32).

Nada é mais doce do que o desejo, e todas as felicidades estão em segundo lugar: da boca cuspo até mesmo o mel. Isso diz Nóssis: a quem a Cípris não amou, essa pessoa não sabe nem que tipo de flores são as rosas.

Gutzwiller (1998, p. 76) aponta para um caráter sáfico do epigrama, com a substituição das Musas por Afrodite como deusa inspiradora da produção poética, e uma alusão no primeiro verso (Ἄδιον οὐδὲν ἔρωτος, “Nada é mais doce que o desejo”) ao fragmento 16 de Safo, nos versos 3 e 4 (κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν’ ὄτ/τω τις ἔραται, (...)) “a coisa mais bela, mas eu: o que quer/que se ame”<sup>157</sup>).

Safo, em seus versos, afirma que aquilo que é mais belo é o que se ama (ἔραται, *ératai*, forma do verbo ἔραμαι, *éramai*, “amar, desejar”), enquanto Nóssis afirma algo parecido ao dizer que “nada é mais doce que o desejo” (ἔρωτος, *érōtos*, genitivo de ἔρως, *érōs*, “amor, desejo”). Já no proêmio, Nóssis estaria, então, colocando a poetisa lésbia como seu modelo literário.

É possível, também, interpretar as rosas mencionadas no último verso como representações dos poemas que se seguem na coleção (cf. GUTZWILLER, 1998, p. 76) e, aqueles que não são “amados” por Afrodite (Cípris), não poderiam conhecer, ou entender, as suas rosas, ou seja, os poemas de Nóssis (cf. SKINNER, 1991, p. 33). “Rosas” também especificaria qual tipo de conteúdo teriam os poemas de Nóssis, ou seja, conteúdos eróticos e sobre amor, uma vez que essas flores estão relacionadas à sensualidade e, como Snyder (1989, p. 79) aponta, o verso pode ser lido como “as rosas de Afrodite”, indicando os prazeres eróticos que só poderiam ser conhecidos por aqueles que são queridos pela deusa.

Gow e Page (1965b, p. 436), ao comentarem esse verso, argumentam que uma possibilidade de interpretação seria que κήνας (*kénas*) estaria correto dentro do verso e que estaria se referindo, não a Afrodite, como alguns estudiosos acreditariam, mas a Nóssis: “(...)N. [Nóssis] seria, presumivelmente, uma *hetaira* como Poliarcos em IV, (...)” (GOW&PAGE, 1965b, p. 436)<sup>158</sup>. Se Nóssis foi realmente uma *hetaira*, uma espécie de cortesã, não temos como saber de fato, pois não há nenhuma fonte que confirme isso.

A posição da poetisa foi questionada em alguns outros estudos, com Gow e Page (1965b, p. 436) e Barnard (1978, p. 211) a colocando como uma *hetaira* e outros, como Skinner (1991, p. 23) e Gigante (1974, p. 29), argumentando que ela seria uma aristocrata. Bowman (1998, p. 47), ao

<sup>157</sup> Tradução do grego por RAGUSA, 2021, p. 121.

<sup>158</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) N. was presumably a hetaera like Polyarchis in IV, (...)” (GOW&PAGE, 1965b, p. 436).

comentar sobre isso, menciona que a importância dada às mulheres nos poemas refletiria o alto *status* social e a liberdade que elas tinham em Lócria, e a própria Nóssis, assim, seria uma aristocrata. A estudiosa conclui:

Se, como parece mais provável, a sua família era aristocrática, o seu círculo seria um privilegiado, quer a sociedade lócria tenha dado às mulheres um alto *status* ou não. Tal círculo de amigas de alto *status* poderia ter fornecido a Nóssis uma audiência letrada, especialmente no período helenístico, quando a alfabetização entre mulheres ficou mais comum. (BOWMAN, 1998, p. 47)<sup>159</sup>

Assim como Erina, é mais provável que Nóssis tenha vindo de uma família aristocrática, uma vez que mulheres nessa posição estavam começando a receber educação formal nesse período. Mas, por mais que seus epigramas apresentem certo ar de intimidade com mulheres e esse proêmio esteja relacionando os poemas da poetisa com conteúdos eróticos, isso não é evidência suficiente para sustentar uma hipótese sobre a sua posição social.

Sobre a expressão no segundo verso, ἀπὸ στόματος δ' ἔπτυσσα, “e da boca cuspo”, Skinner (1991, p. 33) comenta que, “com seus ecos intertextuais de repúdio violento e horrorizado, introduz uma nota inesperada de *bathos*<sup>160</sup>, permitindo à locutora zombar de seu próprio ardor retórico.”<sup>161</sup> No entanto, já no verso seguinte ela se nomeia, com o uso da terceira pessoa (τοῦτο λέγει Νοσσίς, “Isso diz Nóssis”), distanciando o eu-lírico da proclamação anterior.

O epigrama de fechamento (*AP* 7.718) aponta para uma relação estabelecida dentro do poema entre Safo e Nóssis, quando esta é colocada como “igual” àquela:

᾿Ω ξεῖν', εἰ τὴ γε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μιτυλάναν  
τὰν Σαπφῶ χάριτων ἄνθος ἐναυσαμέναν ,  
εἶπεῖν, ὡς Μούσαισι φίλαν τήνῃ τε Λοκρὶς γὰ  
τίκτεν ἴσαν ὅτι θ' οἱ τοῦνομα Νοσσίς· ἴθι.

Estrangeiro, se tu navegares para Mitilene de belos coros,  
que inspirou Safo, flor das graças,  
diz como é querida pelas Musas a terra de Lócria  
que gerou sua igual, cujo nome é Nóssis. Vai!

<sup>159</sup> Tradução minha. Texto original: “If, as seems most likely, her family was aristocratic, her circle will have been a privileged one, whether Locrian society gave women high status or not. Such a circle of high-status female friends could have provided Nossis with a literate audience, especially in the Hellenistic period when literacy among women had become more common.” (BOWMAN, 1998, p. 47).

<sup>160</sup> Esse termo, em português, “designa o ridículo de um texto que falha numa pretendida expressão apaixonada, elevada ou sublime”, de acordo com a definição encontrada no site: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bathos/>. O termo também se refere a um “anticlímax retórico”. Acredito que o que Skinner quis dizer aqui, foi que Nóssis muda seu estilo de discurso com a expressão “e da boca cuspo”, de algo que era para ser mais elevado no primeiro verso para uma expressão mais comum no segundo.

<sup>161</sup> Tradução minha. Texto original: “(...), with its intertextual echoes of violent and horrified repudiation, introjects an unexpected note of bathos, allowing the speaker to mock her own rhetorical ardor.” (SKINNER, 1991, p. 33).

A expressão de abertura do poema, Ὠ ξεῖν' (*Ō kseîn'*), “Estrangeiro”, relaciona o epigrama com o epitáfio de Simônides (*AP* 7.249), iniciado da mesma forma. Desse modo, “uma audiência helenística esperaria, assim, que o *AP* 7.718 fizesse parte do gênero do epitáfio funerário” (BOWMAN, 1998, p. 39-40)<sup>162</sup>, o mesmo de Simônides. E o poema de Nóssis apresenta pelo menos duas das características, geralmente, presentes nesse gênero: nome e lugar de nascimento; acrescenta-se como comum ao tipo textual a família da pessoa morta, a quem se dedica o epitáfio (cf. BOWMAN, 1998, p. 40).

Um ponto em comum, além dos mencionados, nesses epitáfios em que o eu-poético pede que seja entregue uma mensagem, é que os receptores costumam ser os parentes do(a) falecido(a) em sua terra natal, geralmente citados no texto. No caso desse epigrama, Nóssis não está morta e não é mencionado nenhum familiar. E, além disso, a *persona* poética pede que o estrangeiro entregue a mensagem em Mitilene, terra natal de Safo, não em Lócris, onde a poetisa teria nascido. Assim, é possível assumir que a posição de familiar é “tomada, em vez disso, por Safo, assim como ‘lar’ é substituído por Mitilene.” (BOWMAN, 1998, p. 40)<sup>163</sup>. Então, uma leitura possível para esse epigrama é a de que Nóssis está afirmando que Safo é sua “mãe literária” e ambas estariam conectadas pela poesia (cf. BOWMAN, 1998, p. 41), e que Mitilene seria a terra natal poética de Nóssis (cf. LICCIARDELLO, 2016, p. 441).

As relações entre Lócris e Mitilene são também reforçadas pelas posições métricas dos termos, sendo que os nomes das cidades ocupam uma mesma posição métrica, ao final do hexâmetro datílico. Os nomes das autoras também possuem uma relação métrica, ainda que quase contrárias: “os nomes das duas poetisas, Safo e Nóssis, estão colocados em metades opostas dos dois dísticos. A estrutura do epigrama, assim, efetivamente configura, em seus próprios termos genéricos, a linhagem de Safo a Nóssis.” (ACOSTA-HUGHES, 2010, p. 86)<sup>164</sup>.

Afora essa relação, Safo é colocada, aqui, como principal exemplo literário de Nóssis. Segundo Bowman (1998), isso seria uma estratégia da poetisa para chamar a atenção de um público geral, além de colocar no epigrama seu objetivo com sua poesia: ser reconhecida da mesma forma

<sup>162</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) a Hellenistic audience would thus expect *AP* 7.718 to fall within the genre of funeral epitaph (...)” (BOWMAN, 1998, p. 39-40).

<sup>163</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) has been taken instead by Sappho, as 'home' has been supplanted by Mitylene.” (BOWMAN, 1998, p. 40).

<sup>164</sup> Tradução minha. Texto original: “The names of the two poets, Sappho and Nossis, are set off in opposing half-lines of the two distichs. The epigram’s structure thus effectively configures, on its own generic terms, the lineage from Sappho to Nossis.” (ACOSTA-HUGHES, 2010, p. 86).

que Safo era em seu tempo. E ao escolhê-la como modelo, Nóssis “insistiu em ser lida como poeta e mulher” (BOWMAN, 1998, p. 50, *itálico da autora*)<sup>165</sup>.

Pensando, também, em um contexto de obra escrita, “estrangeiro”, aqui, estaria se dirigindo ao leitor da coleção. Não só um leitor como também “um que busca inspiração em Safo e é, portanto, um aspirante a poeta.” (GUTZWILLER, 1998, p. 86)<sup>166</sup>. Se, realmente, esse leitor invocado por Nóssis for alguém que está se iniciando na poesia, principalmente na poesia sáfica, então, como Flavia Licciardello coloca, “desse modo Nóssis tenciona reivindicar seu lugar dentro da tradição poética, apresentando a si mesma como um tipo de mediadora entre a poesia de Safo e aqueles que, depois dela, ganharão inspiração dos poemas da poetisa de Mitilene.” (LICCIARDELLO, 2016, p. 440)<sup>167</sup>.

Ao comentar sobre o terceiro verso, Licciardello (2016, p. 443) afirma que a frase Μούσαισι φίλαν τήνᾱ τε, “querida pelas Musas”, confirmaria que Nóssis está se apresentando como descendente de Safo, pois a poetisa lésbia estaria, junto com as Musas, na posição de quem lamenta a morte a ser anunciada. Isso porque “é plausível que” a forma dativa τήνᾱ (*ténai*), “se refira a φίλαν [*philan*], em paralelo ao anterior Μούσαισι [*Mousaisi*]. Nóssis proclama ela mesma como ‘querida às Musas e àquela’, i. e. à Safo, mencionada no v. 2” (LICCIARDELLO, 2016, p. 444)<sup>168</sup>.

Apesar de em minha tradução colocar τήνᾱ (*ténai*) como se referindo à cidade de Lócris, reconheço essa leitura de Licciardello (2016) como sendo possível. A posição de igualdade entre Safo e as Musas que é posta por esse verso (seguindo a interpretação de que τήνᾱ, *ténai*, refere-se à poetisa), estaria “de acordo com o hábito helenístico de escolher um antecessor ilustre, que trabalha junto de - ou substitui - o inspirador divino” (LICCIARDELLO, 2016, p. 444)<sup>169</sup>.

Bowman (1998) faz uma leitura similar, em que tanto Safo quanto as Musas estão em posição de quem lamenta, substituindo, assim, as relações familiares, ainda que a sua tradução também não coloque o pronome demonstrativo: “say that I was dear to the Muses, and that the

<sup>165</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) insisted on being read as a poet *and* a woman.” (BOWMAN, 1998, p. 50, *itálico da autora*).

<sup>166</sup> Tradução minha. Texto original; “(...) one who seeks inspiration from Sappho and is therefore an aspiring poet.” (GUTZWILLER, 1998, p. 86).

<sup>167</sup> Tradução minha. Texto original: “In this way, Nossis intends to claim her place within the poetic tradition, presenting herself as a sort of mediator between Sappho’s poetry and those who, after her, will gain inspiration from the poems of the poetess from Mytilene.” (LICCIARDELLO, 2016, p. 440).

<sup>168</sup> Tradução minha. Texto original: “It is plausible that (...) refers to φίλαν, in parallel with the previous Μούσαισι. Nossis proclaims herself as ‘dear to the Muses and to that one’, i.e. to Sappho, mentioned in v. 2.” (LICCIARDELLO, 2016, p. 444). Palavras entre colchetes são adições minhas.

<sup>169</sup> Tradução minha. Texto original: “In accordance with the Hellenistic habit of choosing an illustrious predecessor who works together with – or substitutes – the divine inspirer, (...)” (LICCIARDELLO, 2016, p. 444).

Locrian land bore me” (BOWMAN, 1998, p. 39. Tradução em português: “diga que eu era querida às Musas, e que a terra lócria me gerou”).

O imperativo no final do último verso, ἴθι (*ithi*, “vai”), retoma a figura do “estrangeiro”, ou do leitor como sendo um viajante, na primeira linha. Licciardello (2016, p. 447), argumenta que “a posição quase isolada ao final do verso destaca o movimento do leitor e ressalta a sua importância.”<sup>170</sup> O importante é que o leitor siga com a sua “viagem” e entregue a mensagem de Nóssis (cf. *ibidem*).

Ainda que tenha sido usado para a finalização de um livro, e, portanto, quem está lendo o epigrama é um leitor, o poema coloca quem o lê na posição de um viajante, tal como os tradicionais, inscritos. Dessa forma, a figura do passante “é aqui sacrificada para dizer ao leitor porque o epigrama foi escrito de qualquer modo – porque a escritora, como o viajante-leitor, é (ou será) inspirada pela poesia de Safo.” (BOWMAN, 1998, p. 41)<sup>171</sup>. Em conclusão, “(...) a descrição do viajante é também uma descrição de Nóssis, e, assim, reforça a conexão entre as duas poetisas. Nóssis deve ser ela mesma inspirada pela poesia de Safo, ou ela não quererá que essa mensagem fosse enviada.” (*idem*, p. 42)<sup>172</sup>.

Tanto o epigrama de proêmio quanto o final, dessa forma, expressam uma conexão feita por Nóssis com a poesia sáfica, colocando a poetisa lésbia como seu principal modelo poético. O leitor, ou a leitora, há de conhecer as “rosas” da poetisa lócria e, do mesmo modo que ela foi inspirada, inspirar-se pela poesia de Safo. Além disso, desses dois textos é possível concluir que Nóssis talvez tenha composto sobre o amor e temas semelhantes aos da poesia sáfica. Ainda que os poemas supérstites não tratem tanto de amor propriamente dito, eles tratam de figuras femininas e dessa esfera.

### 3. Epigramas sobre mulheres:

Um epíteto atribuído a Nóssis, no *AP* 9.26, de Antípatro de Tessalônica, é θηλύγλωσσον (*thēlyglōsson*), “de língua feminina”, e isso talvez se deva por causa de seus epigramas cujo tema principal são mulheres. Skinner (1991, p. 22) argumenta que a atribuição desse epíteto “implicaria

<sup>170</sup> Tradução minha. texto original: “In Nossis, the almost isolated position of the imperative at the end of the line highlights the movement of the reader and stresses its importance.” (LICCIARDELLO, 2016, p. 447)

<sup>171</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) is here sacrificed to tell the reader why the epigram was written at all – because the writer, like the traveller-reader, is (or will be) inspired by Sappho's poetry.” (BOWMAN, 1998, p. 41).

<sup>172</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) the description of the traveller is also a description of Nossis, and thus reinforces the connection between the two poets. Nossis must herself have been inspired by Sappho's poetry or she would not want this message to be sent.” (BOWMAN, 1998, p. 42).

que os leitores antigos percebiam a poesia de Nóssis como orientada para seu próprio gênero a um nível incomum para escritoras mulheres.”<sup>173</sup>

Dos doze poemas registrados na *Antologia Palatina*, sete retratam figuras femininas. Em um deles, o AP 6.265, Nóssis menciona a sua mãe, Teofílis, e a mãe desta, Cleócas, citando, assim, sua linhagem matriarcal:

Ἥρα τιμήεσσα, Λακίνιον ἂ τὸ θυῶδες  
 πολλάκις οὐρανόθεν νεισομένα καθορῆς,  
 δέξαι βύσσινον εἶμα, τό τοι μετὰ παιδὸς ἀγαυᾶς  
 Νοσσίδος ὕφανεν Θεοφιλίς ἢ Κλεόχας.

Hera venerável, que Lacínio de doce fragrância  
 contemplas frequentemente quando desces do céu,  
 aceita a roupa de linho, que a ti, com a filha nobre  
 Nóssis, teceu Teofílis [filha] de Cleócas.

Segundo Políbio (*Plb.* 12.5), os lócrios traçavam suas linhagens pelo lado materno, não paterno. Isso porque, conforme o historiador, aqueles considerados nobres em Lócris seriam descendentes de virgens providas de cem famílias, que as teriam enviado para Ílion. A nobreza de Lócris, no tempo de Políbio, seria composta dos descendentes dessas cem famílias, seguindo uma linhagem matriarcal. Por essa razão, Gigante (1974, p. 29) afirma que Nóssis estaria “proclamando a sua alta nobreza de sangue” ao usar o matronímico.

Conforme Skinner (1991, p. 23), esse epigrama não poderia servir para confirmar absolutamente esse costume lócrio, pois “(...) era uma prática comum às mulheres gregas, em geral, designarem umas às outras pelo matronímico, ao invés do patronímico, quando falando privadamente entre elas.”<sup>174</sup> Entretanto, Skinner (1991) está analisando os poemas sob a ótica de que o público de Nóssis era somente um grupo privado de mulheres. Pensando em uma audiência mais ampla, talvez a poetisa esteja não fazendo uso da linhagem matriarcal por estar se dirigindo somente a mulheres, mas, como também Skinner argumenta logo depois em seu texto, para se colocar como “aprendiz” da mãe, associando o ato de compor poesias com o de tecer:

Além disso, a associação matronímica convencional entre a tecelagem e a poesia também permite a Nóssis, ao se colocar como aprendiz de Teofílis, a artesã dominante, pagar uma homenagem amorosa à sua mãe, como sua mentora criativa mais antiga. Esse epigrama é, então, uma declaração abrangente de identidade

<sup>173</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) it would imply that ancient readers perceived Nossis' poetry as oriented toward her own sex to a degree unusual even for female writers.” (SKINNER, 1991, p. 22)

<sup>174</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) it was common practice for Greek women in general to designate each other by metronymics, rather than patronymics, when speaking privately among themselves.” (SKINNER, 1991, p. 23)

pessoal, na qual a escritora “pensa sobre a sua mãe” tanto biologicamente quanto artisticamente. (SKINNER, 1991, p. 23)<sup>175</sup>

Em contrapartida, mesmo que o uso do matronímico não justifique um costume lócrio ou mesmo ateste a nobreza de Nóssis, o adjetivo ἀγαυᾶς (*agauâs*), “nobre”, bem como o material da roupa ofertada à deusa, o linho, parecem validar um *status* social aristocrático (cf. SKINNER, 1991, p. 23). A oferenda da roupa pode lembrar o leitor de duas cenas da *Iliada* (6.85-91 e depois 6.286-311) em que, na primeira, Heleno manda Heitor ofertar um *peplo*, uma túnica feminina, à deusa Atena. Na segunda, Hécuba vai até o templo de Atena com a intenção de também oferecer um *peplo* à divindade, em troca de proteção para a cidade.

Em Lócria, de acordo com alguns *pinakes* (tábuas votivas em que era representada uma cena ou uma imagem) ofertados a Perséfone, fazia parte do seu culto na cidade meninas oferecerem seus *peplos* para a deusa ou a sacerdotisa abençoar antes do casamento, já que, localmente, ela parecia ser a divindade associada ao casamento e às mulheres (cf. SOURVINOU-INWOOD, 1978, p. 103-114). Nóssis não especifica a roupa, mas talvez ela esteja se referindo a uma prática semelhante do culto a Hera, e mais especificamente, no templo Lacínio (Λακίνιον, *Lakinion*), próximo à cidade de Crotona (conforme Tito Lívio, 24.3).

O epigrama *AP* 6.275 também retrata uma peça de roupa oferecida como presente a uma deusa, mas dessa vez a Afrodite, e se trata de um κεκρύφαλος (*kekryphalos*), uma espécie de rede ou peça que cobria o cabelo, oferecida por Samita:

Χαίροισάν τοι ἔοικε κομᾶν ἄπο τὰν Ἀφροδίταν  
 ἄνθεμα κεκρύφαλον τόνδε λαβεῖν Σαμίθας·  
 δαιδάλεός τε γάρ ἐστι, καὶ ἀδύ τι νέκταρος ὄσδει,  
 τοῦ, τῷ καὶ τήνα καλὸν Ἄδωνα χρίει.

Alegrando-se, de fato, parece que Afrodite aceitou  
 como oferenda esta mantilha dos cabelos de Samita  
 pois é bem trabalhada e tem um prazeroso cheiro de néctar,  
 com o qual ela unge também o belo Adônis.

O cheiro de néctar dos cabelos de Samita poderia ser um indício de que ela teria participado de uma Adonia, festival em celebração a Adônis. Isso seria também ressaltado pelo último verso em que se pode imaginar a deusa usando o néctar para curar as feridas do herói (cf. GOW&PAGE,

<sup>175</sup> Tradução minha. Texto original: “Furthermore, the conventional metonymic association between weaving and poetry also allows Nossis, in casting herself as apprentice to Theophilis the dominant artisan, to pay loving tribute to her mother as her earliest creative mentor. This epigram is therefore a comprehensive statement of personal identity in which a woman writer “thinks back through her mother” both biologically and artistically.” (SKINNER, 1991, p. 23)

1965b, p. 438). Skinner (1991, p. 25) sugere que, apesar de a posição social de Samita não estar explícita no texto, ela poderia ser uma *hetaira*, considerando algumas passagens da Comédia Intermediária e da Nova, em que os autores mostravam *hetairai* observando o festival “de uma maneira particularmente extravagante”, e mais tarde, outros autores retratavam-nas “usando divertidamente ‘Adônis’ como um apelido para seus amantes.”<sup>176</sup> Além do mais, os “óleos perfumados, também, tinham um significado erótico e ritualístico. Nóssis, assim, estabelece uma correlação astuta entre Afrodite e Samita: ambas obtêm prazer sensual de unguentos – e da companhia de um amigo jovem.” (SKINNER, 1991, p. 25).<sup>177</sup>

Entretanto, não temos como afirmar que Samita seria mesmo uma *hetaira*. A relação com o festival talvez esteja correta, mas é possível que a interpretação se limite a uma cena de oferenda durante um culto a Afrodite, já que, graças a alguns *pinakes* e mesmo uma relação entre a divindade e o culto de Perséfone, pode-se concluir que ela era uma deusa bem cultuada em Lócris. Gigante (1974, p. 32) comenta de um *pinax* preservado no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, em que está gravada uma imagem ilustrando uma situação parecida com o que acontece no epigrama: uma jovem usando um κεκρύφαλος (*kekryphalos*) oferece a Afrodite uma túnica (χίτων, *chiton*).

O pronome no último verso, “ela” (τήνα, *tēna*), traz certa ambiguidade: não sabemos com clareza se está retomando Samita ou Afrodite. Com isso, e com a comparação entre o perfume dos cabelos da jovem com aquele do néctar, “Nóssis chama a atenção para a similaridade de interesses entre deusa e mulher mortal, ao pensar sobre seus prazeres mútuos no perfume de Samita, investindo esse perfume com associações ao divino néctar, (...)” (SKINNER, 1991, p. 25)<sup>178</sup>.

Outro epigrama, *AP* 9.605, também fala de uma oferenda à deusa Afrodite, dessa vez um *pinax* de um auto-retrato de Caló, dedicado por ela mesma a um templo:

Τὸν πίνακα ξανθᾶς Καλλῶ δόμον εἰς Ἀφροδίτας  
εἰκόνα γραμμαμένα πάντ' ἀνέθηκεν ἴσαν.  
ὡς ἀγανῶς ἔστακεν ἴδ', ἃ χάρις ἀλίκον ἀνθεῖ.  
χαιρέτω· οὔ τινα γὰρ μέμνην ἔχει βιοτᾶς.

Caló dedicou ao templo da loira Afrodite

<sup>176</sup> Traduções minhas. Trechos originais: “(...) in a particularly lavish manner, (...)”; “(...) playfully using "Adonis" as a nickname for their lovers.” (SKINNER, 1991, p. 25).

<sup>177</sup> Tradução minha. Texto original: “Perfumed oils, too, have an erotic as well as a ritual significance. Nossis thus sets up a sly correlation between Aphrodite and Samytha: both derive sensual enjoyment from unguents-and from the company of a young male friend.” (SKINNER, 1991, p. 25).

<sup>178</sup> Tradução minha. Texto original: “Nossis calls attention to the similarity of interests between goddess and mortal woman by dwelling upon their mutual pleasure in Samytha's perfume, by investing that perfume with associations of divine nectar, (...)” (SKINNER, 1991, p. 25).

esse quadro, desenhada a sua imagem, em tudo igual.  
 Como estava amável e como floresce a sua graça!  
 Alegre-te: ela não tem uma mácula em sua vida.

O nome Καλλῶ (*Kallō*, “Caló”) chama a atenção por lembrar a palavra κάλλος (*kállōs*), “beleza”, atributo associado a Afrodite, principalmente no seu culto em Lócris, como é mostrado por alguns *pinakes* em que aparecem símbolos como o espelho ou o alabastro, associados ao “embelezamento” (cf. SOURVINOU-INWOOD, 1978, p. 119).

Com a expressão πάντ' ... ἴσαν (*pánt'...ísan*), “em tudo igual”, o eu-poético chama a atenção para o realismo da imagem, na qual todos os aspectos da figura pintada são iguais aos da mulher que o dedica. No entanto, pensando que não está especificado o objeto ao qual a expressão se refere, “esse retrato, assim, poderia ser como a que posa ou como a divindade que o recebe.” (SKINNER, 1991, p. 26)<sup>179</sup>.

No terceiro verso, a frase ἅ χάρις ἀλικὸν ἀνθεῖ (*ha charis halikon anthei*), “como floresce a sua graça!”, parece se referir à beleza física de Caló e sugere que ela ainda é jovem (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 439). A expressão também evoca o epigrama *AP* 7.718, em que é usada uma expressão parecida, χαρίτων ἄνθος (*charítōn ánthos*, “a flor das graças”), para se referir a Safo; é possível, também, retomar o vocábulo ἄνθεα (*ánthea*, “flores”), já usado por Nóssis em *AP* 5.170 para se referir ao universo de Afrodite. Assim, a poetisa conecta as duas figuras e pode-se pensar que a “graça” de Caló é uma qualidade também da poesia de Nóssis, “transmitida a ela por um processo de inspiração sáfica.” (GUTZWILLER, 1998, p. 83).

O próximo poema, *AP* 9.332, também menciona um presente ao templo da mesma deusa, dessa vez uma estátua da divindade, impressionante pelo seu material, atestando a riqueza de quem a ofertou:

Ἐλθοῖσαι ποτὶ ναὸν ἰδώμεθα τᾶς Ἀφροδίτας  
 τὸ βρέτας, ὡς χρυσῶ διαδαλὸεν τελέθει.  
 εἷσατό μιν Πολυαρχίς, ἐπαυρομένα μάλα πολλὰν  
 κτῆσιν ἀπ' οἰκείου σώματος ἀγλαΐας.

Vamos partir ao templo e ver a estátua  
 de Afrodite, como é forjada finamente em ouro.  
 Políacris a dedicou, tendo desfrutado de muitos  
 bens, graças ao esplendor do corpo dela.

<sup>179</sup> Tradução minha. Texto original: “(...); this portrait, then, could be either like the sitter or like the divinity who receives it.” (SKINNER, 1991, p. 26).

O epigrama abre com a primeira pessoa do plural, “vamos”. Por ser a forma feminina do participio aoristo, assume-se que é um grupo de mulheres que foi ver a estátua. O ouro da peça atesta que Poliácris tinha alguma riqueza, e o verso final, ἀπ’ οἰκείου σώματος ἀγλαΐας (*ap’oikeíou sômatos aglaías*), “graças ao esplendor do corpo dela”, parece se referir tanto à escultura quanto à doadora (cf. SKINNER, 1991, p. 24). Então, é possível interpretar como se o corpo da obra fosse uma representação do próprio corpo de Poliácris, que por seu “esplendor” conseguiu sua fortuna.

Assim como nos epigramas anteriores, não há nada nesse poema que explicita que ela tenha sido uma *hetaira*, mas pelo último verso e a forma com que ela ganhou “muitos bens”, podemos concluir, em uma primeira leitura do texto, que Poliácris fosse de fato uma. E como Skinner (1991, p. 24) argumenta, a menção às suas riquezas pode lembrar o estereótipo de uma “cortesã mercenária”<sup>180</sup>. Porém,

(...) a inquestionável admiração do locutor por Poliácris, finalmente, contraria qualquer implicação de censura. Nós somos deixados com a convicção que as suas riquezas, não mais que a sua merecida elegância, são colocadas em bom uso na criação de uma imagem votiva, tão elegante quanto ela própria. (SKINNER, 1991, p. 24)<sup>181</sup>

O epigrama *AP* 6.273, diferentemente dos anteriores, não fala de um presente dado a um templo, e parece ser mais uma invocação ou prece a Ártemis. No poema, a *persona* poética pede que a deusa deixe seu lado caçadora e venha com a sua personalidade de parteira, para ajudar Alquéti:

Ἄρτεμι, Δᾶλλον ἔχουσα καὶ Ὀρτυγίαν ἐρόεσσαν,  
τόξα μὲν εἰς κόλπους ἄγν' ἀπόθου Χαρίτων,  
λοῦσαι δ' Ἴνωπῶ καθαρὸν χροῶ, βᾶθι δὲ Λοκροῦς  
λύσουσ' ὠδίνων Ἀλκέτιν ἐκ χαλεπῶν.

Ártemis, que tens Delos e Ortígia adorável,  
Deixa no seio das Cárites tuas santas flechas  
lava no Inopo o corpo límpido e vai aos Lócrios  
libertar Alquéti das difíceis dores do parto.

A autoria desse epigrama parece ter sido questionada por quem que registrou o poema na *Antologia Palatina*, pois sua autoria consta como ὡς Νοσσίδος (*hōs Nossidos*), “como de Nóssis” (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 443). Entretanto, parece ser bem aceito como de autoria dela, e Gigante argumenta que

<sup>180</sup> Fantham (1975, p. 50) menciona as *hetairai* que trabalhavam por conta própria e

<sup>181</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) the speaker's undeniable admiration for Polyarchis finally counteracts any censorious implications. We are left with the conviction that her riches, themselves no more than her elegance deserved, were put to good use in the creation of a votive image as elegant as herself.” (SKINNER, 1991, p. 24)

(...) pertence certamente a Nóssis, seja pela estrutura métrica, pelo andamento estilístico, pelos jogos homo/eufônicos, pelo homeoteleuto das duas *cola* do segundo pentametro, ou pelo significado semântico do detalhe das flechas que a deusa deve depositar no colo das Cárites – não no das Ninfas que teríamos esperado como seu cortejo –. (GIGANTE, 1974, p. 29)<sup>182</sup>

Esse poema difere dos outros que vimos até agora em questão de tema, o que pode ser um fator para o questionamento da autoria. Mesmo se tratando de uma mulher, como nos outros, é o único com a característica de oração e que não está sendo descrito um objeto, como uma pintura ou peça de roupa.

Na edição de Paton (1916), quem faz a prece pede para a deusa ir “aos Lócrios” (Λοκρούς, *Lokrouis*), no verso três, retomando a terra natal de Nóssis, como afirmado no epigrama *AP* 7.718. Gow e Page (1965b, p. 443) argumentam na possibilidade de ser ἐς οἴκου (es *oikous*), “para casa”, entretanto, como eles mesmo colocam, com essa possibilidade se desejaria saber para qual casa a deusa estaria indo.

Retomando o argumento de Gigante citado acima, é interessante analisar que a *persona* poética pede a Ártemis que deixe suas flechas com as Cárites, ao invés das Ninfas que seriam esperadas em seu cortejo, enquanto aquelas aparecem mais frequentemente no cortejo de Afrodite. No entanto, o Hino Homérico a Ártemis (*h.Hom.* 27, vv. 11-17, trad. de Flávia R. Marquetti, 2010) indica uma relação entre a deusa e as Cárites junto com as Musas, ao deixar de lado sua personalidade de caçadora:

mas depois de elevar seu espírito e alegrar-se,  
a Arqueira, que espreita as feras, afrouxa seu arco flexível  
e vai para a grande morada do irmão armado,  
Febo Apolo, na fértil região de Delfos,  
para formar o coro gracioso das Musas e das Cárites.  
Então ela suspende o arco e as flechas nos ombros,  
lança-se, vestida com sedutores ornamentos, a dirigir os coros;

É possível, também, notar que o epigrama está convocando a mesma face de Ártemis mencionada nesses versos pela menção ao rio Inopo (v. 3), localizado em Delos<sup>183</sup>, e a menção à própria ilha antes também (v. 1). A ilha é onde o irmão da deusa, Apolo, teria nascido e, por isso,

<sup>182</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) appartiene sicuramente a Nosside sia per la struttura metrica sia per l’andamento stilistico sia per i giochi omo/eufonici sia per l’omeoteleuto dei due cola del secondo pentametro sia per la pregnanza semantica del particolare delle frecce che la dea deve deporre nel grembo dele Cariti – non dele Ninfe che si saremmo aspettate quale suo corteggio -.” (GIGANTE, 1974, p. 29).

<sup>183</sup> Essa localização é mencionada no hino 4 de Calímaco, verso 263 e em *Geografia*, de Estrabo (10.5.2).

uma vez que a deusa também estaria lá, faria sentido ela estar junto de outras divindades relacionadas ao irmão.

Os próximos epigramas descrevem pinturas também de mulheres, sendo uma delas de uma jovem e os outros dois de duas que parecem ser adultas. O primeiro, *AP* 6.353, descreve o retrato de, provavelmente, uma menina, chamada Melina:

Αὐτομέλινα τέτυκται: ἴδ' ὡς ἀγανὸν τὸ πρόσωπον  
 ἀμὲ ποτοπτάζειν μειλχίως δοκέει:  
 ὡς ἐτύμως θυγάτηρ τῆς μητέρι πάντα ποτῶκει.  
 ἢ καλὸν ὄκκα πέλη τέκνα γονεῦσιν ἴσα.

É a própria Melina! Olha, como seu rosto casto  
 parece me olhar gentilmente;  
 como realmente a filha parece em tudo com a mãe.  
 Certamente é belo, quando ocorre dos filhos serem iguais aos pais.

Já na primeira linha, a forma como o nome de Melina se encontra chama a atenção: vem acompanhado de αὐτος (*autos*), na frente (Αὐτομέλινα, *Automélinna*). Gow e Page (1965b, p. 440) comentam que essa forma parece derivar de formas usadas na filosofia, como em αὐταγαθόν (*autagathón*) e αὐτάνθρωπος (*autánthrōpos*). Essa forma do nome parece criar uma tensão entre “a própria Melina” e “Melina como a reencarnação genética de seus pais: ao justapor essas duas noções contraditórias sem reconciliá-las, aponta-se para a dificuldade sobre a autonomia da filha, latente na díade mãe-filha.” (SKINNER, 1991, p. 28).

Os últimos versos focam na semelhança entre filha e mãe, e ressaltam como “é belo”, ou seja, como é bom quando os filhos se parecem com os pais. A expressão τέκνα γονεῦσιν (*tékna goneúsin*, “filhos [...] aos pais”) aparece antes em Hesíodo, em *Trabalhos e Dias*, no verso 235: τίκτουσιν δὲ γυναῖκες εἰκότα τέκνα γονεῦσιν, “e as mulheres geram filhos que se parecem com os pais” (trad. minha). A expressão aparece em outros exemplos literários, mas de formas diferentes, como em Teócrito, *Idílio* 17.44, e “é duvidoso que Nóssis esteja aludindo especificamente a Hesíodo; podemos somente dizer que ela está, potencialmente, utilizando-se das mesmas ideias gerais que eram culturalmente prevalentes na moralidade grega.” (HENRY, 2020, p. 679)<sup>184</sup>.

Enquanto Hesíodo parece estar se referindo à boa sorte de os filhos nascerem sem deformidades, dentro do contexto em que a passagem se insere<sup>185</sup>, Teócrito parece se referir à

<sup>184</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) it is doubtful that Nossis is making an allusion specifically to Hesiod; we can only say that she is potentially drawing on the same general ideas that were culturally prevalent in Greek morality.” (HENRY, 2020, p. 679).

<sup>185</sup> Cf. HENRY, 2020, p. 679.

fidelidade no casamento, comprovada pela legitimidade das crianças, que, por sua vez, confirma-se quando elas se parecem com os pais, como se vê nos versos 43-44 do *Idílio 17*: ἀστόργου δὲ γυναικὸς ἐπ’ ἀλλοτρίῳ νόος αἰεὶ, / ῥηίδιοι δὲ γοναί, τέκνα δ’ οὐ ποτεοικότα πατρί (“da mulher sem afeição a mente está sempre em outro,/seus partos são fáceis e os filhos não se parecem com o pai”, trad. minha). Vale ressaltar que o poeta, aqui, está especificando que é relevante a semelhança entre pai e filhos (ambos os gêneros), enquanto Nóssis fala de mãe e filha. Isso foi motivo para que autores como Gow e Page (1965b, p. 440), com base em Jacobs (1794-1814) e Parker (2004) questionassem se a poetisa estaria, de fato, referindo-se à legitimidade de Melina.

Entretanto, como Henry (2020, p. 680) argumenta, há uma possibilidade de essa leitura estar correta, especialmente quando se considera o que Políbio diz sobre a nobreza em Lócris particularmente seguir a linhagem matriarcal (ver *supra*, na p. 84). Portanto, “(...) se uma mulher grega se assemelha à mãe, vinda dessa cidade, isso significaria, então, pertencer a sua família de uma maneira imediatamente reconhecível para os lócrios, mais do que se ela se parecesse com o pai.” (HENRY, 2020, p. 681)<sup>186</sup>. Porém, como o próprio autor conclui ao final do texto, é difícil saber, mesmo se fosse um sistema matriarcal, o porquê de se questionar a linhagem materna (cf. HENRY, 2020, p. 682). Dessa forma, ainda é possível questionar quais as intenções de Nóssis em ressaltar a semelhança de Melina com sua mãe.

Parker (2004, p. 620) simplesmente aponta que Nóssis estaria criando em seu poema, com a relação de mãe-filha e de arte-realismo, um “quiasmo”, uma figura de linguagem que consiste na disposição cruzada de palavras com relação entre si, de forma a constituir uma antítese ou um paralelo entre si. A relação seria: A. Melina, B. retrato, B. filha, A. mãe. Ou seja, a Melina “real” está para a Melina do retrato, assim como a filha está para a mãe, em questão de similitude. Em outras palavras, de acordo com Parker (2004), o objetivo da poetisa não seria questionar a legitimidade da filha ou elogiar o fato de ela não ter deformidades, mas elogiar o realismo da arte e comentar como a pintura se iguala com a “real”, da mesma forma que a menina se assemelha à mãe.

Os outros dois epigramas parecem ter o mesmo objetivo de se elogiar o realismo com que as mulheres foram retratadas. No *AP* 6.354, a *persona* poética descreve a imagem pintada de Sabétis como parecendo tão real ao ponto de mostrar não só as suas características físicas como também a sua personalidade:

---

<sup>186</sup> Tradução minha. Texto original: “(...); if a Greek woman resembled a mother from this city, it would therefore signify membership in her family in an immediately recognizable manner to the Locrians, than if she had taken after her father.” (HENRY, 2020, p. 681).

Γνωτὰ καὶ τηνῶθε Σαβαιθίδος εἶδεται ἔμμεν  
 ἄδ' εἰκὼν μορφᾶ καὶ μεγαλειοσύνα.  
 θάεο· τὰν πινυτὰν τό τε μείλιχον αὐτόθι τήνας  
 ἔλπομ' ὀρῆν· χαίροις πολλά, μάκαιρα γύναι.

Até mesmo daqui parece ser reconhecida  
 esta gravura de Sabétis, por sua beleza e grandeza.  
 Olha!, a sua sabedoria e gentileza, aqui mesmo,  
 espero ver: que muito te alegres, mulher abençoada.

Os versos três e quatro dão a entender que, além de ser possível ver através do quadro a sabedoria e gentileza da retratada, é algo que também o narrador do epigrama *espera* ver. Essa expressão ἔλπομ' ὀρῆν (*élpom' horên*), “espero ver”, dá a impressão de que o eu-lírico conhece a Sabétis fora da pintura, e quer ver essas características no retrato. Sobre essa frase, Gow e Page (1965b, p. 441) argumentam que “as palavras significam mais ‘eu gostaria de ver imediatamente a dama sensata e a sua graciosidade’”<sup>187</sup> do que simplesmente um futuro (“espero ver isso”). Ainda, μεγαλειοσύνα (*megaleiosýna*), “grandeza”, no verso dois, poderia estar se referindo a uma característica de Sabétis, mas também ao tamanho da pintura.

Skinner (1991, p. 29) comenta que as qualidades citadas de Sabétis são associadas a divindades femininas ou heroínas favorecidas pelos deuses. Alguns exemplos são encontrados na *Odisseia*, como em *Od.* 11.445-46, quando Agamêmnon reconhece a sabedoria de Penélope como um de seus traços femininos (λίην γὰρ πινυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μήδεα οἶδε / κούρη Ἰκαρίοιο, περίφρων Πηνελόπεια, “pois prudente e bem-intencionada na sua mente / é a filha de Icário, a sensata Penélope”, trad. Frederico Lourenço, 2011, p. 312), ou em *Od.* 20.70-71, quando Hera presenteia as filhas de Pandáreo com beleza e sabedoria (“Ἥρη δ’ αὐτῆσιν περὶ πασέων δῶκε γυναικῶν / εἶδος καὶ πινυτήν, μῆκος δ’ ἔπορ’ Ἄρτεμις ἀγνή, “e Hera lhes concedeu beleza e sabedoria superior à de todas as mulheres; e deu-lhes estatura a sacra Artêmis”, trad. Frederico Lourenço, 2014, p. 465). Assim, “A sua prudência, observável de perto, é um presente concedido a protegidos divinos, mais notavelmente a virtuosa Penélope, e a benevolência que acompanha informa a relação da divindade graciosa com a mortal piedosa.” (SKINNER, 1991, p. 29)<sup>188</sup>.

<sup>187</sup> Tradução minha. Texto original: “The words mean rather ‘I fancy I see at once the prudent lady and her graciousness’, (...)”. (GOW&PAGE, 1965b, p. 441).

<sup>188</sup> Tradução minha. Texto original: “Her prudence, observable at close quarters, is a gift bestowed upon divine protégées, most notably the virtuous Penelope, and the benevolence that accompanies it informs the relationship of gracious divinity to pious mortal.” (SKINNER, 1991, p. 29).

O último epigrama sobre uma pintura é o *AP* 9.604, no qual se descreve o retrato de Taumáreta. Novamente o poema chama a atenção do leitor para o realismo da obra, sendo capaz de, até, fazer com que um cão confunda a pintura com a própria dona:

Θαυμαρέτας μορφὰν ὁ πίναξ ἔχει· εὖ γε τὸ γαῦρον  
τεῦξε τὸ θ' ὠραῖον τᾶς ἀγανοβλεφάρου.  
σαῖνοι κέν σε' ἐσιδοῖσα καὶ οἰκοφύλαξ σκυλάκαινα,  
δέσποιναν μελάθρων οἰομένα ποθορῆν.

A pintura ilustra a forma de Taumáreta: bem  
reproduz a altivez e a beleza dos olhos amenos!  
Se a visse, seu cão de guarda balançaria o rabo,  
pensando olhar para a senhora da casa.

No último verso, é revelado que Taumáreta é a senhora da casa, ou seja, ocupa uma posição importante, e a sua “altivez”, mostrada pelo quadro possa ser devido a isso. Entretanto, apesar de tal traço e de sua posição, seus olhos são “amenos” e a reação do seu animal diante da pintura denuncia uma relação afetiva, que se contrapõe à ideia de uma chefe da casa arrogante (cf. SKINNER, 1991 p. 28). Dessa forma,

O oximoro faz um paralelo astuto entre cachorro e dona, insinuando que a última deve evitar se dar ares inapropriados para a sua idade; e a hipérbole final, uma nítida reminiscência do encontro de Odisseu com o velho cachorro Argos (*Od.* 17.301-04), levemente zomba das pretensões de Taumáreta de autoridade e completa o processo de deflação de seu gênio (SKINNER, 1991, p. 28)<sup>189</sup>

Nos versos da *Odisseia* referidos acima, Argos, ao ver Odisseu, balança o seu rabo (ἔσηνε, *ésēne*, “balançou”), como o faz o cão de Taumáreta (σαῖνοι, *sainoi*, “balançaria”). A descrição de Taumáreta lembra, de certa forma, a descrição de Galateia no *Idílio* 11.21 de Teócrito (μόσχω γαυροτέρα, σφριγανωτέρα ὄμφακος ὠμᾶς, “a mais altiva das novilhas, mais seivosa que os bagos da uva imatura”, trad. Alexandre Cardoso Nunes Magalhães, 2013), em particular, o uso do adjetivo γαῦρον (*gaûron*) do epigrama remete ao seu uso no poema idílico (γαυροτέρα, *gauroτέρα*). Ainda em Teócrito, há outra possível alusão ao *Idílio* 6.29-30, em que se descreve a relação de Galateia com o cachorro de Polifemo (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 439): σίζα δ' ὑλακτεῖν νιν καὶ τᾶ κυνί: καὶ γὰρ ὄκ' ἦρων / αὐτᾶς, ἐκνυζεῖτο ποτ' ἰσχία ῥύγχος ἔχοισα, “Eu também estumei a cachorra a latir para ela, pois quando a amava / ela chorava trazendo o focinho para junto do quadril” (trad. Alexandre Cardoso Nunes Magalhães, 2013).

<sup>189</sup> Tradução minha. Texto original: “The oxymoron draws a shrewd parallel between dog and owner, insinuating that the latter ought to refrain from giving herself airs inappropriate to her age; and the final hyperbole, a neat reminiscence of Odysseus' encounter with the aged dog Argos (*Od.* 17.301-04), lightly mocks Thaumareta's pretensions to authority and so completes the process of genial deflation.” (SKINNER, 1991, p. 28).

#### 4. Epigrama sobre os Brétios:

O epigrama *AP* 6.132 retrata as armaduras tomadas dos brétios pelos lócrios e colocadas em um templo, que “hineam” a vitória de seus capturadores. Este parece ser o único texto de Nóssis cujo tema principal é uma guerra com a vitória dos lócrios, dentre os registrados na *Antologia Palatina*:

Ἔντεα Βρέττιοι ἄνδρες ἀπ' αἰνομόρων βάλλον ὤμων  
 θεινόμενοι Λοκρῶν χερσὶν ὑπ' ὠκυμάχων,  
 ὧν ἀρετὰν ὑμνεῦντα θεῶν ὑπ' ἀνάκτορα κεῖνται,  
 οὐδὲ ποθεῦντι κακῶν πάχεας, οὐς ἔλιπον.

Os Brétios lançaram as armaduras dos desventurados ombros,  
 feridos pelas mãos dos Lócrios, ágeis em batalha.  
 Elas estão no templo dos deuses, hineando a excelência  
 e sem sentir saudade dos braços dos covardes, que as deixaram.

Os brétios eram um povo localizado ao sul da Itália, e acredita-se que, por longos períodos, “engajaram-se em hostilidades”<sup>190</sup> com os lócrios (GOW&PAGE, 1965b, p. 436). No epigrama, é possível perceber um tom mais patriótico, quando a *persona* poética exalta os lócrios com o uso do epíteto ὠκυμάχων (*ōkymáchōn*, “ágeis em batalha”) e também ao narrar que as armaduras cantam a sua “excelência”, ao mesmo tempo que deprecia os brétios, chamando-os de covardes.

Além disso, o poema assume um tom mais masculino ao tratar de um tema epigramático tradicional, ou seja, a morte, ou a vitória, de guerreiros (cf. SKINNER, 1991, p. 30). Entretanto, o último verso, no qual diz que as armaduras dos vencidos parecem ter escolhido abandoná-los ao invés de serem abandonadas, como parecem sugerir as primeiras linhas, parece “negar o conceito sentimental pelo qual um cavalo ou as armas personificadas de um guerreiro lamentam por ele, um *topos* já presente em Homero e popular entre compositores de epigramas dedicatórios.” (SKINNER, 1991, p. 31)<sup>191</sup>.

De qualquer forma, o abandono, seja por parte das armas, seja pelos brétios, faria parte do principal assunto do texto: a deserção por parte dos inimigos. Skinner (1991, p. 31) argumenta que, com isso, “Nóssis apresenta um comentário inegavelmente patriótico, mas ainda irônico, sobre as

<sup>190</sup> Tradução minha. Texto original: “engaged in hostilities” (GOW&PAGE, 1965b, p. 436).

<sup>191</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) negates the sentimental conceit whereby a warrior's horses or personified weapons grieve for him, a topos already present in Homer and popular with composers of dedicatory epigrams.” (SKINNER, 1991, p. 31).

operações equívocas do código heroico”<sup>192</sup>. Entretanto, Murray e Rowland (2007, p. 227) contestam essa leitura e, além de reforçar que a voz do epigrama é masculina, argumentam que a “perspectiva idiossincrática” do epigrama sugerida por Skinner (1991, p. 30) no início de sua análise não desafia um código heroico. Mais adiante os autores concluem: “O epigrama de Nóssis reflete uma perspectiva idiossincrática, embora não uma que seja feminina ou até mesmo desafiadora de uma cultura patriarcal, mas uma que é hiper-masculina e agressivamente solidária ao código heroico.” (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 229)<sup>193</sup>.

O que os leva a essa conclusão é uma comparação com o fr. 5W de Arquíloco, citado no capítulo de Anite (ver *supra*, p. 73). Aqui, o fragmento serve para ilustrar como uma atitude desafiadora do código heroico também pode vir de uma fonte masculina, quando a *persona* poética do fragmento, claramente masculina, despreza o código em prol da sobrevivência. Acrescentando a isso, ao analisarem os dois poemas, eles apontam para uma possível intertextualidade entre eles:

De fato, o último verso de Nóssis implica em uma réplica inteligente ao último verso de Arquíloco: “Sim, você pode comprar outro escudo que não seja pior, mas escudos impecáveis eventualmente abandonam covardes como você!” Reconhecer a relação intertextual entre o epigrama de Nóssis e o poema de Arquíloco torna claro que o alvo da censura exagerada é a *persona* poética de Arquíloco, que se expressa não apenas exibindo o código heroico, como nesse epigrama, mas principalmente através da invectiva hiper-masculina. (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 228)<sup>194</sup>

O epigrama não parece ter o propósito de zombar ou ir contra as normas heroicas. A derrota dos Brétios, o fato de eles serem referidos como “covardes” e pensando na possibilidade de as armas escolherem abandoná-los e cantarem “a excelência” dos vencedores, tudo isso parece propor um contraste entre aqueles que fogem da batalha e aqueles que não. A minha leitura é de que o texto não se propõe a ser irônico, como sugere Skinner (1991, p. 31). A crítica aos brétios parece servir mais para mostrar um desprezo do eu-poético por quem deixa as armas e a batalha.

Sobre o último verso, Gow e Page (1965b, p. 436) apontam para uma relação com o *AP* 6.131, de Leônidas, em que é celebrado um triunfo sobre os lucanos e suas armas são postas em um

<sup>192</sup> Tradução minha. Texto original: “(...), Nossis tenders an undeniably patriotic, but still wry, comment upon the equivocal operations of the heroic code.” (SKINNER, 1991, p. 31).

<sup>193</sup> Tradução minha. Texto original: “Thus Nossis’ epigram does reflect an idiosyncratic perspective, albeit not one that is feminine or even deviant from the patriarchal culture, but one that is hyper-masculine and aggressively supportive of the heroic code.” (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 229).

<sup>194</sup> Tradução minha. Texto original: Indeed, Nossis’ last line implies a clever retort to Archilochus’ last line: “Yes you can buy another shield that is no worse, but blameless shields eventually abandon cowards like you!” Recognizing the intertextual relationship between Nossis’ epigram and Archilochus’ poem makes it clear that the target of the over-the-top censure is Archilochus’ poetic persona, which expresses itself not only by flaunting the heroic code, as in this epigram, but primarily through hyper-masculine invective. (MURRAY&ROWLAND, 2007, p. 228)

templo dedicado a Atena. A semelhança se encontraria entre o último verso do epigrama de Nóssis e os seguintes versos de Leônidas: ξεσταί τ' ἀμφίβολοι κάμακες δέδμηται ποθέουσαι ὁμῶς ἵππους τε καὶ ἄνδρας, Παλλάδι· (“as lanças polidas e bigúmeas foram conquistadas, saudosas tanto dos cavalos como dos homens, para Palas”, tradução minha). Nota-se em ambos os poemas a presença do verbo ποθέω (*pothéō*), “sinto falta, tenho saudades”, mas com significados opostos: no da poetisa, as armaduras não sentem falta de seus donos, enquanto nos do poeta, elas sentem.

Outra diferença entre os epigramas de Nóssis e Leônidas é que um também serve como material autobiográfico, e o outro não, já que o poeta não menciona a sua cidade no epigrama, ou faz referência aos seus conterrâneos, como a poetisa o faz. Gutzwiller (1998, p. 80) argumenta que ela teria “aprendido tal uso com o poema do caldeirão de Anite”<sup>195</sup>, o AP 6.153, no qual ela retrata uma “urna contentora de bois”<sup>196</sup> dada por Cleuboto, de Tegeia, cidade onde Anite teria vivido. Apesar do epigrama lembrar, por oposição, o de Leônidas, Nóssis estaria seguindo a outra poetisa, ao falar de feitos de seus conterrâneos, celebrando suas respectivas cidades e, assim, acrescentando informações autobiográficas às suas coleções.

## 5. Epigrama para Rintão:

O epigrama com que fecho esse capítulo, o AP 7.414, é dedicado a Rintão, um poeta trágico, que teria composto em um gênero de “tragédias burlescas” (φλυάκων τραγικῶν, *phlyákōn tragikōn*, “de burlescos trágicos”):

Καὶ καπυρὸν γελάσας παραμείβεο καὶ φίλον εἰπὼν  
 ῥῆμ' ἐπ' ἐμοί. Πίνθων εἶμ' ὁ Συρακόσιος,  
 Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς· ἀλλὰ φλυάκων  
 ἐκ τραγικῶν ἴδιον κισσὸν ἐδρεψάμεθα.

Passas por aqui rindo alto, e diz amáveis  
 palavras para mim. Sou Rintão, o Siracusano,  
 um pequeno rouxinol das Musas, mas de burlescos  
 trágicos colhi meu ramo de hera.

Segundo o texto, ele seria de Siracusa, mas a entrada sobre o poeta na *Suda* (Adler *rho*171) o coloca como sendo de Talas. É plausível que ele tivesse origem em Siracusa e depois se estabelecido nessa outra cidade (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 441). Ele teria sido, também, pioneiro do gênero trágico burlesco e vivido na era de Ptolomeu I Sóter (entre séc. IV e séc. III a.C.), o que o

<sup>195</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) to have learned such a use from Anyte’s cauldron poem (...)” (GUTZWILLER, 1998, p. 80)

<sup>196</sup> Ver página 110, para tradução e a partir da página 75 para comentários desse epigrama.

colocaria como anterior ou até contemporâneo de Nóssis, apesar de o epigrama dar a impressão de ter sido composto após a morte do poeta (*ibidem*).

Sobre o gênero em que Rintão teria composto (φλυάκων τραγικῶν, *phlyákōn tragikōn*, “de burlescos trágicos”), Rodrigues Junior (2015, pp. 50-51) resume algumas fontes que citam e descrevem o gênero, sendo uma delas Estêvão de Bizâncio (603.1), o qual afirma que o φλύαξ [*phlýaks*] “remodela a tragédia para o ridículo” (*idem*, p. 50), e outra, Ateneu, ao mencionar que “havia em Esparta uma antiga forma dramática de entretenimento baseada na imitação de cenas da vida cotidiana, cujos atores eram chamados δικηλισταί [*dikēlistai*], σκευοποιοί [*skeuopoiói*] ou μιμηταί [*mimētai*]” (*idem*, p. 51, palavras entre colchetes são adições minhas), e por vezes esses atores eram conhecidos como φλύακες (*phlýakes*) a depender da região.<sup>197</sup>

O epigrama abre com uma chamada a um transeunte, como o *AP* 7.718, e faz um pedido, para que quem lê o epitáfio “passe” por ele rindo (cf. AMARAL, 2021, p. 65)<sup>198</sup>. Depois, o eu-poético se identifica pelo nome e origem, e em seguida, dá a informação de que ele era um poeta, “um pequeno rouxinol”. Esse pássaro é por vezes associado na literatura com poetas, e o adjetivo dá a entender que ele compunha em um gênero considerado menor de poesia, logo identificado como o “trágico burlesco”.

A forma da palavra em grego usada no poema para “rouxinol”, ἀιδονίς (*aēdonís*), é uma escolha curiosa pela sua terminação (-ονίς, *-onís*) ser feminina, apesar de se referir a um indivíduo identificado como masculino (cf. GOW&PAGE, 1965b, p. 441). Skinner (1991, p. 31) argumenta que Nóssis parece ter usado esse recurso “para chamar a atenção à presença poética feminina por trás da máscara masculina”<sup>199</sup>. Além disso, o uso do feminino também implicaria que a poetisa está se identificando, tal qual o eu-poético, como “um pequeno rouxinol”, ou seja, como uma compositora de um gênero menor.

Entretanto, apesar de ser um poeta menor, o último verso mostra que Rintão teria adquirido fama e reconhecimento por sua obra, ao ter adquirido por eles um κισσός (*kissós*), “ramo de hera”. Além disso, Hauser argumenta que ο ἴδιον (*ídion*, “meu”), que acompanha κισσός (*kissós*),

(...) serve para ligar os dois poetas: na superfície, Rintão clama no epigrama que ele obteve reconhecimento com seus trágicos burlescos: simultaneamente, Nóssis, ao

<sup>197</sup> Para nos estudos de vasos também chamados de *phlyakes*, que ilustram, principalmente, cenas da comédia na *Magna Grécia*. Ver Piqueux, 2005, e *idem*, p. 57 para o porquê de os vasos terem esse nome.

<sup>198</sup> Para uma comparação entre esses dois epigramas de Nóssis em seus aspectos formais, ver AMARAL, 2021, pp. 62-5.

<sup>199</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) to call attention to the female poetic presence behind the male mask.” (SKINNER, 1991, p. 31).

se identificar com ele e ao escrever um epigrama que os liga, ganha a sua própria ‘guirlanda’ (ênfatisada pela inserção de ἴδιον) pela implicação do trabalho dela com os ‘trágicos burlescos’ (φλυάκων/ἐκ τραγικῶ) dele. (HAUSER, 2016, p. 153)<sup>200</sup>

Acrescentando a isso, Gutzwiller (1998, p. 85) argumenta que, pensando na conexão imagética entre a hera mencionada aqui e as rosas mencionadas no *AP* 5.170, o epitáfio serviria para sugerir que a própria poesia de Nóssis, assim como a de Rintão, apesar de considerada menor, merece ser elogiada, e, também, é possível

(...) reconhecer uma similaridade entre a conquista de Rintão, em tornar a seriedade da tragédia na comédia do burlesco, e o sucesso de Nóssis em adaptar o epigrama dedicatório, que tradicionalmente celebrava o sucesso de homens para transmitir a percepção de uma mulher sobre a beleza e sensualidade de outras mulheres. (GUTZWILLER, 1998, p. 85)<sup>201</sup>

Ademais, Hauser conclui que, ao se utilizar de uma *persona* poética masculina, mas usar um termo no feminino, como ἀηδονίς (*aēdonís*), e criar essa conexão entre o trabalho da poetisa e o do poeta trágico, “Nóssis está, então, não só se identificando com Rintão nesse epigrama – ela também está o performando, em um processo que, assim, chama a atenção para a performatividade de si, do gênero da voz, e da própria autoria.” (HAUSER, 2016, p. 153-154)<sup>202</sup>.

É interessante notar, conforme a análise de Hauser (2016), que o rouxinol também tem associações específicas na literatura com a canção e o lamento feminino. Nicole Loraux (1998, p. 57) aponta que essas ligações provém do mito de Procne. No mito, ela pede ao marido Tereu que traga a ela sua irmã, Filomela. Durante a viagem, Tereu estupra Filomela e corta a sua língua, para que ela não possa relatar o que aconteceu. Porém, ao se reencontrar com a irmã, Filomela tece o ocorrido e Procne fica, então, sabendo da situação. As duas planejam, assim, o assassinato do filho de Procne com Tereu, Ítis. Depois de matá-lo, Tereu as persegue, e Procne é transformada em um rouxinol e Filomela em uma andorinha pelos deuses, após implorarem para que as salvassem. O canto do rouxinol, portanto, seria o lamento de Procne por seu filho.

<sup>200</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) serves to bind the two poets together: on the surface, Rhinthon claims in the epigram that he achieved recognition from his tragic burlesques; simulatenously, Nossis, by identifying herself with him and by writing an epigram that binds them together, gains her own ‘garland’ (emphasised by the insertion of ἴδιον) from the implication of her work with his ‘tragic burlesques’ (φλυάκων/ἐκ τραγικῶ).” (HAUSER, 2016, p. 153).

<sup>201</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) to recognize a certain similarity between Rhinthon’s achievement in turning the seriousness of tragedy to the comedy of burlesque and Nossis’ accomplishment in adapting the dedicatory epigram that traditionally celebrated the successes of men to convey a woman’s perception of the beauty and sensuousness of other women.” (GUTZWILLER, 1998, p. 85).

<sup>202</sup> Tradução minha. Texto original: “Nossis is thus not only identifying with Rhinthon in this epigram—she is also performing him, in a process which thereby calls attention to the performativity of the self, of the gendered voice, and of authorship itself.” (HAUSER, 2016, p. 153-154).

A referência ao mito e ao canto do rouxinol aparece durante o lamento em alguns discursos de personagens femininas, como Penélope (*Od.* 19.511-34), Antígona (*As Fenícias*, Eurípides, vv. 1514-18), Electra (*Electra*, Sófocles, v. 107, vv. 147-49, e v. 1075) Cassandra (*Agamemnon*, vv. 1140-49) e as Danaides (*As Suplicantes*, Ésquilo, vv. 56-66, v. 223-24 e v. 226). Loraux (1998) analisa esses discursos e as comparações entre essas personagens, não só com o rouxinol, mas também com Procne, ou Aédon (literalmente “rouxinol”, ἀηδών, *aēdōn*), que, ao querer matar o filho de Níobe por inveja, acaba matando o seu próprio, de nome Ítilo, equivocadamente<sup>203</sup>. A análise se dá a partir da percepção de Loraux que, paradoxalmente, “são as virgens ou esposas que invocam o paradigma materno, como se todos os papéis femininos, com a exceção do de uma mãe, pudessem ser explicados ao se referenciar à figura do rouxinol.” (LORAUX, 1998, p. 60)<sup>204</sup>.

A partir desse estudo, ao se retomar o uso de ἀηδονίς (*aēdonís*) em Nóssis, é possível chegar à conclusão de Hauser: “Aqui, então, Nóssis não está só invocando um tropo que é associado à poesia e à canção; ela está utilizando um que é especificamente conectado à canção de *mulheres* e aos papéis femininos na articulação e delineação de sua autoria.” (HAUSER, 2016, p. 155, itálico da autora).<sup>205</sup> Ao usar a figura de Rintão, Nóssis estaria, assim, invocando “suposições masculinas e ‘tradicionais’ sobre a canção feminina como expressada na tragédia através da figura do rouxinol, performando elas sob uma máscara masculina” (*ibidem*), e junto com um termo no feminino também relacionado ao canto bem como a papéis femininos, estaria substituindo essas suposições “por sua própria visão hiperfeminina do gênero feminino e a sua relação tanto com as Musas, quanto com a autoria com um todo.” (*ibidem*)<sup>206</sup>.

O vocábulo no feminino, de fato, aponta para uma breve mudança da *persona* masculina para a feminina, e é possível fazer essa conexão entre a obra menor, mas bem sucedida de Rintão com a de Nóssis, e ela estar falando tanto de si quanto do poeta como “rouxinóis” menores das Musas. Se a intenção com o uso da palavra no feminino é chamar a atenção para uma autoria

<sup>203</sup> Essa versão do mito é a relatada na *Odisseia*, 19.511-34. Grimal (2011, p. 9) relata ainda outra, na entrada de “Aédon”.

<sup>204</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) it is virgins or wives who call on the maternal paradigm, as if all feminine roles, with the exception of that of a mother, can be explained by referring to the figure of the nightingale.” (LORAUX, 1998, p. 60).

<sup>205</sup> Tradução minha. Texto original: “Here, then, Nossis is not only calling on a trope that is associated with poetry and song; she is utilising one that is specifically connected to *women’s* song and *women’s* roles in the articulation and delineation of her authorship.” (HAUSER, 2016, p. 155).

<sup>206</sup> Traduções minhas. Texto original: “Nossis thus both invokes ‘traditional’ male assumptions about female song as expressed in tragedy through the figure of the nightingale, performing them beneath the mask of the male voice, while simultaneously replacing it with her own hyperfeminised vision of female gender and its relationship, both to the Muses, and to authorship as a whole.” (HAUSER, 2016, p. 155).

feminina ou, conforme Skinner (1991, p. 32), declarar a sua própria renúncia à “magnitude e grande seriedade em favor de uma sutileza textual hábil e lúdica”<sup>207</sup>, não há como saber ao certo, mas o termo definitivamente chama a atenção e parece querer mostrar ao leitor que, apesar do eu-lírico masculino, há, ainda, a presença de uma *persona* poética feminina.

---

<sup>207</sup> Tradução minha. Texto original: “(...) magnitude and high seriousness in favor of a deft and playful textual finesse.” (SKINNER, 1991, p. 32).

## CONCLUSÃO

O objetivo principal da pesquisa foi o de apresentar e traduzir os poemas de Erina, Anite e Nóssis. Como hipótese de trabalho, esta dissertação buscou verificar a pertinência de uma tradição feminina, segregada de uma masculina, com base nos poemas aqui apresentados. Através das análises, foi possível concluir que, pelo menos nessas poetisas, não é possível atestar uma tradição feminina segregada, uma vez que, retomando a definição dada para tradição no capítulo Introdução (p. 7), os textos dessas poetisas apresentam influência e dialogam com outros de autoria masculina.

Bowman conclui em seu artigo que nenhuma poetisa teve influência somente de suas antecessoras, mas que

Todas as poetisas femininas cujo trabalho sobreviveu foram fortemente influenciadas por antecessores masculinos. Todas as poetisas femininas cujo trabalho sobreviveu têm mais em comum com seus contemporâneos masculinos que com qualquer antecessora mulher. (BOWMAN, 2004, p. 21)<sup>208</sup>

Ainda, ela argumenta que as poetisas faziam parte de uma tradição pública, junto de seus contemporâneos homens, e não de uma tradição segregada, pelo menos no que diz respeito à tradição oral. Na escrita, era provável que existisse uma tradição de mulheres:

As poetisas mulheres cujo trabalho sobreviveu faziam parte da tradição poética pública, influenciadas por ela e, em troca, influenciando tanto sucessores masculinos quanto femininos. Nesse contexto, parece muito provável que algumas poetisas – Nóssis e Erina são duas prováveis candidatas – também se viam como participando de uma tradição poética de mulheres baseada em texto. (BOWMAN, 2004, p. 22)<sup>209</sup>

E por fim, a autora também aponta que, apesar de sabermos através de gramáticos que preservaram os fragmentos que as poetisas escreviam em diversos gêneros, só foram preservados aqueles em gêneros nos quais a voz de uma mulher é mais comum de se ver performando, e que a temática feminina é geralmente mais aceita, como a poesia coral, os lamentos, ou os epigramas funerários e dedicatórios (cf. BOWMAN, 2004, p. 23). Assim, pelo texto de Bowman (2004), é possível concluir que não há evidências para a existência de uma tradição poética de mulheres, pelo menos, no que diz respeito a uma tradição oral. As poetisas não estavam separadas da tradição

---

<sup>208</sup> Tradução minha. Texto original: “All female poets whose work has survived were strongly influenced by their male predecessors. All female poets whose work has survived have more in common with their male contemporaries than with any female predecessor”. (BOWMAN, 2004, p. 21).

<sup>209</sup> Tradução minha. Texto original: “The female poets whose work has survived functioned as part of the public poetic tradition, influenced by it and in turn influencing both male and female successors. Within that context, it seems very probable that some female poets - Nossis and Erinna are two likely candidates - also saw themselves as participating in a text-based women's poetic tradition.” (BOWMAN, 2004, p. 22).

constituída por poetas homens, nem compunham utilizando-se de temas exclusivamente femininos, ou para uma audiência só de mulheres.

Ragusa argumenta que,

Considerando que as poetas mulheres foram comentadas e celebradas na recepção dos antigos, há que afirmar que a grande tradição poética grega as valoriza e dá-lhes espaço e àquilo, o quer que seja, que quisessem cantar, inclusive o universo feminino que foi matéria de vozes femininas em composições da lavra de poetas mulheres e de poetas homens, não tendo pela diferença de gênero dos autores recebido tratamento distinto – não seria assim numa poesia de práticas tradicionais de composição. (RAGUSA, 2020, p. 118)

O poema maior de Erina, *A Roca*, é marcado por uma relação de metro com o gênero épico. Nele, discuti a possibilidade de o poema ser um *goos*, espécie de lamento feito por mulheres (ver p. 22), mas que está presente na poesia épica. Então, pode-se notar que ele se estabelece relacionado a um gênero marcadamente masculino e *mainstream*. Apesar do conteúdo e da *persona* poética serem femininos, há uma influência de uma tradição masculina.

*A Roca* parece tratar de temas e preocupações inerentemente femininos, como as brincadeiras de meninas, o casamento e até mesmo o tear, atividade praticada majoritariamente por mulheres na Grécia Antiga. Os epigramas de Erina parecem trazer também esta temática, bem como a *persona* poética feminina para o texto. O primeiro epigrama é referente à pintura de uma jovem, e, diferentemente dos arcaicos, não revela nada sobre quem a fez, ou para qual propósito o retrato foi feito; só sabemos sobre as habilidades do artista e o foco recai no sujeito da pintura, Agatárcis.

Os outros dois, que falam da morte de Báucis, conectam-se com o poema de lamento e trazem algumas características de epigramas mais tradicionais, como podem ser percebidos nos outros, de Anite e Nóssis: em um, quem fala é a própria falecida (tal qual o *AP* 7.414, ou ainda o *AP* 7.215), no outro, é a tumba; no *AP* 7.710, ao leitor são informados o nome de Báucis, que ela era uma noiva, e sua cidade natal; já no outro, o *AP* 7.712, fica-se sabendo das circunstâncias de sua morte. No primeiro, o eu-poético é feminino, e embora no segundo seja um objeto, a forma como Báucis é apresentada, uma noiva, e, de certa forma, comparável a Perséfone, insere o conteúdo do poema em uma temática própria do feminino.

Porém, como visto na citação acima de Ragusa, isso não significa que a poetisa fazia parte de uma tradição segregada, já que a já existente permitia e aceitava que as mulheres falassem sobre as suas experiências e de assuntos que faziam parte de seu universo, dirigindo-se a uma audiência ampla. Para tanto o poema quanto os epigramas terem sobrevividos, é provável que eles tivessem sido lidos por um público tanto masculino quanto feminino e estivessem dentro de uma literatura de ampla circulação.

Já sobre Anite, apesar do conteúdo ser mais relacionado a assuntos domésticos (refiro-me aos epigramas de animais e de jovens mulheres) e, portanto, femininos, em comparação às outras duas, é a poetisa que também mais se utiliza de temáticas associadas ao masculino, como é possível ver nos epigramas da lança (*AP* 6.123), da urna (*AP* 6.153) e da morte pela guerra (*AP* 7.232, *AP* 7.724). E apesar de se mostrar empática, demonstrando um lado mais sensível que era mais associado às mulheres, e em alguns poemas ser possível associar a *persona* poética com a própria poetisa, o eu-poético se assemelha mais àquele anônimo, encontrado nos epigramas arcaicos, já que também, mesmo dentro de uma coleção, ela não se nomeia em nenhum deles, tal como era comum epigramatistas fazerem em inscrições.

Ela também mostra em seus poemas bucólicos referências a Homero e a Hesíodo. Mesmo nos epigramas que poderiam ser considerados mais “femininos”, como os dedicados a animais, ou mesmo os destinados a mulheres, há várias associações à *Iliada* e à *Odisseia*. Os bucólicos parecem sair um pouco da esfera do feminino também, e podem se associar às obras de Hesíodo, como *Trabalhos e Dias*, sendo que, nesses, as imagens são mais descrições de paisagens e se referem a trabalhadores e viajantes. Não há como demonstrar nesses poemas qual o gênero da *persona* poética, pois não há nenhuma indicação nos textos-fontes, sendo isso também algo indiferente para a leitura dos epigramas. Nesses, é possível dizer que a poetisa se torna completamente anônima, e seu gênero pouco importa para a apreciação e entendimento dos seus textos.

Assim, pode-se concluir que, das três, Anite é a que mais traz em sua obra elementos de uma tradição masculina *mainstream*, mas ainda mantendo uma boa parte de sua poesia dentro de um universo feminino, ao colocar, como *topos* principal de sua obra, animais domésticos, mulheres e crianças. Por vezes, é possível sentir que ela põe em tensão as esferas masculinas e femininas, colocando as duas lado a lado. O *kleos* feminino é contrastado com o masculino (como mostra o *AP* 7.490), e a morte de um cãozinho ganha a mesma importância da de um herói épico (como em *Poll.* 5.48). Dessa forma, Anite usa ferramentas tradicionais masculinas para tratar de cenas cotidianas, domésticas, ou seja, daquilo que era considerado feminino.

Nóssis, considerando os seus epigramas como provenientes de uma coleção, já estabelece para o leitor uma *persona* feminina, associada à própria poetisa, ao usar a primeira pessoa e se nomear no que seria o próêmio de seu livro (*AP* 5.170). No entanto, apesar desse estabelecimento de um eu-poético feminino, e do conteúdo ser majoritariamente sobre mulheres, o epitáfio de Rintão (*AP* 7.414) demonstra certo reconhecimento da literatura tradicional, e em um dos textos é notada

referência a Teócrito (conforme apontado em comentário no *AP* 9.604). Ainda, conforme analisado, o epigrama *AP* 6.132 parece emular o fr. 5W de Arquíloco, dando-lhe uma espécie de resposta.

No *AP* 7.414 em particular, o uso de uma estrutura mais comum aos epigramas arcaicos (uso da primeira pessoa; eu-poético como sendo a pessoa falecida e uso da segunda pessoa se dirigindo a um leitor/transeunte), também contribui para mostrar que Nóssis se utilizava de formas provenientes de uma tradição, em sua maioria, masculina. Porém, dentre as três poetisas, ela parece ser a única a se referir diretamente a uma influência literária feminina, ao explicitar que Safo seria seu principal modelo poético. Embora isso dê a impressão de que Nóssis talvez se visse como inserida em uma tradição poética feminina à parte, a escolha do gênero epigramático sugere uma circulação para um público mais geral, e ainda são percebidas algumas referências masculinas ao se analisar os seus textos.

Uma das minhas conclusões a partir das leituras dos poemas aqui traduzidos é que não só elas não se inserem em uma tradição separada dos poetas homens, como elas também não tratam de assuntos mais ou menos femininos por causa do seu gênero, como bem evidenciam alguns dos epigramas de Anite, e dois de Nóssis. Ademais, não é muito claro ou evidente nos poemas essa “voz feminina”, que Gutzwiller (1993) menciona com frequência ao analisar os epigramas de Anite, mas que também não há motivos para as definir como masculinas, como West (1977) faz com Erina, ao concluir que a *persona* feminina nos poemas é invenção de um poeta, homem, ao diminuir as atribuições da poetisa ao uso do tear, sem levar em consideração alguns fatores que contribuem para se acreditar na existência, não só de Erina, mas das outras autoras também.

Outra conclusão a que chego, ao traduzir e analisar essas três poetisas, é que não há nos seus trabalhos evidências suficientes para se comprovar uma tradição segregada de mulheres, mesmo em Nóssis ou Erina, nas quais a influência feminina e o tratamento de temas que condizem às mulheres são mais fortes e evidentes. Para além, uma primeira leitura de vários dos epigramas que constam aqui não apresenta nada que acuse uma *persona* feminina, ou que realmente comprove uma visão exclusivamente feminina de determinados assuntos (como no epigrama *AP* 6.123, de Anite, em que Gutzwiller, 1993, p. 74 aponta para um “desgosto feminino”).

Também, pelas análises, é clara a utilização de elementos de outros gêneros primariamente masculinos, como o épico, ou referências a poetas homens, como Arquíloco e Teócrito. Portanto, pensando na definição de tradição, de que para se estabelecer uma tradição feminina segregada, as influências e a audiência teriam que ser exclusiva ou majoritariamente femininas, uma boa parte dos poemas demonstra o oposto disso. O epigrama, em sua origem, é um gênero literário público, e

quanto ao poema *A Roca*, para que ele tenha sobrevivido e sido reconhecido na Antiguidade, possivelmente ele teria circulado entre leitores homens e mulheres.

Ainda, levando-se em consideração que as datas das três (séculos IV e III a.C.) são em épocas em que a escrita já está consolidada e a literatura passa a circular mais em modo escrito, é provável que elas tenham sido lidas por mulheres e homens, uma vez que elas são reconhecidas por outros poetas. E como analisado antes, as influências não são só femininas, mas também masculinas.

Por fim, é possível concluir que essas poetisas, mesmo que tratando, principalmente de assuntos relacionados às mulheres, inserem-se, tanto por referências masculinas quanto femininas, dentro de uma tradição principal, junto a autores homens. As *personae* poéticas femininas de seus poemas trazem o universo e experiência das mulheres gregas na antiguidade, mas isso não era motivo para segregá-las em uma tradição separada, já que seus pares masculinos não o faziam e, inclusive, por vezes se apropriavam também de um eu-poético feminino.

Entretanto, ressaltar, questionar a autoria e até mesmo a existência de alguma dessas poetisas é, também, relevar aspectos históricos que, não só mostram a participação das mulheres na literatura, como também remontam a uma história das mulheres. As vozes presentes em alguns dos epigramas se revelam femininas, ou falam de assuntos dentro dessa esfera, mostrando que as mulheres tinham participação na literatura grega, como assunto e como autoras. O que a presente pesquisa demonstra é que elas não estavam isoladas em uma tradição à parte, mas inseridas na principal.

## REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar Comum: alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português**. São Paulo: Edusp, 1994.
- ACOSTA-HUGHES Benjamin, **Arion's Lyre: Archaic lyric into Hellenistic Poetry**. Princeton University Press, 2010.
- ALEXIOU, Margaret. **The ritual lament in Greek tradition**. Rowman & Littlefield Publishers, 2002.
- AMARAL, Flávia Vasconcellos. Pequena poética dos “autoepitáfios” e dos epitáfios para poetas, *in*: RODRIGUES JR, F., SEBASTIANI, B. B., & DA COSTA, B. **A Poética Calimaquiiana e sua Influência na Poesia Epigramática**, Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, pp. 59-78, 2021.
- ARTHUR, Marilyn B. The Tortoise and the Mirror: Erinna PSI 1090. **The Classical World**, v. 74, n. 2, pp. 53-65, 1980.
- BAALE, Maria Joanna. **Studia in Anytes poetriae vitam et carminum reliquias**. Kleyenberg, 1903.
- BARNARD, Sylvia. Hellenistic women poets. **The Classical Journal**, v. 73, n. 3, p. 204-213, 1978.
- BENNDORF, Otto. **De Anthologiae Graecae epigrammatis quae ad artes spectant**. Teubner, 1862.
- BING Peter; BRUSS, Jon Steffen. (eds.). Chapter “Introduction”. **Brill's Companion to Hellenistic Epigram**. Brill, pp. 1-26, 2007.
- BOWMAN, Laurel. The “women's tradition” in Greek poetry. **Phoenix**, p. 1-27, 2004.
- BOWRA, Cecil Maurice. Erinna's Lament for Baucis. **Problems in Greek Poetry**. Oxford: Clarendon Press, 1953, pp. 151-168.
- BLOOM, Harold. **A map of misreading**. Oxford University Press, USA, 2003.
- BRUNHARA, Rafael. **As Elegias de Tirteu**. São Paulo: Humanitas, 2014.

BRUNHARA, Rafael. Erina por Asclepiades de Samos. **Primeiros escritos**. Disponível em: <http://primeiros-escritos.blogspot.com/2021/04/erina-por-asclepiades-de-samos.html>, Acessado em 01/12/2021.

CALAME, Claude. Chapter Seven: “Sappho’s Group: An Initiation into Womanhood”. In: GREENE, Ellen. **Reading Sappho: Contemporary Approaches**. Berkeley: University of California Press, 1996.

CAMPBELL, David. A. **Greek lyric in four volumes**. Vol. I Sappho, Alcaeus. 1982.

CAMPOS, Haroldo de (trad.); HOMERO. **Ilíada de Homero: vol 1**. São Paulo: Arx, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ilíada de Homero: vol 2**. São Paulo: Arx, 2002.

CASSIO, Albio Cesare. “I distici del polyandron di Ambracia e l’‘io anonimo’ nell’epigramma greco.” **Studi micenei ed egeo-anatolici**, 33, pp. 101–17, 1994.

CITRONI, Mario. What Is an Epigram?: Defining a Genre, in: HENRIKSÉN, Christer (ed.), **A Companion to Ancient Epigram**, John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, p. 21-42, 2019.

CORRÊA, Paula da Cunha. **Armas e Varões: A Guerra na Lírica de Arquíloco**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

DE JESUS, Carlos A. Martins. **Antologia grega. Epitáfios (livro VII)**. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2019.

GEOGHEGAN, D. An Epigram by Anyte. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, n. 28, p. 159-162, 1978.

GIANGRANDE, Giuseppe. An epigram of Erinna. **The Classical Review**, v. 19, n. 1, p. 1-3, 1969.

GIGANTE, Marcello. Nosside. **La Parola del Passato** : revista di studi antichi, v. 29, p. 22, 1974.

GOW, Andrew Sydenham Farrar; PAGE, Denys Lionel. **The Greek Anthology : Hellenistic Epigrams**. Vol. I, Cambridge University Press, Cambridge, 1965a.

\_\_\_\_\_. **The Greek Anthology : Hellenistic Epigrams**. Vol. II, Cambridge University Press, Cambridge, 1965b.

GREENE, Ellen. Chapter sixteen: Anyte's Feminine Voice: Tradition and Innovation. *In*: HENRIKSÉN, Christer (editor). **A companion to Ancient Epigram**. Hoboken: Wiley, 2019.

GUTZWILLER, Kathryn J. Anyte's Epigram Book. *In*: **Syllecta Classica**, vol. 4, University of Iowa, p. 71-89, 1993.

\_\_\_\_\_. Genre Development and Gendered Voices in Erinna and Nossis. *In* **Dwelling in Possibility: Women Poets and Critics on poetry**. 1997, Cornell University Press.

\_\_\_\_\_. **Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context**. University of California Press, 1998.

HAUSER, Emily. In Her Own Words: The Semantics of Female Authorship in Ancient Greece, from Sappho to Nossis. **Ramus**, v. 45, n. 2, Aural Publications, p.133–164, 2016.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Unesp, 1996.

HENRY, John. Nossis Epigram VIII: a New Contextual Interpretation. **Mnemosyne**, v. 73, n. 4, p. 678-683, 2020.

PARKER, Holt N. An epigram of Nossis (8 GP= AP 6.353). **The Classical Quarterly**, v. 54, n. 2, p. 618-620, 2004.

IRIARTE, Ana. La institución de la Xenía: pactos y acogidas en la antigua Grecia. **Gerión**, vol. extra, p. 197-206, 2007.

IRWIN, Elizabeth. **Solon and Early Greek Poetry: The Politics of Exhortation**. Cambridge University Press, 2005.

JACOBS, Christian Friedrich Wilhelm; JACOBS, Friedrich; PAULSEN, Anton Jacob. **Anthologia Graeca: ad fidem Codicis olim Palatini nunc Parisini ex apographo Gothano edita**. Libraria Dyckiana, 1813.

LAFER, Mary de Camargo Neves; HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LEVANIOUK, Olga. Lament and hymenaios in Erinna's Distaff. *In*: SUTER, Ann (ed.). **Lament: Studies in the ancient Mediterranean and beyond**, pp. 200-232, 2008.

LICCIARDELLO, Flavia. Nossis' auto-epitaph: Analysing a controversial epigram. **Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae**, v. 56, n. 4, p. 435-448, 2016.

LORAUX, Nicole. **Mothers in Mourning: with the essay of Amnesty and Its Opposite**. Translated by Corinne Pache, Cornell University Press, Ithaca and London, 1998.

LOURENÇO, Frederico; HOMERO. **Odisseia**. Penguin: Companhia das Letras, 2011.

MAGALHÃES, Alexandre Cardoso Nunes. **A Temática Pastoral em Teócrito: Os Idílios I, III, VI, VII, XI**. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 94, 2013.

MAGRINI, Mara Michelazzo. Una nuova linea interpretativa della Conocchia di Erinna. **Prometheus. Rivista di studi classici**, v. 1, n. 3, p. 225-236, 1975.

MANWELL, Elizabeth. Dico Ergo Sum: Erinna's Voice and Poetic Reality'. *In*: GREENE, Ellen (Ed.). **Women poets in ancient Greece and Rome**. University of Oklahoma Press, p. 72-90, 2005.

MARQUETTI, Flávia R. Ártemis, Deusa da Caça e da Vida Selvagem. *In*: RIBEIRO JR., Wilson Alves (ed.). **Hinos homéricos: tradução, notas e estudo**. São Paulo: Editora UNESP, p. 199-208, 2010.

MURRAY, Jackie; ROWLAND Jonathan M. Gendered Voices in Hellenistic Epigram. *In*: BING P.; BRUSS, J. (eds.). **Brill's Companion to Hellenistic Epigram**. Brill, p. 211-232, 2007.

NAGY, Gregory. Ancient Greek Elegy. *In*: WEISMAN, K. (ed.). **The Oxford Handbook of the Elegy**, Oxford: Oxford University Press, p. 13-45, 2010.

OLIVEIRA, Flávio R. (trad.); SÓFOCLES. **Aias**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

PALAVRO, Bruno. **A Theogonia de Hesíodo: traduzida & anotada pela mão de Bruno Palavro**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Licenciatura em Letras, Português e Grego Clássico), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 44, 2019.

PATON, William Roger. **The Greek Anthology**, with an English Translation by W. R. Paton. London: William Heinemann Ltd, 1916, vol. 1.

\_\_\_\_\_. **The Greek Anthology**, with an English Translation by. W. R. Paton. London: William Heinemann Ltd, 1917, vol. 2.

\_\_\_\_\_. **The Greek Anthology**, with an English Translation by. W. R. Paton. London: William Heinemann Ltd, 1915, vol. 3.

POMEROY, S. B. *Technikai kai Mousikai: The Education of Women in the Fourth Century and in the Hellenistic Period*. **American Journal of Ancient History**, v. 2, n. 1, p. 51-68, 1977.

\_\_\_\_\_. Supplementary notes on Erinna. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, p. 17-22, 1978.

RAGUSA, Giuliana; BRUNHARA, Rafael. **Elegia Grega Arcaica: Uma Antologia**. São Paulo: Ateliê/Mnēma, 2021.

RAGUSA, Giuliana (org. e trad.). DE LESBOS, Safo. **Hino a Afrodite e outros poemas**. São Paulo: Hedra, 2021.

RAGUSA, Giuliana. **Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica**. São Paulo: Hedra, 2013.

\_\_\_\_\_. Nove Musas Mortais: As poetas da Grécia Antiga. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 11, SESC : São Paulo, p. 113-136, 2020.

RAYOR, Diane J. The power of memory in Erinna and Sappho. *In*: GREENE, Ellen (Ed.). **Women poets in ancient Greece and Rome**. University of Oklahoma Press, p. 59-71, 2005.

RODRIGUES JUNIOR, Fernando. Os mimos populares e os espetáculos dramáticos no período helenístico. **Phaos-Revista de Estudos Clássicos**, n. 15, p.49-64, 2015.

ROSELL, Anna Ginestí. Próxenos, métoikos, isotelés. La integración de extranjeros en Atenas. **Faventia Supplementa 2. Contacto de poblaciones y extranjería en el mundo griego antiguo**, p. 287-302, 2013.

SKINNER, Marilyn B. Nossis *Thēlyglōssos*: the Private Text and the Public Book. *In*: POMEROY, Sarah B (ed.). **Women's History and Ancient History**. The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, p. 20-47, 1991.

\_\_\_\_\_. Briseis, the Trojan Women, and Erinna. **The Classical World**, v. 75, n. 5, p. 265-269, 1982.

SNYDER, Jane McIntosh. **The woman and the lyre: women writers in Classical Greece and Rome**. Southern Illinois University Press, 1989.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. Persephone and Aphrodite at Locri: a model for personality definitions in Greek religion. **The Journal of Hellenic Studies**, v. 98, p. 101-121, 1978.

SPERB, Clara M. **Os Mitos nos Fragmentos de Corina**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Licenciatura em Letras, Português e Grego Clássico), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 44, 2019.

\_\_\_\_\_. Antologia grega de Clara Mossry Sperb. **Cadernos de Tradução**. Porto Alegre, n. 44, jan./jul., p. 26-29, 2019b.

STEHLE, Eva et al. The Good Daughter: Mother's Tutelage in Erinna's Distaff and Fourth-Century Epitaphs. In: LARDINOIS, André; MCCLURE, Laura; MAC CLURE, Laura (Ed.). **Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society**, p. 179-200, 2001.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2008.

WEST, Martin L. **Studies in Greek Elegy and Iambus**. Walter de Gruyter, 1974.

\_\_\_\_\_. Erinna. **Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik**, p. 95-119, 1977.

\_\_\_\_\_. **Introduction to Greek metre**. Clarendon Press, Oxford, 1987.

## APÊNDICE DE TRADUÇÕES

### 1. Erina

#### A. *A Roca*:

] ν[		
]εοίοσ[α]σ		
]ε κώρας·		
]ι νύμφαι·		
] χελύνναν		5
]ελαννα·		
χε]λύννα·		
]τελῆσ[		
]θμει·		
]θα φύλλοισ[		10
]αλάσσει·		
] . ανναν [		
]νίδα πέξα [		
] . [.]υκυμα [		
λε]κᾶν μαινομέν[οισι	π]οσσὶν ἀφ' ἴ[π]πω[ν	15
. . ]αι ἐγὼ μέγ' ἄῦσα· φ.[	] χελύννα	
. . ]χομένα μεγάλας [	] χορτίον αὐλάς·	
τα]ῦτά τυ Βαῦκι τάλαι[να βαρὺ στονά]χεισα γόημ[ι],		
τα]ῦτά μοι ἐν κρα[δίαι	]παίχνια κεῖται	
θέρ' ἔτι· τῆν[α δ	ἀ]θύρομες ἄνυρακες ἤδη,	20
δαγύ[δ]ων τε χ[	]ίδες ἐν θαλάμοισι	
νύμ[φ]αι ν[	]έες, ἅ τε ποτ' ὄρθρον	
μάτηρ αε[	] . ουσιν ἐρίθοις	
τηνας ἦλθ[	]να ἀμφ' ἀλίπαστον·	
αι μικραισπ[	]ν φόβον ἄγαγε Μορ[μ]ώ·	25
. . ]. ἐν μὲν κο[	] . ατα, ποσσι δ' ἐφοίτη	
τέ]τρασιν, ἐκ δ' [ἐτέραν ἐτέρας] μετεβάλλετ' ὅπωπᾶν .		
άνικα δ' ἐς [λ]έχος [ἀνδρὰς ἔβας, τ]όκα πάντ' ἐλέλασο		
ἄσ' ἔτι νηπιασι . . τε[ ] ματρὸς ἄκουσας		
Βαῦκι φίλα· λάθας [.] . ετ[ ] . Ἄφροδίτα·	30	
τῶ τυ κατακλα[ί]οισα τὰ [μὲν . . .] ἄ[λ]λα δὲ λείπω·		
οὐ [γ]άρ μοι πόδες . . [.]φ[ ] ἄπο δῶμα βεβάλοι,		
οὐδέ σ' ἰδῆν φαέε[σσι]ν ἔχω νέ]κυν, οὐδέ γοάσαι		
γυμναῖσιν χαίταισιν [ . . . φ]οινίκεος αἰδῶς		
δρύπτε[ι] μ' ἀμφίπα[ρῆ]ιδας	35	
α . [.] δὲ π[ρ]οπάροιθ[εν		
ἐννεα[και]δέκατος τ[		
Ἦρινν' ε[ ]ε φίλαι πα[		
ἀλακάταν ἐσόρει [σα		
γνῶθ' ὅτι τοι κ[	40	

ἀμφέλικες γελ[ ταῦτ' αἰδῶς μ' α[ παρθε[ν]ίσις· α . [ δερκομένα δ' ε . [	
καὶ χαίτα μετ[ πραυλόγοι πολιαί, ταὶ γήραος ἄνθεα θνατοῖς. τῶ τυ φίλα φο[ Βαῦκι κατακλα[ι ἄν φλόγα μιν π[ ὠρυγᾶς ἄϊοισα ὀ[ ὦ πολλὰν ὑμέν[αιε π]ολλὰ δ' ἐπιψαύ[ π]άνθ' ἐνόσ· ὦ ὑμ[έναιε αἰαῖ Βαῦκι τάλαινα	45
. n[ ]...[ ]e jovens ]. i noiva ] tartaruga ] lua ta]rtaruga ] realizarás [ ]... ].. queridos [ ] mar ].....[ ].....[ ]. [ . ] ....	5
Estando furiosos os pés dos cavalos brancos ai, ai, eu gritei alto [...] tartaruga ..] [...] grande [ ] jardim do pátio es]ses sofrimentos, tu Báucis desafortunada, gemo pesados lamentos, es]sas brincadeiras repousam no meu coração ainda quente; mas esses jogos já são carvão, e as bonecas [...] nos quartos as noivas [...], que ao amanhecer a mãe [...] com as tecedeiras elas [...] salgado os pequenos [...] Mormo guiou o medo; [...], vagava com os quatro pés, e mudava a aparência de uma coisa para outra. Quando foste para a cama do homem, então esqueceste tudo que ainda na inocência [...] a mãe ouvindo Báucis querida; do esquecimento [...] Afrodite;	15 20 25 30

tu lamentando-te [...] e outras eu deixo;

Pois, a mim, não [...] é permitido aos pés sair da casa,  
nem posso ver com os olhos teu cadáver, nem lamentar  
com os cabelos desnudos [...] rubra vergonha  
rompe ao redor das faces 35

[...] e antes de  
dezenove [...]

Erina [...] querida [...]  
observando a roca  
conhecida que [...] 40

enrolados [...]  
esta vergonha [...]  
as jovens [...]  
olhando [...]

e cabelos longos [...] 45  
grisalhos, doces palavras, as flores da velhice mortais

tu querida [...]  
chora, Báucis, sobre  
a sua chama [...]

ouvindo os uivos [...] 50  
muitos, ó himeneu

e muito roçando [...]  
toda unidade; ó himeneu  
ai, ai, Báucis desafortunada

## B. Epigramas:

### AP 6.352:

ἐξ ἀπαλᾶν χειρῶν τάδε γράμματα: λῶστε Προμαθεῦ,  
ἔντι καὶ ἄνθρωποι τὴν ὀμαλοὶ σοφίαν.  
ταύταν γοῦν ἐτύμως τὰν παρθένον ὅστις ἔγραψεν,  
αἱ καυδὰν ποτέθηκ', ἧς κ' Ἀγαθαρχὶς ὄλα.

De mãos delicadas é essa pintura: bom Prometeu,  
também são os homens iguais a ti em sabedoria.  
Ao menos, se quem verdadeiramente pintou essa jovem,  
tivesse posto também voz, Agatárcis estaria completa.

### AP 7.710:

Στᾶλαι, καὶ Σειρήνες ἐμαί, καὶ πένθιμε κρωσσέ,  
ὅστις ἔχεις Αἶδα τὰν ὀλίγαν σποδιάν,  
τοῖς ἐμὸν ἐρχομένοισι παρ' ἠρίον εἶπατε χαίρειν,  
αἴτ' ἄστοι τελέθωντ', αἴθ' ἐτέρας πόλιος:  
χῶτι με νύμφαν εὔσαν ἔχει τάφος, εἶπατε καὶ τό: 5  
χῶτι πατήρ μ' ἐκάλει Βαυκίδα, χῶτι γένος  
Τηνία, ὡς εἰδῶντι: καὶ ὅτι μοι ἄ συνεταιρὶς

Ἦρινν' ἐν τύμβῳ γράμμ' ἐχάραξε τόδε.

Estela, e minhas Sirenas, e urna fúnebre,  
 que tens as poucas cinzas do Hades,  
 Àqueles que passam por meu túmulo, dize uma saudação,  
 quer sendo cidadão, quer sendo de outra cidade,  
 e porque uma noiva tem essa tumba, dizei isto: 5  
 que o pai me chamou de Báucis, que a família  
 é de Tenos, assim saberiam; e que para mim, a companheira  
 Erina, na lápide, gravou essa inscrição.

AP 7.712:

νύμφας Βαυκίδος ἐμμί: πολυκλαύταν δὲ παρέρπων  
 στάλαν τῷ κατὰ γᾶς τοῦτο λέγοις Αἶδα:  
 ‘βάσκανός ἐσσι’, Αἶδα: τὰ δέ τοι καλὰ σάμαθ’ ὀρῶντι  
 ὠμοτάταν Βαυκοῦς ἀγγελέοντι τύχαν,  
 ὡς τὰν παῖδ’, Ὑμέναιος ἐφ’ αἷς ἀείδετο πεύκαις, 5  
 ταῖσδ’ ἐπὶ καδεστάς ἔφλεγε πυρκαϊᾶ  
 καὶ σὺ μὲν, ὦ Ὑμέναιε, γάμων μολπαῖον ἀοιδὰν  
 ἐς θρήνων γοερὸν φθέγμα μεθηρμόσαιο

Sou [a tumba] da noiva Báucis: passando a muito chorada  
 estela, que digas isto ao Hades sob a terra:  
 “és invejoso, Hades”; a ti, que vês, essas belas imagens  
 anunciarão os cruéis infortúnios de Báucis,  
 como a criança, Himeneu sobre as tochas cantava, 5  
 que o sogro queimava na pira  
 e tu, ó Himeneu, melodiosa canção de casamentos  
 mudaste em triste voz de lamentos.

## 2. Anite

Poll. 5.48:

ὄλεο δὴ ποτε καὶ σὺ πολύρριζον παρὰ θάμνον,  
 Λόκρι, φιλοφθόγων ὠκυτάτα σκυλάκων,  
 τοῖον ἐλαφρίζοντι τεῶ ἐγκάτθετο κώλω  
 ἰὸν ἀμείλικτον ποικιλόδειρος ἔχις.

Pereceste, também, junto de um arbusto de muitas raízes,  
 Lócris, o mais rápido dos cães amantes de som,  
 Em tua ágil pata, uma víbora de pescoço variegado  
 colocou cruel veneno.

AP 6.123:

ἔσταθι τεῖδε, κράνεια βροτοκτόνε, μηδ’ ἔτι λυγρὸν  
 χάλκεον ἀμφ’ ὄνουχα στάζε φόνον δαΐων  
 ἀλλ’ ἀνὰ μαρμάρειον δόμον ἡμένα αἰπὺν Ἀθάνας,

ἄγγελλ' ἀνορέαν Κρητὸς Ἐχεκρατίδα.

Fica aqui, lança assassina, não mais ao redor da triste  
garra brônzea gotejes com os assassinatos dos inimigos;  
mas, imóvel sobre o alto templo marmóreo de Atena,  
anuncia a coragem do Cretense Execratida.

AP 6.153:

Βουχανδῆς ὁ λέβης: ὁ δὲ θεὸς  
Ἐριασπίδα υἱὸς  
Κλεύβοτος: ἅ πάτρα δ' εὐρύχορος Τεγέα:  
τάθ' ἀνα δὲ τὸ δῶρον: Ἀριστοτέλης δ' ἐπόησεν  
Κλειτόριος, γενέτα ταῦτ' ἰσχυρῶν ὄνομα.

A urna contentora de um boi: dedicou-a o  
filho de Eriaspída,  
Cleubotos: cuja pátria é a vasta Tegeia;  
o presente, para Atenas; e fez Aristóteles  
de Clitório, ele mesmo tendo obtido do pai o nome.

AP 6.312:

ἠνία δὴ τοὶ παῖδες ἐνί, τράγε, φοινικόεντα  
θέντες καὶ λασίῳ φιμᾷ περὶ στόματι,  
ἵππια παιδεύουσι θεοῦ περὶ ναὸν ἄεθλα,  
ὄφρ' αὐτοὺς ἐφορῆ νήπια τερπομένους.

Os meninos, bode, puseram em ti rédeas  
escarlates e mordaca na boca barbuda  
e treinaram-te em corridas de cavalo em volta do templo do deus,  
para que ele assista às suas alegrias infantis.

AP 7.190:

ἀκρίδι τᾷ κατ' ἄρουραν ἀηδόνη, καὶ δρυοκοίτα  
τέττιγι ξυνὸν τύμβον ἔτευξε Μυρώ,  
παρθένιον στάξασα κόρα δάκρυ: διςσὰ γὰρ αὐτᾶς  
παίγνι' ὁ δυσπειθῆς ὄχετ' ἔχων Αἶδας.

Embaixo da terra, para o gafanhoto cantor e para a cigarra  
moradora do carvalho, Miró fez uma tumba comum,  
a menina derramando lágrimas puras: pois seus dois  
brinquedos o indócil Hades foi pegar.

AP 7.202:

οὐκέτι μ' ὡς τὸ πάρος πυκιναιῖς πτερύγεσσιν ἐρέσσων  
ὄρσεις ἐξ εὐνῆς ὄρθριος ἐγρόμενος:  
ἦ γάρ σ' ὑπνώοντα σίνις λαθρηδὸν ἐπελθὼν

ἔκτεινεν λαιμῷ ῥίμφα καθεὶς ὄνουχα.

Não mais, como antes, com rápido agitar de asas  
despertarás, levantando-me cedo da cama.  
Pois um malfeitor que vinha furtivo te matou  
enquanto dormias, agilmente cravando-lhe a garra.

AP 7.208:

Μνᾶμα τόδε φθιμένου μενεδαΐου εἶσατο Δᾶμις  
ἵππου, ἐπεὶ στέρνον τοῦδε δαφεινὸς Ἄρης  
τύψε· μέλαν δέ οἱ αἷμα ταλαυρίνου διὰ χρωτὸς  
ζέσς', ἐπὶ δ' ἀργαλέα βῶλον ἔδευσε φονᾶ.

Este túmulo Dâmis ergueu para o seu cavalo  
forte, morto pelo sangrento Ares, que o feriu  
no peito; o sangue negro ferveu através da pele  
resistente, e a terrível morte encharcou a terra.

AP 7.215:

οὐκέτι δὴ πλωτοῖσιν ἀγαλλόμενος πελάγεσσι  
αὐχέν' ἀναρρίψω βυσσόθεν ὀρνύμενος,  
οὐδὲ περὶ ἔσκαλάμοισι νεῶς περικαλλέα χεῖλη  
ποιφύσσω, τὰμᾶ τερπόμενος προτομᾶ:  
ἀλλά με πορφυρέα πόντου νοτις ὧς' ἐπὶ χέρσον,  
κεῖμαι δὲ ἔραδινὰν τάνδε παρ' ἠίονα.

Não mais, exultante em mares navegáveis,  
lançarei meu pescoço, pulando do fundo do mar,  
nem de novo bufarei com belíssimos lábios em  
volta dos remos, alegre com a minha cabeça no navio;  
mas a umidade púrpura do mar me lançou na terra,  
e jazo ao longo desta tenra praia.

AP 7.232:

Λύδιον οὐδας ἔχει τόδ' Ἀμύντορα, παῖδα Φιλίππου,  
πολλὰ σιδηρεῖης χερσὶ θιγόντα μάχης:  
οὐδέ μιν ἀλγινόεσσα νόσος δόμον ἄγαγε Νυκτός,  
ἀλλ' ὄλετ' ἀμφ' ἐτάρῳ σχῶν κυκλόεσσαν ἴτυν.

O solo lídio tem esse Amintor, filho de Filipo,  
tendo tocado muitas vezes a férrea luta;  
nem a dolorosa enfermidade o levou à casa da Noite,  
mas pereceu segurando o escudo circular sobre o companheiro.

AP 7.486:

Πολλάκι τῷδ' ὀλοφυδνὰ κόρας ἐπὶ σάματι Κλείνα

μάτηρ ὠκύμορον παῖδ' ἐβόασε φίλαν,  
 ψυχὰν ἀγκαλέουσα Φιλαινίδος, ἃ πρὸ γάμοιο  
 χλωρὸν ὑπὲρ ποταμοῦ χεῦμ' Ἀχέροντος ἔβα.

Muitas vezes sobre este túmulo da menina, a mãe, Clina,  
 chamou em prantos a filha querida, que morreu prematuramente,  
 evocando a alma de Filênis, que antes do casamento  
 atravessou as águas lívidas do rio Aqueronte.

AP 7.490:

παρθένον Ἀντιβίαν κατοδύρομαι, ἧς ἐπὶ πολλοὶ  
 νυμφῖοι ἰέμενοι πατρὸς ἴκοντο δόμον,  
 κάλλευσ καὶ πινυτᾶτος ἀνά κλέος: ἀλλ' ἐπὶ πάντων  
 ἐλπίδας οὐλομένα Μοῖρ' ἐκύλισε πρόσω.

Lamento pela jovem Antíbia, por quem muitos  
 noivos enviados vieram à casa do pai,  
 devido à fama de sua beleza e sabedoria; mas a  
 Moira revolveu as esperanças arruinadas de todos para longe.

AP 7.538:

Μάνης οὗτος ἀνὴρ ἦν ζῶν ποτε: νῦν δὲ τεθνηκῶς  
 ἴσον Δαρείῳ τῷ μεγάλῳ δύναται.

Manes, era este homem, quando vivo; e agora que morreu,  
 é igual em poder ao grande Dario.

AP 7.646:

Λοίσθια δὴ τάδε πατρὶ φίλῳ περὶ χεῖρε βαλοῦσα  
 εἶπ' Ἐρατῶ, χλωροῖς δάκρυσι λειβομένα:  
 ὦ πάτερ, οὐ τοι ἔτ' εἰμί, μέλας δ' ἐμὸν ὄμμα καλύπτει  
 ἤδη ἀποφθιμένης κυάνεος θάνατος

Isto foi a última coisa que Erato disse, abraçando  
 o amado pai e derramando lágrimas frescas:  
 “ó pai, não sou mais; pereço, a morte sombria  
 já cobre de negro meus olhos.”

AP 7.649:

ἀντί τοι εὐλεχέος θαλάμου σεμνῶν θ' ὑμεναίων  
 μάτηρ στῆσε τάφῳ τῷδ' ἐπὶ μαρμαρίνῳ  
 παρθενικάν, μέτρον τε τεὸν καὶ κάλλος ἔχουσιν,  
 Θερσί: ποτιφθεγκτὰ δ' ἔπλεο καὶ φθιμένα.

Para ti, ao invés de um quarto conjugal ou veneráveis himeneus,  
 a mãe colocou sobre essa tumba marmórea

uma jovem, tendo tanto a tua altura quanto a beleza,  
Térsis: fostes saudada também depois de perecido

AP 7.724:

ἦ ῥα μένος σε, Πρόαρχ', ὅλες' ἐν δαΐ, δῶμά τε πατρὸς  
Φειδία ἐν δνοφερῶ πένθει ἔθου φθίμενος:  
ἀλλὰ καλόν τοι ὕπερθεν ἔπος τόδε πέτρος αἰίδει,  
ὡς ἔθανες πρὸ φίλας μαρνάμενος πατρίδος.

Pois foi a bravura, Proarces, que te arruinou em batalha, e, por isso,  
a casa do pai Fídias tu puseste em sombrio luto, perecendo;  
mas essa pedra acima de ti canta um belo poema,  
sobre como morreste lutando pela pátria querida.

AP 9.144:

Κύπριδος οὗτος ὁ χῶρος, ἐπεὶ φίλον ἔπλετο τήνα  
αἰὲν ἀπ' ἠπειροῦ λαμπρὸν ὄρην πέλαγος,  
ὄφρα φίλον ναύτησι τελεῖ πλόον· ἀμφὶ δὲ πόντος  
δειμαίνει, λιπαρὸν δερκόμενος ζόανον.

Esta é a terra de Cípris, pois sempre lhe fora  
agradável ver da terra o brilhante mar,  
para que realizasse amável viagem para os marinheiros; e o mar  
em volta espanta-se, olhando a esplêndida estátua.

AP 9.313:

Ἴξεν ἅπας ὑπὸ καλὰ δάφνας εὐθαλέα φύλλα,  
ώραίου τ' ἄρυσαι νάματος ἀδὸ πόμα,  
ὄφρα τοι ἀσθμαίνοντα πόνοις θέρεος φίλα γυῖα  
ἀμπαύσης, πνοιῇ τυπτόμενα Ζεφύρου.

Sentai, todos juntos, sob as belas e viçosas folhas do loureiro,  
e tirai a doce bebida da formosa fonte,  
para que, ofegante por causa dos trabalhos de verão,  
descanses seus membros, atingidos pelo sopro de Zéfiro.

AP 9.314:

Ἑρμᾶς τῷδ' ἔστακα παρ' ὄρχατον ἠνεμόεντα  
ἐν τριόδοις, πολιᾶς ἐγγύθεν αἰόνος,  
ἀνδράσι κεκμηῶσιν ἔχων ἄμπαυσιν ὁδοῖο·  
ψυχρὸν δ' ἀχραῆς κράνα † ὑποϊάχει.

Hermes, fico em pé junto ao pomar ventoso  
na encruzilhada, perto da praia cinzenta,  
repouso aos homens cansados do caminho:  
na fonte transborda água fria e pura.

AP 9.745:

Θάεο τὸν Βρομίον κεραὸν τράγον, ὡς ἀγερώχως  
 ὄμμα κατὰ λασιᾶν γαῦρον ἔχει γενύων,  
 κυδιόων ὅτι οἱ θάμ' ἐν οὔρεσιν ἀμφὶ παρῆδα  
 βόστρυχον εἰς ῥοδέαν Ναῖς ἔδεκτο χέρα.

Contempla o bode cornudo de Brômio, como altivamente  
 tem o olhar alegre sobre as espessas mandíbulas,  
 gloriando-se que, frequentemente, nas colinas, uma Náíade  
 tomava em suas mãos róseas um cacho do redor da face.

AP 16.228:

ξεῖν', ὑπὸ τὰν πετέαν τετρυμένα γυῖ' ἀνάπασον:  
 ἀδύ τοι ἐν χλωροῖς πνεῦμα θροεῖ πετάλοις:  
 πίδακὰ τ' ἐκ παγᾶς ψυχρὸν πίε: δὴ γὰρ ὀδίταις  
 ἄμπαυμ' ἐν θερμῷ καύματι τοῦτο φίλον.

Forasteiro, descansa sob esse olmo o corpo desgastado;  
 a ti é agradável a brisa que brada nas verdes folhas;  
 e bebe da fonte de frias águas correntes: pois, aos viajantes,  
 este descanso é querido em um calor ardente.

AP 16.231:

(a) τίπτε κατ' οἰόβατον, Πᾶν ἀγρότα, δάσκιον ὕλαν  
 ἤμενος, ἀδυβόα τῷδε κρέκεις δόνακι;

(b) ὄφρα μοι ἐρσήεντα κατ' οὔρεα ταῦτα νέμοιντο  
 πόρτιες ἠυκόμων δρεπτόμεναι σταχύων.

(a) “Por que, Pã rústico, solitário, sentado em um  
 bosque sombreado, tocas esta flauta melodiosa?”

(b) “Para que, nessas orvalhadas colinas, as novilhas pastem,  
 arrancando das espigas a formosa folhagem.”

AP 16.291 (A. Pl. 291):

Φριξοκόμα τόδε Πανὶ καὶ αὐλιάσιν θέτο Νύμφαις  
 δῶρον ὑπὸ σκοπιᾶς Θεύδοτος οἰονόμος:  
 οὔνεχ' ὑπ' ἀζαλέου θέρεος μέγα κεκμηῶτα  
 παῦσαν, ὀρέξασαι χερσὶ μελιχρὸν ὕδωρ.

A Pã de cabelos encrespados e às Ninfas dos currais,  
 pôs este presente sob o topo da colina o pastor Teodoto;  
 porque pararam seu grande cansaço pelo verão seco,  
 estendendo-lhe com as mãos a doce água.

### 3. Nóssis

#### AP 5.170:

Ἄδιον οὐδὲν ἔρωτος· ἅ δ' ὄλβια, δεύτερα πάντα  
 ἐστίν· ἀπὸ στόματος δ' ἔπτυσσα καὶ τὸ μέλι.  
 τοῦτο λέγει Νοσσίς· τίνα δ' ἅ Κύπρις οὐκ ἐφίλησεν,  
 οὐκ οἶδεν κήνα γ', ἄνθεα ποῖα ῥόδα.

Nada é mais doce do que o desejo, e todas as felicidades estão em segundo lugar: da boca cuspo até mesmo o mel. Isso diz Nóssis: a quem a Cípris não amou, essa pessoa não sabe nem que tipo de flores são as rosas.

#### AP 6.132:

Ἔντεα Βρέττιοι ἄνδρες ἀπ' αἰνομόρων βάλλον ὤμων  
 θεινόμενοι Λοκρῶν χερσὶν ὑπ' ὠκυμάχων,  
 ὧν ἀρετὰν ὑμνεῦντα θεῶν ὑπ' ἀνάκτορα κεῖνται,  
 οὐδὲ ποθεῦντι κακῶν πάχεας, οὓς ἔλιπον.

Os Brétios lançaram as armaduras dos desventurados ombros, feridos pelas mãos dos Lócrios, ágeis em batalha. Elas estão no templo dos deuses, hineando a excelência e sem sentir saudade dos braços dos covardes, que as deixaram.

#### AP 6.265:

Ἦρα τιμήεσσα, Λακίνιον ἅ τὸ θυῶδες  
 πολλάκις οὐρανόθεν νεισομένα καθορῆς,  
 δέξαι βύσσινον εἶμα, τό τοι μετὰ παιδὸς ἀγαυᾶς  
 Νοσσίδος ὑφανεν Θεοφιλις ἅ Κλεόχας.

Hera venerável, que Lacínio de doce fragrância contemplas frequentemente quando descas do céu, aceita a roupa de linho, que a tí, com a filha nobre Nóssis, teceu Teofilis [filha] de Cleócas.

#### AP 6.273:

Ἄρτεμι, Δᾶλον ἔχουσα καὶ Ὀρτυγίαν ἐρόεσσαν,  
 τόξα μὲν εἰς κόλπους ἄγν' ἀπόθου Χαρίτων,  
 λοῦσαι δ' Ἰνωπῶ καθαρὸν χροῶ, βᾶθι δὲ Λοκροῦς  
 λύσουσ' ὠδίνων Ἀλκέτιν ἐκ χαλεπῶν.

Ártemis, que tens Delos e Ortígia adorável, Deixa no seio das Cárites tuas santas flechas lava no Inopo o corpo límpido e vai aos Lócrios libertar Alquéti das difíceis dores do parto.

AP 6.275:

Χαίροισάν τοι ἔοικε κομᾶν ἄπο τὰν Ἀφροδίταν  
 ἄνθεμα κεκρύφαλον τόνδε λαβεῖν Σαμύθας·  
 δαιδάλεός τε γάρ ἐστι, καὶ ἀδύ τι νέκταρος ὄσδει,  
 τοῦ, τῷ καὶ τήνα καλὸν Ἄδωνα χρίει.

Alegrando-se, de fato, parece que Afrodite aceitou  
 como oferenda esta mantilha dos cabelos de Samita  
 pois é bem trabalhada e tem um prazeroso cheiro de néctar,  
 com o qual ela unge também o belo Adônis.

AP 6.353:

Αὐτομέλινα τέτυκται: ἴδ' ὡς ἀγανὸν τὸ πρόσωπον  
 ἀμὲ ποτοπτάζειν μειλιχίως δοκέει·  
 ὡς ἐτύμως θυγάτηρ τᾶ ματέρι πάντα ποτῶκει.  
 ἦ καλὸν ὄκκα πέλη τέκνα γονεῦσιν ἴσα.

É a própria Melina! Olha, como seu rosto casto  
 parece me olhar gentilmente;  
 como realmente a filha parece em tudo com a mãe.  
 Certamente é belo, quando ocorre dos filhos serem iguais aos pais.

AP 6.354:

Γνωτὰ καὶ τηνῶθε Σαβαιθίδος εἶδεται ἔμμεν  
 ἄδ' εἰκῶν μορφᾶ καὶ μεγαλειοσύνα.  
 θάεο· τὰν πινυτὰν τό τε μείλιχον αὐτόθι τήνας  
 ἔλπομ' ὀρῆν· χαίροις πολλά, μάκαιρα γύναι.

Até mesmo daqui parece ser reconhecida  
 esta gravura de Sabétis, por sua beleza e grandeza.  
 Olha!, a sua sabedoria e gentileza, aqui mesmo,  
 espero ver: que muito te alegres, mulher abençoada.

AP 7.414:

Καὶ καπυρὸν γελάσας παραμείβεο καὶ φίλον εἰπὼν  
 ῥῆμ' ἐπ' ἐμοί. Ῥίνθων εἴμ' ὁ Συρακόσιος,  
 Μουσάων ὀλίγη τις ἀηδονίς· ἀλλὰ φλυάκων  
 ἐκ τραγικῶν ἴδιον κισσὸν ἐδρεψάμεθα.

Passas por aqui rindo alto, e diz amáveis  
 palavras para mim. Sou Rintão, o Siracusano,  
 um pequeno rouxinol das Musas, mas de burlescos  
 trágicos colhi meu ramo de hera.

AP 7.718

Ἦ ξεῖν', εἰ τὺ γε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μιτυλάναν  
τὰν Σαπφῶ χαρίτων ἄνθος ἐναυσαμέναν ,  
εἰπεῖν, ὡς Μούσαισι φίλαν τήνᾳ τε Λοκρὶς γὰ  
τίκτεν ἴσαν ὅτι θ' οἱ τοῦνομα Νοσσίς· ἴθι.

Estrangeiro, se tu navegares para Mitilene de belos coros,  
que inspirou Safo, flor das graças,  
diz como é querida pelas Musas a terra de Lócris  
que gerou sua igual, cujo nome é Nóssis. Vai!

AP 9.332:

Ἐλθοῖσαι ποτὶ ναὸν ιδώμεθα τᾶς Ἀφροδίτας  
τὸ βρέτας, ὡς χρυσῶ διαδαλόεν τελέθει.  
εἷσατό μιν Πολυαρχίς, ἐπαυρομένα μάλα πολλὰν  
κτῆσιν ἀπ' οἰκείου σώματος ἀγλαΐας.

Vamos partir ao templo e ver a estátua  
de Afrodite, como é forjada finamente em ouro.  
Poliácris a dedicou, tendo desfrutado de muitos  
bens, graças ao esplendor do corpo dela.

AP 9.604:

Θαυμαρέτας μορφὰν ὁ πίναξ ἔχει· εὖ γε τὸ γαῦρον  
τεῦξε τὸ θ' ὠραῖον τᾶς ἀγανοβλεφάρου.  
σαῖνοι κέν σε' ἐσιδοῖσα καὶ οἰκοφύλαξ σκυλάκαινα,  
δέσποιναν μελάθρων οἰόμενα ποθορῆν.

A pintura ilustra a forma de Taumáreta: bem  
reproduz a altivez e a beleza dos olhos amenos!  
Se a visse, seu cão de guarda balançaria o rabo,  
pensando olhar para a senhora da casa.

AP 9.605:

Τὸν πίνακα ξανθᾶς Καλλῶ δόμον εἰς Ἀφροδίτας  
εἰκόνα γραγαμένα πάντ' ἀνέθηκεν ἴσαν.  
ὡς ἀγανῶς ἔστακεν· ἴδ', ἃ χάρις ἀλίκον ἀνθεῖ.  
χαιρέτω· οὐ τίνα γὰρ μέμψιν ἔχει βιοτᾶς.

Caló dedicou ao templo da loira Afrodite  
esse quadro, desenhada a sua imagem, em tudo igual.  
Como estava amável e como floresce a sua graça!  
Alegra-te: ela não tem uma mácula em sua vida.