

O FR. 20B (MAEHLER), DE BAQUÍLIDES, REVISITADO: VINHO, DESEJO, DELÍRIO

Giuliana Ragusa

Universidade de São Paulo

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4978-3451>

gragusa@usp.br

RESUMO

O artigo revisita o Fr. 20B (Maehler) de Baquilides, conhecido como “Encômio a Alexandre, o filho de Amintas”, a fim de apresentar um olhar mais detido sobre diversos aspectos relevantes da composição, alguns já antes abordados, outros, ainda não contemplados. Ao fazê-lo, busca analisar o modo como se entrelaçam os mundos das Musas, de Afrodite e de Dioniso na trama que conjuga canção, vinho, desejo e delírio. Mais: procura compreender a maneira como o poeta projeta cada um desses elementos que entretete ao elogio a seu destinatário, o filho do rei da Macedônia.

Palavras-chave: mélica grega tardo-arcaica, Baquilides, vinho, *érōs*, delírio

ABSTRACT

The article revisits Bacchylides’ Fr. 20B (Maehler), the “Encomium to Alexander, son of Amyntas”, in order to present a more careful examination of different and relevant aspects, some previously commented on, while others were not yet contemplated. By doing so, it aims at analyzing the way by which the worlds of the Muses, of Aphrodite, and of Dionysus are intertwined in the web of the song with its threads of wine, desire and delusion. Also, at understanding the way the poet projects each one of these elements that he weaves into his praise-song to the addressee, the son of the Macedonian king.

Keywords: late-archaic Greek melic, Bacchylides, wine, *érōs*, delusion

Nesta oportunidade, retomo o Fr. 20B (Maehler)¹ ou “Encômio a Alexandre, o filho de Amintas”, de Baquilides (séculos VI-V a.C.), centrado-me na sequência plenamente legível dos versos 1-5, preservados no *Papiro de Oxirrinco 1361* (século I d.C.), e 6-16, citados no *Banquete dos eruditos* (II, 39e-f), de Ateneu de Náucratis (gramático, séculos II-III d.C.). Ao revisitá-la,

¹ Edição MAEHLER, 2003.

após seu continuado estudo, encareço elementos abordados de forma mais sucinta em oportunidades prévias,² expandindo o comentário, e me detenho noutros ainda não contemplados. Eis os versos 1-16:³

- ⊗ ἼΩ βάρβιτε, μηκέτι πάσσαλον φυλάσ[σων]
 ἐπτάτονον λ[ι]γυράν κάππαυε γᾶρυν·
 δεῦρ' ἐς ἐμὰς χέρας· ὀρμαίνω τι πέμπ[ειν]
 χρύσειον Μουσαῖν Ἀλεξάνδρῳ πτερὸν 4
- καὶ συμποσ[ίαι]σιν ἄγαλμ' [ἐν] εἰκάδεσ[σιν,]
 εὔτε νέων ἀ[παλὸν] ἱγλυκεῖ' ἀνάγκα
 σευομενᾶν κλυκίων θάλπησι θυμὸν,
 Κύπριδός τ' ἐλπὶς δ<ι>αιθύσση φρένας, 8
- ἄμμιγνυμένα Διονυσίοισι δώροις·
 ἀνδράσι δ' ὑσοιτάτῳ πέμπει μερίμνας·
 αὐτίκ' αἱ μὲν πολίων κράδεμνα ἰλύει,
 πᾶσι δ' ἀνθρώποις μοναρχήσιν δοκεῖ· 12
- χρυσῆ δ' ἐλέφαντί τε μαρμαίριουσιν οἴκοι,
 πυροφλόροι δὲ κατ' αἰγλάεντα πόλιντον
 νᾶες ἄγοουσιν ἀπ' Αἰγύπτου μέγιστον
 πλοῦτον· ὧς ἰπίνοντος ὀρμαίνει κέαρ. 16
- Ó bárbito, não mais, protegendo a cavilha,
 a clara voz de sete tons suprimas!
 Para cá, às minhas mãos! Algo anseio por enviar
 a Alexandre, áurea asa das Musas 4
- e adorno aos simpósios de vigésimos de mês,
 quando a doce compulsão de sucessivos
 cálices aquece o tenro peito dos jovens,
 e a expectativa de Cípris agita-lhes os sentidos, 8

² RAGUSA, 2012, p. 62-69; 2013, p. 236-238. Este artigo aproveita-os, mas resulta sobretudo de seu estudo na tese de livre-docência (2019), fonte deste e de artigos futuros. Agradecimentos aos colegas que discutiram a tese; a Lucia Athanassaki (Universidade de Creta) e André Lardinois (Universidade Radboud), pela leitura e comentários à versão bem mais concisa dos estudos sobre Afrodite em Baquílides (*Ditirambo 17, Epinício 5*, Fr. 20B), no seminário “Lyric and the sacred” (Spetses, Grécia, 2018); à Fapesp, pela Bolsa de pós-doc (2012-2013), que viabilizou o início da pesquisa; e, por fim, a Riccardo Palmisciano (Istituto Universitario Orientale, Napoli), pelo compartilhamento de seu artigo de 2018.

³ A tradução, publicada nos trabalhos indicados à nota anterior, sofre aqui modificações. Todas as demais traduções são minhas, salvo quando indicado o contrário.

mesclando-se aos dons dionisíacos;
 e a varões envia – ao alto mais alto – anseios:
 súbito de cidades véus deslassa,
 e sobre todos os humanos supõe reinar; 12

com ouro e marfim cintilam suas casas,
 e, esplêndido mar afora, naus porta-trigo
 conduzem imensa riqueza do
 Egito; assim se excita o coração de quem bebe. 16

Na série de tópicos de enfoque a seguir, espero adensar a leitura dessa bela canção encomiástica-simpósial do poeta ao príncipe da Macedônia, que nomeia (v. 4) ao chamar às suas mãos (vv. 1-2) o bárbito, um dos variados tipos de *lyra*, de imagem orientalizante e sobretudo associada a mélicos arcaicos como os lésbios Safo e Alceu, e o jônio Anacreonte.⁴

1. O BÁRBITO (V. 1)

De fato, é bem marcada a relação entre o instrumento – de forma estreita e alongada, frisa Maehler (2004, p. 245) – e a tradição de poesia mélica arcaica de forte presença do Oriente – notadamente, da Ásia Menor, de onde viria o próprio bárbito –, centrada nos referidos poetas da ilha de Lesbos (séculos VII-VI a.C.) e no da Jônia (meados do século VI a.C.) que por aqueles foi sem dúvida influenciado. Reflete-a o latino Horácio (século I a.C.) na primeira de suas *Odes*, ao designar o bárbito para se associar àquela tradição.⁵ Vê-se, pois, como esse elemento de conexão entre certos poetas e gênero poético manteve-se no imaginário, bem como sua vinculação ao mundo do simpósio (BUDELMANN, 2012, p. 182). Mas, de um modo geral, como observa West, o termo *bárbitos* “é pouco frequente na era arcaica” (WEST, 1994, p. 58), se comparado a outros nomes de cordófonos, como

⁴ “O instrumento que os gregos chamavam *barbitos* é associado em sua literatura aos poetas mélicos arcaicos, Terpandro, Anacreonte, Safo, e Alceu, e parece ter sido considerado o mais ‘estrangeiro’ dos vários tipos de lira em uso comum na Atenas do século V a.C.” (SNYDER, 1972, p. 331). Crê-se que Safo (Fr. 176 Voigt) e Alceu (Fr. 70 Voigt) o tenham mencionado pelos nomes alternativos *bármos* e *bárōmos* (SNYDER, 1972, p. 332; WEST, 1994, p. 58).

⁵ “A associação do *barbitos* com os poetas gregos do Leste se reflete na ode introdutória Horácio, em que ele afirma que espera com anseio tornar-se um poeta famoso, *si neque tibus / Euterpe cohibet nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton* (1, 1, 32-34). Horácio espera herdar o instrumento dos cantores de Lesbos, o *barbitos*, e assim segui-los na tradição da poesia lírica [mélica] de Safo e Alceu” (SNYDER, 1972, p. 334). No verso, Horácio joga com duas das Musas e com instrumentos de sopro e de corda (“se nem coíbe Euterpe as túbias,/ nem fuge Polínia de tanger o lésbio bárbito”).

a *lyra*, a *phórmnix*, a *kithara*. Contemporâneo mélico de Baquílides, Píndaro projeta o instrumento em canção também de encômio e para o simpósio, como o Fr. 20B, dirigida ao famoso tirano de Siracusa, Hierão. Num de seus fragmentos de única linha, o Fr. 124d (Maehler*),⁶ o cordófono é nomeado na forma verbal de *barbitízein*:

βαρβι[τί]ξαι θυμὸν ἀμβλὺν ὄντα καὶ φωνὰν ἐν οἴνῳ

... tocar o bárbito – o peito desanimado, a voz no vinho ...

No Fr. 125 (Maehler*), retorna na fonte dos versos, o tratado de Ateneu (XIV, 635b) que também é fonte do Fr. 20B de Baquílides. A citação dá-se no comentário sobre os tipos de lira, sendo o *bárbitos*, afirma o tratado, aquele

τόν ῥα Τέρπανδρός ποθ' ὁ Λέσβιος εὔρεν
πρῶτος, ἐν δείπνοισι Λυδῶν
ψαλμὸν ἀντίφθογγον ὑψηλᾶς ἀκούων πακτίδος

que um dia Terpanthro, o lésbio, inventou
primeiro, em banquetes dos lídios –
o tanger de contravoz à *pēktís* de alto soar ...⁷

Portanto, em ambos fragmentos de Píndaro, o bárbito liga-se ao banquete e, acima, pelo usual e anedótico tema do inventor, com que buscam os antigos fortalecer os elos que estabelecem, ao citaredo lésbio (meados século VII a.C.), que participou da cena musical efervescente em Esparta. Liga-se ainda ao Oriente, no segundo fragmento, pela menção ao rico e luxuoso reino da Lídia (Ásia Menor), que tantas vezes se faz presente na mélica de Safo e Alceu.

Segundo West (1994, p. 59), o *bárbitos* é retratado até os anos de 400 a.C., quando não mais o vemos nos vasos áticos, mas apenas na pintura do sul da Itália. Nessa iconografia, para não falar de testemunhos mais tardios,⁸ permanece conectado sobretudo à mélica simposiástica de Anacreonte, embebida no luxo e de traços orientalizantes, sendo o cordófono “quase sempre retratado no contexto do simpósio, ou relacionado à algazarra festiva e ao erotismo, ou nas mãos de Dioniso e sua *entourage*. Certamente esteve em voga em elegantes círculos simpóticos atenienses em fins do século VI e

⁶ Edição MAEHLER, 1989.

⁷ O *bárbitos* “era uma oitava mais baixa que a *pēktís*” (RACE 1997, p. 357, n. 2), devia ser tocado com o *plēktron*, espécie de palheta, e teria “um registro bastante grave, devido ao comprimento das cordas” (DORDA, 2006, p. 126).

⁸ O Fr. 472 (ed. PAGE, 1962) de Anacreonte, que consiste em testemunho de Ateneu (IV, 175d-e), dá o poeta jônico como inventor do *bárbitos*.

início do V a.C.” (WEST, *id.*, p. 58). Nestes, como em Baquilídes e Píndaro, aparece “só em conexão com festividades privadas” (*id.*, *ibid.*). A propósito, cito o início do Fr. 20C (Maehler) de Baquilídes, o “Encômio a Hierão de Siracusa” – o tirano destinatário dos Frs. 124d e 125 de Píndaro. Em sua suplementada abertura, ouvimos, similarmente ao Fr. 20B, o apelo ao límpido som (*ligykhé[a]*, v. 1) do bárbito (v. 2), o motivo do envio (*p[émpein]*, v. 6) da canção em elaboração (*teléas*, v. 5), o nome das Musas (v. 3), e a especificação da ocasião de *performance* pela qualificação da audiência como *sympótai* *ándressi* (v. 6):

Μήπω λιγυαχέ[α κοίμα
 βάρβιτον· μέλλ[ω πολυφθόγγων τι καινόν
 ἄνθεμον Μουσᾶ[ν Ἴ]έρων[ί τε καὶ
 ξανθαῖσιν ἵπποις
 ἰμ]ερόεν τελέσας
 κα]ἰ συμπόταις ἄνδρεςσι π[έμπειν

5

Aἴ]τναν ἐς εὖκτιτον, (...)

Não permitas ainda repousar o clarissonante
 bárbito! Quero, tendo-a perfeito, nova
 e desejável flor das Musas⁹
 multissonantes a Hierão e
 a seus fulvos cavalos
 enviar, e aos varões seus convivas,

à bem-construída Etna¹⁰ (...)

No Fr. 20B de Baquilídes, *bárbitos* e simpósio se combinam em invocação não-tradicional na poesia encomiástica-simpósial, porque ao cordófono se dirige o *performer* como a um “tu” animado. Mas é por causa de Alexandre que é chamado a ressoar, e ao seu simpósio será enviada a canção que acompanha, o qual se insere no contexto de uma Macedônia profundamente envolvida nas complicadas relações entre gregos e persas (FEARN, 2007, p. 28).¹¹ Eis aqui o elemento oriental, tão forte na imagem do bárbito; e os versos do Fr. 20B refletem-no nas referências ao ouro (4, 13) e ao marfim (13) que transitam

⁹ Para a imagem da canção como flor, ver GONZÁLEZ, 2013, p. 155.

¹⁰ “Cidade fundada em 475 por Heirão no sítio de Catânia” (CAMPBELL, 1992, p. 281, n. 1).

¹¹ Remeto a FEARN, 2007, pp. 21-87, para análise da canção em chave política, dimensão que reconheço, mas não privilegio.

no comércio de luxo do Oriente Próximo e da Ásia Menor à Grécia, bem como aos grãos egípcios. E ainda no nome de Afrodite, o segundo mais usado para ela, *Kýpris* (v. 8), escolhido talvez não só por conveniência métrica, na medida em que, circulando nas fontes poéticas desde meados do século VIII a.C., como mostra a *Ilíada*, explicita o elo estreito da deusa com Chipre, ilha proeminente nos seus cultos. Esta, para os gregos, foi sempre orientalizante, frisa Burkert (1992, p. 16), como o foi a percepção dos antigos da própria Afrodite, a quem a *Odisseia* (8, 362-6) descreve em *toilette* no seu templo da cípria Pafos – o mais proeminente da deusa, datado do século XIII a.C. –, e a *Teogonia* (v. 199) de Hesíodo (fins do século VII a.C.) faz sair das águas em Chipre, após nascer.

A escolha do bábrito, qualificado por suas usuais “sete cordas” (*heptátonon*, 2)¹² e pela sonoridade límpida (*l[i]gyràn*, 2) que tradicionalmente adjetiva a voz ou o som de liras, faz-se rica demais, evocativa demais, para ser fortuita – o que o é, em se tratando da concisa linguagem poética? – ou mera conveniência de metro:¹³

“[...] uma vez que o poeta não se refere a seu próprio instrumento em nenhum outro lugar por nenhum outro nome, parece ao menos possível que Baquilides inseriu-se na tradição dos poetas lésbios e usou o *barbitos* para seus próprios propósitos na *performance*. A linguagem convencional em suas referências ao instrumento [os adjetivos que o poeta lhe atribui e a imagem da cavilha¹⁴] não precisam excluir a possibilidade de que ele realmente tomou da cavilha o *barbitos* ao começar a apresentar uma ode”. (SNYDER, 1972, p. 338).

2. O ENVIO DA CANÇÃO “ÁUREA ASA DAS MUSAS” E “ADORNO AOS SIMPÓSIOS”

O que move o poeta a instar o bábrito a sair da cavilha e vir-lhe às mãos é seu “anseio” (*ormainō*, 3) “por enviar” (*pémp[ein]*, 3), diz ele, “algo” (*ti*, 3) a

¹² Sete era o “número canônico de cordas desde o século VII a.C.” (CAMPBELL, 1998, p. 445), mas o *barbitos* podia ter cinco ou seis, segundo as evidências (WEST, 1994, p. 58). Ver ainda MAAS e SNYDER, 1989, p. 1-52, sobre as liras e a música grega, DORDA, 2006, p. 126-127, FEARN, 2007, p. 41-42.

¹³ O metro do verso 1, de seu início, não seria satisfeito por *lýra*, com suas duas sílabas breves, como o é pela escansão do trissilábico *bárbite* (v. 1), que encadeia uma longa seguida de duas breves. O Fr. 20B, monostrófico, tem esta estrutura (MAEHLER 2003; 2004): 1 – – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – / 2-3 – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡ – – / 4 – ◡ – – – ◡ – – – ◡ –.

¹⁴ Para os adjetivos e da lira dependurada na cavilha nos versos 1-2 do Fr. 20B de Baquilides, ver SNYDER, 1972, p. 337-338, e MAEHLER, 2004, p. 245. A imagem remonta à *Odisseia* (8, 67 e 105), todavia no movimento de dependurar na cavilha a lira, e recorre em Píndaro (*Olímpica* 1, 17-8), no mesmo sentido de Baquilides, de ser retirada dali para que a canção se faça.

Alexandre, a saber, a própria canção metaforicamente expressa em “áurea asa das Musas” (*khrýseon Mousân ... pteròn*, v. 4). Três motivos entrelaçam-se aqui, dois deles tradicionais à poesia encomiástica, como a dos epinícios, espécie mélica da canção de celebração do atleta vitorioso nos Jogos: os do envio da canção, no típico uso do verbo *pémpein*, e da volição espontânea do poeta em celebrar seu destinatário.

O motivo da canção a viajar, levando a voz do poeta, quando não o próprio, explica-se em sua frequência e lógica justamente pela poesia encomiástica comissionada, que vive intenso momento na era tardo-arcaica de Baquilides e Píndaro, poetas-viajantes que, chamados a cantar em toda parte, não poderão decerto estar presentes a todas as *performances*, nem terão mais, com suas audiências, a estreita relação que com elas travavam os poetas mais arcaicos. Espalhadas pela geografia grega, graças ao patrocínio de grandes e nobres famílias e governantes poderosos, as canções demandam *performers* outros que não o poeta, configurando-se um quadro de profissionalização do poeta e de figuras vinculadas à apresentação de sua poesia ao público com o qual terá uma relação mais distanciada, sublinha Kurke (2001, p. 45).¹⁵

Quanto ao motivo do espontâneo desejo do poeta em cantar seu destinatário, enuncia-se pela forma verbal transitiva de *hormáinein* (*hormáinō*, 3), que, combinada ao infinitivo para o envio (*pémp[ein]*, 3), designa o desejo, o intenso anseio do *laudator*, observa Gerber (1984, p. 177), em verbete ao verbo. Este retorna no verso 16 do Fr. 20B, mas em sentido intransitivo (*hormáinei*), para a excitação delirante dos convivas, fechando os versos 3-16 em *ring-composition*, técnica de composição poética própria à estilística arcaica, embasada em práticas da oralidade. Liga-se o motivo da volição, diga-se, à finalidade encomiástica do canto, a qual demanda que o poeta, na relação com o *laudandus*, estabeleça-se como alguém que goza de *status* e de excelência tais que sua figura de *laudator* se projeta em chave de equivalência ao elogiado. O lance retórico tem sua razão de ser: o elogio de alguém inferior corre o risco de soar a bajulação; e o de alguém superior, a condescendência; o de alguém pago – realidade que deve ser tirada de cena –, a falsidade indigna de credibilidade.

Note-se como no chamado ansioso ao bárbito por quem deseja cantar, vemos, resume Morrison, a “pseudoespontaneidade arcaica, a (falsa) impressão de que o poeta ainda está a compor a canção que está a caminho” (MORRISON, 2007, p. 112), a qual “assemelha-se à mimese, na medida em que a audiência se sente presente à composição do poema [...]” (*id., ibid.*). O

¹⁵ Tal quadro permite falar, acredita Seaford, na “descontextualização da poesia” (SEAFORD, 2004, p. 85), que remontaria a Simônides, figura culminante de tal processo, pois combinava “mobilidade, ampla variedade de gêneros, e uma reputação de avaro que pode refletir o fato de ser um dos primeiros poetas a tratar a poesia, abertamente, como uma mercadoria” (*id., ibid.*).

poeta confere-lhe, assim, vivacidade, presentificando a *performance* e nela se inserindo, mesmo que dela não tome parte, em recorrente jogo ilusório das canções e dos poetas viajantes no mundo da mélica encomiástica comissionada, diz Fearn (2007, p. 41).

O terceiro motivo da 1ª estrofe do Fr. 20B acentua o primeiro: ao imaginar a canção como “asa” (*pteròn*) das Musas – metáfora que vemos em poetas outros, como o elegíaco Teógnis (fim do século VII a.C., vv. 237-239) –, Baquilides enfatiza a capacidade de mobilidade da canção, indicada na ideia do envio. Ao atribuir-lhe a qualidade dourada (*khrýseon*), enfatiza a beleza superlativa, inestimável, imaculável da canção favorecida pelas Musas, que voa ao destinatário como um pedaço delas tirado pelo poeta, qual fruto da parceria entre si e as deidades que a concedem, argumenta Kantzios (2003, p. 17), lembrando que essa ideia é trabalhada em outras de suas canções. O Fr. 20B é assim, por sua natureza, imortal, tanto quanto o será o *laudandus* nomeado em seus versos (4, 17).

Qual a função desse precioso e belo dom divino, espontaneamente enviado pelo poeta ao *laudandus* que a comissionou ou em cujo benefício foi por alguém comissionada? Definem-na os versos 5-9: adornar, como *ágalma* (5) que é, simpósios de jovens convivas, em que Afrodite e Dioniso se fundem, afetando suas mentes e ânimos, levando-os à ébria e crescente excitação erótica que gera delírios de poder (10-16).

O termo *ágalm'(a)* denota as ideias do presente e do luxo de que se impregna a canção desde o início, pelas referências ao bárbito (v. 1) e ao ouro (v. 4), e no fim (vv. 13-16), pelos elementos preciosos e pela menção ao Egito. Ao projetá-la como *ágalma* aos “simpósios” (v. 5) – o de Alexandre e os demais que seus versos percorrerem, indica a formulação plural –, Baquilides elabora uma metáfora visual como amiúde fazem os poetas tardo-arcaicos, não mais tão atados ao ouvir-cantar da *performance*, anota Segal (1988, p. 138-140). Por meio dela, impregna a canção do sentido de adorno luxuoso que dá prazer, próprio ao termo *ágalma* que nomeia, entre outros objetos, sobretudo do século VII a.C. em diante, a artística e luxuosa estátua oferecida como presente aos deuses, lembra Burkert (1993, p. 193). Ademais, com a metáfora Baquilides cria significativo contraste: antes alada, de mobilidade sem limites, ela agora é estática, a enfeitar permanentemente a sala do simpósio que acolhe os convivas no final de cada mês,¹⁶ como dom palpável, tangível, ao destinatário – a mesma sala que acolhe igualmente a canção do poeta que antecipa suas *reperformances* no mesmo evento, em suas várias edições.

¹⁶ Essa temporalidade está dada em *eikádes[sin]* (v. 5), os vigésimos de mês, época que antigos testemunhos “sugerem ser [...] populares como ocasião de festas privadas e festividades” (MAEHLER, 2004, p. 246).

3. *GLYKEÎ(A) ANÁNKA*, – A “DOCE COMPULSÃO”: DESEJO E VINHO, AFRODITE E DIONISO

Reúnem-se na 2ª estrofe motivos da poesia encomiástica convival, entre os quais, a característica referência ao próprio simpósio (*sympos[ia]sin*, 5), e “sobretudo o tema erótico [...] junto ao da alegria do vinho” (VETTA, 1995, p. xxvii), e o do líquido de Dioniso como essência da festa.¹⁷ A mistura desses temas formula-se metaforicamente, e a imagem que de pronto salta à vista é a da “doce compulsão” advinda dos “sucessivos cálices” (*seuomenân kylikôn*, v. 7)¹⁸ – o beber que mais beber enseja. Expressa em *glykeî anánka* (v. 6), tal compulsão é sujeito da frase que nomeia a força externa que, afetando o “tenro peito” (v. 7; *ha[palôn] ... thymón*, vv. 6-7) dos “jovens” (v. 7; *néon*, v. 6), excita-os (*d<i>aithýssēi*, 8) cada vez mais, aumentando a expectativa da atividade sexual. Esta, por sua vez, é nomeada em *Kýpridos r’ elpís* (v. 8), e é mesclada e fundida – diz a forma verbal de *meignýnai* (v. 9), tradicional no contexto do simpósio, no erótico e no marcial, caracterizados os três pela fusão de corpos na cratera, no leito ou na batalha¹⁹ – ao vinho designado em *Dionýstoisí dôrois* (“dons dionisíacos”, v. 9).

Com essa formulação na abertura da 3ª estrofe, encerra-se a primeira sequência (vv. 6-9) do desenho dos simpósios em que se assentam jovens convivas, incluindo o imaginado de Alexandre e de seus pares, ao qual é enviada a canção. Vale lembrar que o simpósio é um “fenômeno cultural chave na paisagem social e ideológica da Grécia arcaica e clássica, em termos históricos (‘de vida real’)” (HOB DEN, 2015, p. 5), e que era, “juntamente ao ginásio e ao circuito de jogos em festivais” (MURRAY, 2013, p. 508), “o foco da cultura aristocrática na era arcaica” (*id.*, *ibid.*).²⁰ Mais: ocasião “ao divertimento masculino – e à perseguição sexual fora do casamento” (DALBY, 1996, p. 17), que está no cerne da excitação dos jovens convivas na canção, impulsionando seu beber e seus delírios. Vejamos em mais detalhe esse quadro.

¹⁷ Ver DALBY, 1996, p. 17-18.

¹⁸ Aqui, como em traduções anteriormente publicadas (RAGUSA, 2012, p. 63; 2013, p. 237-236), entendo a expressão *glykeî anánka seuomenân kylikôn* (“doce compulsão de sucessivos cálices”, vv. 6-7) como sintagma único composto por nominativo somado a genitivo. É possível entendê-la como sintagma nominal seguido de genitivo absoluto – muito menos comum na poesia do que na prosa (MAEHLER, 2004, p. 247). Para a discussão de ambas as opções – a segunda, raramente favorecida (JEBB 1905, p. 418, Fr. 16; GRENFELL e HUNT, 1915, p. 80; FEARN, 2007, p. 35 e 45, n. 50) – e para suas respectivas implicações, ver PALMISCIANO, 2020, p. 97-101.

¹⁹ Ver o verbete em CHANTRAINE e ainda CACIAGLI, 2017, p. 10-11.

²⁰ Murray ressalta ainda que as evidências textuais, materiais e iconográficas mostram quão “fascinados pela variedade de ritos de convivialidade” (MURRAY, *id.*, *ibid.*) eram os gregos que os observavam “dentro de sua cultura e em outras [...]” (*id.*, *ibid.*).

Como bem anota Palmisciano, em artigo dedicado à expressão *glykei' anánka*, o consumo compulsivo resulta da ação da *anánkē* (“necessidade, coação”) sobre os convivas, termo que tem como contexto mais frequente o “de amarras, das formas de constrição e de escravização, sejam físicas, sejam mentais” (PALMISCIANO, 2020, p. 100). Sob a *anánkē*, em situação por ela gerada, “não se pode fazer nada para modificá-la: é-se como que subjogado, reduzido à servidão, a própria vontade é privada de poder” (*id.*, *ibid.*). Que tal força que traduzo por “compulsão”²¹ seja qualificada pelo adjetivo que lhe confere Baquilides espanta apenas a quem contempla o oximoro em si mesmo, pois na tradição da linguagem erótica à qual se coaduna, *érōs* é, no mais das vezes, ambivalente, como sublinhou de modo lapidar uma de suas maiores vozes, Safo, num dos fragmentos de sua mélica (Fr. 130 Voigt,²² vv. 1-2):

⊗ Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

... Eros de novo – deslassa-membros – me agita,
dulciamara inelutável criatura ...

Que no Fr. 20B o conteúdo das taças se liga a uma forma de coação, está claro,²³ mas a chave para entender a natureza de *glykei' anánka* vem a seguir, como bem argumenta Palmisciano, ao vermos que “a doce constrição exercida pelo vinho coincide com a espera da manifestação de Afrodite” (PALMISCIANO, 2020, p. 101) – espera nomeada em *elpís* (v. 8)²⁴ que, no mundo do simpósio, nada tem de ilusória. Conclui-se, pois, afirma o estudioso, que a deusa “exerce a ‘doce constrição’ através do vinho, induzindo o desejo” (*id.*, *ibid.*), algo já consolidado na famosa da “taça de Nestor” (c. 740-725 a.C.),²⁵ objeto-talismã que Palmisciano recorda. Cito a inscrição:²⁶

Νέστορος ε[ίμ]ι εὔποτ[ον] ποτήριον.
ὃς δ' ἂν τὸδε πείσι ποτηρί[ο]ν αὐτίκα κῆνον
ἕμερος αἰρήσει καλλιστε[φά]γου Ἀφροδίτης.

²¹ Outras poucas variações de compulsão ou constrição: GRENFELL e HUNT, 1915, p. 80, “force”; ARENA, 1978, p. 307, “violenza”.

²² Edição VOIGT, 1971; tradução RAGUSA, 2021 (no prelo); ver também 2013, p. 127-128.

²³ Isso, a despeito do entendimento sintático dos versos 6-7 (PALMISCIANO, 2020, p. 101). Ver nota 18, acima.

²⁴ “*Presage*” é a tradução em GRENFELL e HUNT, 1915, p. 80; “*speranza*” em ARENA, 1978, p. 307, como em CAMPBELL, 1992, p. 277 (“*hope*”). Pelas conotações dessas opções – de sinal ou de ilusão –, penso-as menos adequadas do que “espera” (IRIGOIN *et alii*, 2002, p. 236) ou “expectação”, como traduzo.

²⁵ A designação relaciona o objetivo à taça na *Iliada* (XI, 635-639), atribuída ao velho rei de Pilos.

²⁶ Tradução de RAGUSA, 2010, p. 496, com base no texto de FARAONE, 1996, p. 78.

“De Nestor sou a taça, deliciosa.
Quem desta delícia beber – de pronto o
tomará o desejo de Afrodite de bela coroa”.

Essa inscrição mostra que o conteúdo da taça – o vinho – “era imaginado como uma poção erótica que agarrava com compulsivo desejo quem quer que dela bebesse” (WEISS, 1998, p. 51).²⁷ Crucial ao simpósio, o vinho permitia o “relaxamento das inibições” (DALBY, 1996, p. 18) que, por sua vez, “abraçava o sexo, bem como outros interesses humanos”.

O prazer do consumo compulsivo da bebida de Dioniso no Fr. 20B, sob a influência da espera da atividade sexual, é erótico; e a erótica linguagem tradicional o enuncia no antes realçado adjetivo *glykeîa* (v. 6), dado a *anánka*, e na imagem do aquecer. Quanto àquele, *glykús* e formas equivalentes são das mais amiúdes na caracterização do desejo, como mostram no citado Fr. 130 de Safo o adjetivo *glukýpikron* para Eros, e ainda antes, a expressão formular *glykús hímeros* (“doce atração”), que na *Iliada* (III, 446) primeiro vemos no contexto da declaração de Páris a Helena, do premente desejo de enlaçar-se com ela no leito. E vale lembrar que a *Teogonia*, ao definir as prerrogativas de Afrodite, quando de sua ascensão ao Olimpo, nomeia uma delas em *térpsin te glykerên* (“prazer doce”, 206).

Por sua vez, quanto à imagem da “doce compulsão” (v. 6) que “aquece” (*thálpēsi*, v. 7) os jovens convivas, é igualmente tradicional na linguagem erótica, em que o calor ora esquenta de modo agradável, ora queima de forma destrutiva e dolorosa. Lembremos, para aquela opção que interessa à canção de Baquilides o Fr. 59(a) (Davies²⁸) de Álcman (fins do século VII a.C.), que combina tal elemento à ação de Eros e Afrodite:

Ἔρωσ με δηῦτε Κύπριδος ῥέκατι
γλυκὺς κατεῖβων καρδίαν ἰαίνει

... e Eros, de novo, pela vontade de Cípris,
docemente escorrendo, aquece-me o coração ...

Ora, colocado em termos tradicionalmente eróticos, o prazer do contumaz beber do vinho no Fr. 20B, sob a influência de Afrodite, prenuncia o gozo dos dons da deusa – ou seja, do sexo. Daí a crescente excitação dos convivas cujos juízos (*phrénas*, v. 8) são, portanto, afetados. A força da *anánkē*,

²⁷ Sublinha o mesmo PALMISCIANO, 2020, p. 101.

²⁸ Edição DAVIES, 1991; tradução de RAGUSA, 2013, pp. 62-3. Ver ainda RAGUSA, 2010, p. 465-472, com discussão dos elementos do dulçor e do calor na linguagem erótica, e comentário de ocorrências.

afinal, é das “influências externas [que] afetam as *phrénēs*” (SULLIVAN, 1989, p. 176) e podem, por isso, alterar “marcadamente o comportamento de uma pessoa” (*id.*, p. 177). Tal força é brutal no Fr. 20B: embora “doce”, agita, sacode (*d<i>aithýssēi*, v. 8) as *phrénēs* dos jovens. E que consista na ébria “expectação de Afrodite” (v. 8) é eloquente, pois *érōs* “afeta em particular as *phrénēs*” (SULLIVAN, 1983, p. 15). Não será débil o resultado da ação dessas forças na dimensão emocional-mental dos convivas que, repare-se, já surge como alterada nos versos 6-7, pelo aquecer do “tenro peito” (v. 7) que carregam – o adjetivo *ha[apalòn]* (v. 6), tradicional na linguagem erótica, caracterizando *thymós* (v. 7), “o mais usado termo psicológico na dicção homérica” (CASWELL, 1990, p. 1).²⁹

Estamos, portanto, diante de uma canção que elege enfocar antes os efeitos do vinho misturado à expectativa do sexo no quadro do simpósio, do que propriamente a bebida ou *érōs*. Ressalta Palmisciano que pertence à “ideologia simposial que se apresenta com insistência no repertório poético” (PALMISCIANO, 2020, p. 94) este tema que no Fr. 20B Baquilides elabora, “da relação de causa e efeito que se estabelece no simpósio entre o beber do vinho e a manifestação de Afrodite, prelúdio à experiência erótica” (*id.*, *ibid.*). É exatamente essa relação firmada nos versos 6-9 que conduz à descrição detalhada de outro efeito do vinho, somado ao da excitação sexual: o do delírio³⁰ (vv. 10-16), que o verso 10 nomeia em *merimnás* (“anseios”) que aos homens (*andrási*) a “doce compulsão” (*glykeî anánka*, v. 6) envia (*pémpei*) – como envia (*pémpein*, v. 3) o poeta a canção a Alexandre –, e às maiores alturas (*hypsotátō*).

São, portanto, portentosos anseios delirantes os que imaginam os excitados e ébrios convivas, porque fruto da fusão Afrodite-Dioniso³¹ e da

²⁹ “O *thumos* é o assento da vida ativa – das paixões, dos desejos, das esperanças e das inclinações. (...). Mas não é um órgão; antes, é a substância que preenche um órgão, a saber, as *phrenes*. As *phrenes* têm sido (convincentemente) identificadas como os pulmões, e o *thumos*, portanto, como o respiro. Este deve ser distinguido do ar: o ar é convertido em respiro pelo organismo, que assim (como na digestão) converte uma parte do meio ambiente em uma parte de si mesmo. O respiro é ar orgânico; é quente, úmido, e está em movimento” (REDFIELD, 1994, p. 173). Adiante: “Nossa respiração é o aspecto de nosso funcionamento orgânico do qual mais somos cômicos de forma contínua e sensitiva. Qualquer mudança em nossa atitude e atenção é correlacionada a uma mudança em nosso padrão de respiração. (...). *Thumos* é o assento de toda a consciência prática, da cólera instantânea ao planejamento e deliberação com base em lições laboriosamente aprendidas” (*id.*, p. 174). Qualquer que seja seu correspondente imediato entre os órgãos – há nisso variação entre os poetas (SULLIVAN, 1983, p. 15-16) –, as *phrénēs* são outra “entidade psíquica” (DARCUS, 1979, p. 159) capaz de desempenhar “funções emocionais, volitivas e intelectuais” (*id.*, *ibid.*).

³⁰ Ver SLATER 1976, p. 165; MAEHLER, 2004, p. 250; FEARN, 2007, p. 38, os quais referi em estudo prévio (RAGUSA, 2012, p. 66).

³¹ Para a presença desses dois deuses em fragmentos mélicos, ver RAGUSA, 2012, p. 67-68.

espera pelo prazer do sexo que, ao contrário do do vinho sorvido, ainda está por vir. No âmbito do simpósio, tal fusão é característica, uma vez que ali a deusa

“não pode senão se manifestar, sendo intimamente ligada ao vinho, e sua manifestação não pode senão provocar o surgimento do desejo [...]. Afrodite coage os homens a provarem o desejo, mas os homens aceitam de bom grado, e mesmo o solicitam pelo beber do vinho, serem subjugados pela deusa, em razão dos regozijos que a satisfação do desejo engendra. Daí que a constrição exercida pela deusa pode ser ‘doce’ em Baquilides” (PALMISCIANO, 2020, p. 102-103).

Doce, ainda que torturante, como revelam o substantivo *anánka* e a razão agitada em todas as direções (*diaithýssein*, v. 8), excitada em frenesi. Patente é a ambivalência da experiência erótica, tradicional no imaginário poético grego arcaico e desenhada por Baquilides de modo engenhoso e altamente metafórico, para cantar “o caráter coercitivo do desejo sexual e o tumulto emocional que acompanha a manifestação de Afrodite em sua fase inicial, antes que a deusa incarne seu poder no fascínio exercido por um dos presentes [no simpósio]” (PALMISCIANO, 2020, p. 103).

Por fim, deve-se observar como o poeta combina *érôs* e *oínos* e seus efeitos nos versos 3-16 em ritmo de *crescendo*, em longa e fluida frase que, com breves pausas (vv. 9, 10, 12, 16), mas num só sôfrego fôlego, conjuga o desejo do poeta ao do destinatário em “movimento ágil e fácil” (KURKE, 1996, p. 61), no qual funde-se a “fantasia do poeta sobre o que enviará” (*id.*, p. 62) ao simpósio de Alexandre (3-5), à “fantasia de quem bebe” (*id.*, *ibid.*) como os convivas do simpósio do *laudandus*.

4. DELÍRIOS IMERSOS EM DESEJO E VINHO

Como antes disse, é, sem dúvida, facilmente concretizável no presente dos convivas do simpósio a “expectação” (*elpís*, v. 8) de Afrodite. Já suas fantasias de poder e riqueza, fruto do delírio em que se fundem as excitações sexual e etílica, jazem em horizonte não a todos alcançável – na verdade, a poucos, se a algum o é. E o tema é recorrente na poesia simposiástica, frisa Maehler (2004, p. 248), este de que a imaginação embebida em vinho gera ambições delirantes e ao alto as envia, como canta Baquilides.

VINHO E DELÍRIO

A fonte dos versos 6-16 do Fr. 20B, Ateneu (II, 39e-f), cita-os ao falar do prazeroso vinho como catalizador da loucura. Diz o antigo erudito, previamente à citação:

οὐ γὰρ ἀπὸ πάσης εὐθυμίας καὶ πληρώσεως τὸ καυχᾶσθαι καὶ σκόπτειν καὶ γελοιάζειν, ἀπὸ δὲ τῆς ἀλλοιούσης τὴν γνώμην καὶ πρὸς τὸ ψευδὲς τρεπούσης, ἣ γίνεται κατὰ τὴν μέθην. διὸ Βακχυλίδης φησί [Fr. 20B, vv. 6-16]

“Pois o jactar-se, o zombar e o rir não derivam de todo tipo de contentamento e saciedade, mas do tipo que altera o pensamento [gnómēn] e encaminha à mentira [pseudēs], o que acontece na embriaguez [méthēn]. Por isso, diz Baquíides [citação]”

O mesmo Ateneu (X, 428c) adiante cita o Fr. 239 (M-W³²) do *Catálogo das mulheres*, de Hesíodo, que ilustram como o excesso de vinho é danoso:

οἷα Διώνυσος δῶκ' ἀνδράσι χάρμα καὶ ἄχθος.
ὅστις ἄδην πίνῃ, οἶνος δέ οἱ ἔπλετο μάργος,
σὺν δὲ πόδας χεῖράς τε δέει γλῶσσάν τε νόον τε
δεσμοῖς ἀφράστοισι, φιλεῖ δέ ἐ μαλθακὸς ὕπνος.

... tal qual Dioniso deu aos homens prazer e dor.
Quem bebe sem cessar, o vinho o torna selvagem [márgos],
e lhe acorrenta pés, mãos, e língua e mente [nóon]
em correntes inaparentes, e ama-o o suave sono.

Claro está, na passagem que preserva o Fr. 20B e no excerto hesiódico, o motivo do vinho que, imoderadamente bebido, compromete a racionalidade³³ – indicada em *phrénas* (v. 8) em Baquíides e em *nóos* no fragmento hesiódico (v. 3) –, levando ao descontrole, como vemos nos delírios superlativos do Fr. 20B e no negativo *márgos* (v. 2) do fragmento hesiódico, em que se imbricam selvageria e luxúria.³⁴

Assim é que, como diz o verso inicial do fragmento do *Catálogo*, o vinho é dom ambivalente de Dioniso, aos homens é *khárma kai ákthos* (“prazer e dor”), uma “frase graciosa [...] que encapsula a ambiguidade que os gregos sentiam com relação ao vinho” (PAPAKONSTANTINOY, 2012, p. 16):³⁵ bebido em excesso, dor; moderadamente, fonte de prazer. Assim na poesia

³² Edição Merkelbach-West, 1999.

³³ Ver ainda versos elegíacos (477-86) de Teógnis, entre outros muitos exemplos na poesia grega arcaica.

³⁴ O adjetivo é bastante negativo em seus usos, como notei em sua ocorrência para Eros no Fr. 58 (Davies) de Álcman, em RAGUSA, 2010, p. 440-442.

³⁵ O helenista aponta ecos dessa frase em Teógnis (v. 875), que adjetiva o vinho como *esthlōn kai kakōn* (“bom e vil”).

épica homérica, lembra Campbell (1983, p. 28), no canto 9 da *Odisseia*, na fala de Odisseu ao rei feácio Alcínoo, em cujo simpósio se assenta:³⁶

- “οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι 5
 ἢ ὅτ’ εὐφροσύνη μὲν ἔχη κατά δῆμον ἅπαντα,
 δαιτυμόνες δ’ ἀνὰ δώματ’ ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ
 ἦμενοι ἐξείης, παρὰ δὲ πλήθωσι τράπεζαι
 σίτου καὶ κρειῶν, μέθυ δ’ ἐκ κρητῆρος ἀφύσσων
 οἰνοχόος φορέησι καὶ ἐγχείῃ δεπάεσσι· 10
 τοῦτό τί μοι κάλλιστον ἐνὶ φρεσὶν εἶδεται εἶναι”.
- “Não há, eu afirmo, feito mais agradável 5
 que o gáudio a dominar todo o povo,
 e, na casa, convivas prestam atenção ao cantor,
 sentados em ordem, e ao lado abundam as mesas
 em pão e carne, e vinho, tirando da ânfora,
 o escanção e entorna nos cálices:
 isso, em meu juízo, parece ser o mais belo [*kálliston*]”. 10

A boa-ordem (*eunomia*) do banquete que tem no consumo do vinho o cerne, a harmonia e tranquilidade, a alegria: eis o que o herói qualifica com o superlativo *kálliston*, em elogio que revalida o que deve pautar o evento. Nesse sentido, os próprios poetas que a enunciam são “instrumentos da ordem social” (SCHIMITT-PANTEL, 2011, p. 36), pois, na era arcaica, a poesia “tem por referente a vida cívica” (*id.*, *ibid.*). E o vinho é social em essência, na medida em que seu consumo se dá, desde a mais antigas fontes poéticas e iconográficas, como “atividade socialmente integrada que era praticada por gregos de todas as origens sociais” (PAPAKONSTANTINOY, 2012, p. 4). Era ainda um de seus temas mais proeminentes, prova de sua popularidade – o vinho “consumido em uma variedade de contextos” (*id.*, *ibid.*), visto em suas “qualidades revigorantes, paliativas e intoxicantes” (*id.*, *ibid.*), das quais decorrem “implicações simbólicas e ideológicas” (*id.*, *ibid.*).

A revalidação pelos poetas das práticas em torno do simpósio e do beber do vinho que o define faz, portanto, todo o sentido, e liga-se mesmo ao modo como o próprio deus se configura no imaginário grego:

“Dioniso era reconhecido como deus selvagem e indomável, e os perigos do vinho – provocando querelas, brigas e uma exposição desconfortável da verdade em palavra e caráter – eram bem conhecidos; o real objetivo do *symposion* era antes

³⁶ O texto grego da *Odisseia*, extraído do *TLG* (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>), é de P. von Mühlh, *Homeri Odyssea* (Helbing & Lichtenhahn, 1962). A tradução é de Werner (2018a).

uma liberação moderada das inibições numa moldura comunal (...)” (MURRAY, 2016, p. 516).

O perigo da embriaguez em cena no Fr. 20B de Baquilides, no prefigurado simpósio de Alexandre, é, pois, amplamente reconhecido na poesia grega desde Homero; mostra-o Odisseu a Eumeu, o porqueiro de Ítaca, sobre a capacidade do vinho de distrair a mente e subtrair as travas da censura (*Odisseia* 14, 462-466) – vinho qualificado como *ēleós* (“louco, perturbador”, v. 464). Sorvido sem moderação, “transporta magicamente a mente às margens extremas de suas possibilidades” (CATENACCI, 2012, p. 174). A elas são levados os convivas da canção de Baquilides, seus intoxicados “sensos” (*phrénas*, v. 8), sob a *anáanka* da espera de Afrodite (vv. 6-8), a forjarem altíssimos delírios.

A potencialização dos devaneios dos convivas tem também como ingrediente, decerto, a dimensão política do evento e o lugar de poder ocupado pelos convivas, sobretudo pelo *laudandus*. Na embriagada ilusão de futuro do Fr. 20B, cada um dos excitados jovens transforma-se em arrasaurbe (v. 11) e pensa-se (*dokēi*, v. 12) – forma verbal chave da fantasia – rico e poderoso monarca a reinar sobre todos os seres humanos (*pâsi d’anthrópōis*, 12), detendo em suas mãos as riquezas todas (vv. 13-16).

Vê-se que “mesmo o fluir da boa sensação pode gerar excesso” (STEHLE, 1997, p. 219); dirigida ao príncipe, a canção “sugere que os simposiastas todos sentir-se-ão iguais a Alexandre, enquanto bebem” (*id.*, *ibid.*), como enuncia, disse-o antes, o verso 16. Mas para isso aponta já o uso do singular para o sujeito dos delírios – a 3ª pessoa das formas verbais dos versos 11 e 12 (*lyei* e *dokēi*) –, que amplia o alcance do que é dito para além dos convivas do simpósio de Alexandre, cantado como se em andamento, na ilusão criada por Baquilides.

São descritos um a um os delírios, até que, após a última palavra da lista (*plōúton*), que abre o verso 16 e é seguida por uma pausa, voltamos ao presente que atualiza o futuro e sua plausível concretude na forma verbal *hormáinei* (“se excita”), usada antes no verso 3 para o desejo do poeta. Amplia-se com ela o alcance da afirmação final: delira como os convivas quem quer que beba (*pínontos*, v. 16) como eles, de modo compulsivo e sexualmente excitado, que afeta o “coração” – *kéar* (v. 16), “sede do pensamento, plena de sonhos maravilhosos” (SULLIVAN, 1995, p. 30).

Dioniso maximiza o poder de Afrodite, e vice-versa, e suas grandes forças, *érōs* e *oínos*, estimulam os intoxicados convivas a “quimeras sensuais de tirania, de ouro e marfim, de naus singrando em retorno, com toda sorte de riquezas de terras estrangeiras (neste caso, do Egito)” (NAGY, 1994, p. 297). São grandezas político-marciais-econômicas catapultadas às alturas no *delirium* afrodisíaco-dionisíaco tão intenso que, de certo modo, pode colocar em risco a harmonia do simpósio. São grandezas de subjugação, a primeira

delas preparada pela excitante “expectação” (*élpis*) de Afrodite (v. 8), isto é, da iminente atividade sexual com mulheres, como reforça a imagem do deslassar dos “véus” de “cidades” (v. 11) – destas e de mulheres feitas cativas de saqueadores.

NA IMAGEM DA VIOLAÇÃO DE MULHERES, O DELÍRIO DE SAQUES (V. 11)

A propósito da presença feminina no simpósio, sabemos que mulheres cidadãs

“eram proibidas de participar do *symposion*, mas os prazeres de Afrodite eram uma de suas características definidoras: escravas estão presentes desde as mais antigas representações artísticas. Por vezes, praticavam uma habilidade musical [...]; por vezes, dançavam. Mas na maioria das vezes estão presentes simplesmente como *hetairai*, palavra cunhada para refletir os *hetairoi* homens (companheiros) que são membros de um grupo de beber: elas sobem aos sofás, são amiúde mostradas nuas (os simposiastas, mesmo que muito bêbados, são normalmente representados como no mínimo semicobertos), e delas se espera que se engajem em sexo” (MURRAY, 2013, p. 518).

Ao debruçar-se sobre o Fr. 20B, Kurke (1996, p. 62) sugere que a esperada atividade sexual dos convivas envolve heteras, embora sua presença no simpósio não seja explicitada. Sê-lo-ia na sequência perdida da canção? Não sabemos, o que torna altamente especulativa sua leitura que, em chave política, vê Baquilides a falar do “controle sexual sobre mulheres contratadas [que] afirma e exalta, nas esferas política e econômica, o sentido de autonomia dos simposiastas” (*id.*, *ibid.*).³⁷

Incontestável é que a excitação sexual intensa dos convivas embriagados e a violência e dominação em seus delírios estão interrelacionadas, tendo como pivô o verso 11, porque nele a sequência *poliōn krádeḗnna lyei* traz à tona, como primeira das fantasias de subjugação, justamente a de muralhas de cidades saqueadas, que poderiam, como quer Kurke, projetar, em dimensão bélica, a subjugação das heteras no simpósio – algo, porém, de cujas implicações não podemos falar com embasamento, dada a ausência das personagens do Fr. 20B.

Concentremo-nos, pois, no que há de mais concreto na composição, de mais sólido: as imagens dos delírios e as palavras que as constroem. O que os termos desenham, no caso em pauta, do verso 11 e do primeiro delírio, é um traço da arquitetura das muralhas das cidadelas: pelo substantivo plural

³⁷ Palmisciano com razão pensa a leitura de Kurke dos delírios como “um modo muito sugestivo (mas difícil de demonstrar)” (PALMISCIANO, 2020, p. 94, n. 3).

krédemna, são metaforicamente referidas suas ameias, como já na descrição das de Troia, vislumbradas na fantasia que Aquiles projeta para si e para Pátroclo na *Iliada* (XVI, 97-100). Eis o passo em que *krédemna* se combina ao verbo *lyein*, como em Baquilides:³⁸

“αἶ γὰρ Ζεῦ τε πάτερ καὶ Ἀθηναίη καὶ Ἄπολλον
μήτε τις οὖν Τρώων θάνατον φύγοι ὅσσοι ἔασι,
μήτε τις Ἀργείων, νῶϊν δ’ ἐκδῦμεν ὄλεθρον,
ᾧφρ’ οἴοι Τροίης ἱερὰ κρήδεμνα λύωμεν”. 100

“Oxalá por Zeus pai, Atena e Apolo,
troiano algum fugisse da morte – todos que há! –
e nenhum argivo, e nós dois evitássemos o fim
para, só nós, soltarmos as sacras faixas de Troia”. 100

A fantasia de saquear Troia enuncia-se metaforicamente na imagem dos véus – este, o sentido básico de *krédemnon* (“véu, mantilha que recobre os cabelos”, CHANTRAINE); véus desatados, figurados como ameias, coroas de muralhas rompidas. Essa imagem recorre para o saque de Troia na *Odisseia* (13, 338),³⁹ com a mesma combinação substantivo-verbo (*lyomen ... krédemna*). O que permite esse uso metafórico do plural de *krédemnon*?

Primeiramente, o véu não tem, por óbvio, o formato da muralha, mas tem para a mulher função que lhe é equivalente: tal como esta delimita o espaço da cidade, tornando visível o que é concreto e abstrato, e protegendo-a de estranhos, aquele é elemento do “código de vestuário que regula a decência feminina no mundo antigo e comunica o sacro simbolismo do rito de casamento” (CARSON, 1990, p. 160). Nesse código, a cabeça da mulher “é o foco” (*id.*, *ibid.*), e seus aparatos são cruciais “à honra feminina, um índice de pureza sexual e de *status* civilizado” (*id.*, *ibid.*): “Nenhuma mulher decente é vista em público sem sua veste para a cabeça; só crianças, prostitutas e mênades vagueiam sem véu” (*id.*, *ibid.*). Tão importante é o véu que, no contexto da cerimônia do *gámos*, o desvelar da noiva – a *anakalyptéria*, termo ligado ao verbo *kalýptei* (“ocultar, encobrir”), cujo sentido é invertido por *aná-* (“para cima”) – produz um momento de clímax (*id.*, p. 163).

³⁸ Para a *Iliada*, a edição do TLG (<http://stephanus.tlg.uci.edu/>), de T. W. Allen, *Homeri Ilias*, vols. 2-3 (Clarendon, 1931). A tradução é de Werner (2018).

³⁹ Em comentário a esse passo e ao uso de *krédemnon*, registra-se em HEUBECK e HOEKSTRA, 1992, p. 187-188 que o sentido original do termo não é propriamente “véu”, mas “faixa de cabeça”, algo que a ela se amarra. Em seu uso, porém, *krédemnon* decodifica-se como o “véu”, propriamente, tal qual explica CHANTRAINE.

O véu é, portanto, símbolo matrimonial e “emblema da castidade” (REDFIELD, 1982, p. 196), mesmo quando dado à noiva por Afrodite, como a Andrômaca, na *Iliada* (XXII, 470-2). Isso porque a castidade ou modéstia em questão está, no imaginário grego, “carregada sexualmente” (*id.*, *ibid.*) no paradoxo do *gámos*, em que a mulher deve estar disponível apenas e tão-somente ao marido. Daí que, como segundo ponto que permite a metáfora de véus de mulheres para ameias de muros, a combinação de *krédemna* ao verbo *lyein* sobrepõe a violação das mulheres à das cidades e de tudo o que representa, porque o saque, rompidas as muralhas, tem como um de seus terríveis elementos o estupro.

Resta, então, indagar sobre a tradução para o uso metafórico de *krédemna* combinado a *lyein* (“soltar, deslassar, afrouxar”). Se atentarmos aos mencionados passos homéricos, veremos que os contextos de ocorrência não realçam a dimensão sexual; logo, a opção por “ameias, faixas, coroas” de muralhas é adequada, ainda que torne opaco o que a manutenção de “véus” evidenciaria: “[...] a ruptura do anel de muros da cidadela é comparada ao véu de uma mulher cativa sendo rasgado” (JANKO, 1999, p. 329), no saque que abre as portas à indiscriminada violação daquelas que, jovens e adultas, não mais contam com a proteção dos muros.

Agora, se retomarmos o Fr. 20B de Baquilídes, no qual a metáfora, forjada para enunciar o primeiro delírio, é encaminhada pela fusão Afrodite-Dioniso na ébria e cada vez mais ansiosa espera do sexo no simpósio, que, como força inescapável, altera profundamente o comportamento dos jovens convivas – se retomarmos a metáfora nesse contexto de intensa carga sexual, creio que sustenta-se e mesmo faz-se mais adequada a tradução de *poliōn krádemna lyei* como “de cidades véus deslassa” no verso 11, que sobrepõe tragicamente o mundo da guerra ao do *gámos*, projetando horror, violência, subjugação, ruína.⁴⁰ Nesse sentido, vale a pena recordar da *Iliada* a cena em que Andrômaca, vendo Heitor morto, pilar de Troia caído, ultrajado por Aquiles, desfalece (XXII, 466-7), voltando à vida como futura cativa, porque privada de tudo que a protegia: família, cidade, marido.⁴¹ Sinalizando-o, após o desmaio no alto dos muros da cidade, da cabeça ela desprende os tão importantes adornos do código de vestimenta, sendo o último deles o véu

⁴⁰ GRENFELL e HUNT, 1915, p. 80, e CAMPBELL, 1992, p. 277, “optam pela tradução “ameias” (“*battlements of cities*”); igualmente, ARENA, 1978, p. 309 (“*mura turrite*”) e DE MARTINO e VOX, 1996, p. 495 (“*bastioni*”). KURKE, 1996, p. 61 opta por “coroas” (“*crowns of cities*”). Bem menos atenta à imagem, a tradução de IRIGOIN *et alii*, 2002, p. 236 sequer refere as ameias, ou optando pelo termo geral “muralhas” (“*les remparts des cités*”).

⁴¹ Ver o denso estudo de SEGAL, 1971, p. 33-57.

(*krédemnon*, 470) que, deslanchando-lhe os cabelos, desvela sua face. A ele o narrador dedica a maior atenção, não por acaso:⁴²

τῆλε δ' ἀπὸ κρατὸς βάλε δέσματα σιγαλόεντα,
 ἄμπυκα κεκρύφαλόν τε ἰδὲ πλεκτὴν ἀναδέσμη
 κρήδεμνόν θ', ὃ ρά οἱ δῶκε χρυσῆ Ἀφροδίτη
 ἥματι τῷ ὅτε μιν κορυθαίολος ἠγάγεθ' Ἔκτωρ
 ἐκ δόμου Ἡετίωνος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἔδνα.

Para longe da cabeça lançou os luzentes adornos,
 o diadema, a rede, a faixa trançada
 e o véu que lhe dera a dourada Afrodite
 no dia em que Heitor elmo-fulgente a conduziu
 da casa de Eécion, após lhe oferecer muitas dádivas.

Por fim, note-se que o uso de *krádemna* no Fr. 20B de Baquilides acaba por confirmar o que antes não se explicita, mas que já antes indiquei: a natureza heteroerótica do sexo esperado (v. 8) pelos jovens embriagados, envolvendo, plausivelmente, mas sem que isso esteja de fato incorporado aos elementos visíveis na composição tal como a temos, a presença de heteras.

O DELÍRIO DE AUTOCRACIA (V. 12)

Que ao primeiro delírio do verso 11, embebido em sexo, vinho e violência, suceda o da absoluta autocracia é eloquente; boa parte “da literatura [grega] sobre a tirania concerne às oportunidades excepcionais do tirano para o prazer sensual [...]” (ANDREWES, 1963, p. 25). E como *týrannos*,⁴³ não como rei – *basileús*, cujo poder está institucionalizado na tradição –, governante autocrático e não-hereditário, afigura-se o *mónarkhos* do devaneio do verso 12, subentendido em *monarkhésein*, forma do verbo *monarkheîn*, em primeira ocorrência, nota Maehler (2004, p. 249).⁴⁴ Em circulação desde meados do

⁴² Ver nota 38, acima, para texto grego e tradução.

⁴³ Ver CATENACCI, 2012, p. 173-174. O termo teria origem estrangeira, mas não é possível apontar sua exata procedência; ver PARKER, 1998, p. 145-149. Seu uso amplo e fluido vai progressivamente dar lugar a um sentido negativo, sobretudo após as guerras entre gregos e persas.

⁴⁴ Antes atestam-se o substantivo *mónarkhos* na mélica de Alceu (Fr. 6 Voigt), e formas adjetivas na elegia de Sólon (Fr. 9 West). O fragmento daquele, de difícil legibilidade, encerra uma imagem metafórica de caráter político: a *pólis* qual nau sujeita às imprevisíveis e incontroláveis intempéries; a ameaça impõe aos homens a necessidade de enfrentar com coragem o grande perigo, de modo a honrar as linhagens, mesmo se mortos estão seus pais; e a *monarkhía* (v. 27), que é esse perigo ou entre eles está, não deve ser aceita. O de Sólon fala no risco da escravidão

século VII a.C., a palavra *tyrannos* não é sempre negativa, insultuosa, embora na 1ª metade do século VI a.C. assim surja em evidências. Ao contrário, reveste-se amiúde de conotações positivas na poesia até o século V a.C. (PARKER, 1998, p. 153-155), ainda perceptíveis para além dessa época;⁴⁵ na tragédia clássica, *tyrannos* “significa, como é bem sabido, simplesmente ‘rei’” (*id.*, p. 158). Catenacci sublinha:

“Na Grécia arcaica e clássica, *tyrannos* significa ‘senhor absoluto’, sem referência constitucional precisa. Sinônimo, mais explícito, é *μόναρχος* [*mónarkhos*], para aquele que governa sozinho. Seu uso recorda, saltando a outros tempos, o do ‘príncipe’ na homônima obra de Maquiavel: presta-se a designar quem quer que concentre sozinho, em suas mãos, todo o poder” (CATENACCI, 2012, p. 14).

Patente é a oscilação semântico-política do termo, até que adquira, sobretudo a partir da segunda metade do século V a.C., “seu significado padrão de déspota brutal, em particular aquele que arrebatava o poder” (PARKER, 2007, p. 15). Opacas, porém, são as fronteiras que distinguem *monárkhos*, *tyrannos* e *basileús* anteriormente, sublinha Parker (*id.: ibid.*), como se vê com nitidez à época tardo-arcaica,⁴⁶ conhecida como a “era dos tiranos”, tantas são as *pólis* sob tiranias, e tão estreito é o vínculo de poetas “com as poderosas famílias de tiranos ou quase-tiranos, que forjavam sua individualidade por meio de instrumentos públicos, como a própria poesia” (NAGY, 1994, p. 174).

O contexto macedônio da canção de Baquilides é de uma monarquia; mas a figura política em evidência em seu tempo é o *tyrannos*. De certo modo, contaminam-se mutuamente em particular os termos *mónarkhos* e *tyrannos*, que nomeiam governantes que exercem o poder sozinhos, (en)cerrando-o em suas mãos. Mas, de fato, o intercâmbio entre *basileús*, *mónarkhos*, *tyrannos* e seus respectivos derivados verifica-se em Heródoto (século V a.C.), em especial no Livro III (80-87) de suas *Histórias*, justo na discussão sobre formas de governo na *pólis* – democracia, oligarquia, monarquia –, escalonadas em

(*doulosjñnēn*, v. 4) do *dēmos* (“comunidade”, v. 4) pelo monarca (*monárkhos*, v. 3) que equivale ao *tyrannos*, e arruína a *pólis* (NOUSSIA-FANTUZZI, 2010, p. 310). No caso do Fr. 20B de Baquilides, há traduções que preferem marcar o termo *mónarkhos*, traduzindo a forma verbal por “ser monarca” (GRENFELL e HUNT, 1915, p. 80, ARENA, 1978, p. 309, CAMPBELL, 1992, p. 277, IRIGOIN *et alii*, 2002, p. 236), em vez de “reinar”, como faço, seguindo DE MARTINO e VOX, 1996, p. 495.

⁴⁵ Para o uso positivo do termo ou correlatos até o século V a.C., ver PARKER, 1998, p. 153, n. 33, e p. 155, n. 41, que refere Píndaro (*Píticas* 3, 85; 2, 87), e bem antes, em meados do VII a.C., Arquíloco (Fr. 19, ed. West, 1998). Para o uso negativo, na virada dos séculos VII-V a.C., Sólon (Fr. 33 West) e Alceu (Fr. 348 Voigt). Para as ocorrências em Arquíloco e Alceu, ver ainda PODLECKI, 1980, p. 374-376.

⁴⁶ Por exemplo, em Píndaro, em cuja *Olímpica* 1 (v. 23) o tirano Hierão é chamado *basiléa* (“rei”).

termos de degenerescência a partir “da busca de vantagem pessoal” (NAGY, 1994, p. 182), por métodos sintomáticos da desmedida, do excesso – da *hybris*. Tal visão faz-se permeada de emoção que Andrewes (1963, p. 26) aponta em *póleis* mais amadurecidas: a hostilidade à autocracia exercida por rei ou tirano – a diferença de termos podendo não ter qualquer efeito prático, embora *basileús* refira “reis hereditários, e sobreviventes na linha direta de descendência” (ANDREWES, *id.*, p. 28), enquanto *mónarkhos* e *týrannos* jamais se configuram como títulos.

Em Heródoto, “a noção de tirania que subjaz à monarquia é evidenciada” (NAGY, 1994, p. 182), portanto, sustentando a alternância dos termos que nomeiam esses regimes políticos e seus líderes. Parker conclui, considerando também Aristóteles (século IV a.C., *Política* 1295a), que “a fronteira entre ‘reis’ e ‘tiranos’ ainda permanece excessivamente difícil de traçar” (PARKER, 2007, p. 15):

“A tirania não era uma constituição, e o tirano não sustinha uma posição oficial e não portava um título formal. Se seus *courtiers* o chamavam de rei ou de tirano, era um reconhecimento de seu poder e de seu prestígio incrementado. Eles podiam usar esses termos, porque o tirano não tentava esconder seu poder, mas, antes, propagandeava-o, ciente de que o homem comum ia ao menos admirá-lo, em parte, por tal poder” (ANDREWES, 1963, p. 28).

A RIQUEZA E A FARTURA SEM LIMITES (VV. 13-16)

Na conclusão das fantasias dos excitados convivas embriagados, o desejo de absolutas riqueza e abundância são proeminentes, no luxo visível a todos nas ricas moradas de “ouro e marfim” (*khrysôî d’ éléphantî*, v. 13);⁴⁷ no brilho aurialvo de intenso cintilar, expresso no verbo *marmárein* usado no verso 13 (*marmárousîn*), que explicita o reluzir esplendoroso, potente e intermitente;⁴⁸ nos grãos do maior celeiro da região mediterrânea, o Egito, onde, na colônia grega de Náucratis, fundada em meados do século VII a.C., naus mercantes helenas podiam aportar, frisa Maehler (2004, p. 250).

Esse motivo da poesia simposiástica – do desejo de riqueza e poder – acha-se no “Encômio a Trasíbulo de Ácragas”, tirano da antiga Agrigento, que

⁴⁷ “Desde os tempos micênicos, a riqueza se manifesta por meio do ouro, da prata e do marfim [...]” (MAEHLER, 2004, p. 249). Ver ainda BARNETT, 1948, p. 1-25, sobre o marfim, tido como misterioso pelos gregos e altamente valorizado. E BURKERT, 1992, p. 36 lembra que os termos com que nomeavam respectivamente o ouro e o marfim, *khrysôs* e *éléphas*, são de procedência oriental – a primeira, fenícia, a segunda, acácia.

⁴⁸ Ver CIANI, 1974, p. 143-144. Formas de *marmárein* são usadas, por exemplo, para o brilho dos olhos de Afrodite, que denuncia seu disfarce de velha senhora na *Iliada* (III, 397), e para o das armas do guerreiro, no Fr. 140 (Voigt), de Alceu.

compreende os Frs. 124a-124b (Maehler*), de Píndaro. No 124a, a linguagem assemelha-se à do Fr. 20B em geral e à sua 4ª estrofe, em particular, trazendo igualmente os motivos do envio da canção pelo verbo *pémpein*, e os “anseios” exacerbados e ilusórios como efeito da embriaguez:⁴⁹

ἼΩ Θρασύβουλ', ἐρατᾶν ὄχημ' αἰιδᾶν
τοῦτό <τοι> πέμπω μεταδόρπιον. ἐν ζυνῶ κεν εἶη
σμπόταισίν τε γλυκερὸν καὶ Διωνύσοιο καρπῶ

καὶ κυλίκεσσιν Ἀθαναίαισι κέντρον·
ἀνίκ' ἀνθρώπων καματώδεες οἴχονται μέριμναι 5
στηθέων ἔξω· πελάγει δ' ἐν πολυχρύσοιο πλοῦτος

πάντες ἴσα νέομεν ψευδῆ πρὸς ἀκτάν·
ὄς μὲν ἀρχήμων, ἀφνεὸς τότε, τοὶ δ' αὖ πλουτέοντες 8

[lacuna de 9-10]

<—> ἀέζονται φρένας ἀμπελίνοις τόξοις δαμέντες

Ó Trasíbulo, este carro de amável canção
te envio [*pémpro*], para o decurso do jantar. Em meio ao grupo,
que seja aos convivas e ao fruto de Dioniso doce

aguilhão, e também aos cálices atenienses.

Então os anseios [*merímnai*] exaustivos dos homens se vão
de seus peitos; e no pélagos de multiáurea riqueza

todos igualmente navegamos a um cabo ilusório.

Então, o depauperado devém rico, enquanto os ricos ...

[lacuna de 9-10]

... crescem nos sentidos, domados por flechas de videiras ...

Anota Corner, acerca dos versos:

“O poema é tipicamente simpótico, abrindo a autorreferencialidade ao situar-se na ocasião simposiástica, e configurando o simpósio em termos ideais, como um lugar de despreocupação. Na generosidade e abundância da convivialidade, não há carência, nem invida disputa por riquezas escassas. Esse simpósio flutua no mar

⁴⁹ Ver GENTILI, 1958, p. 115-116, que indaga: como não reconhecer, em canções de mesmo gênero, os mesmos motivos? E ver ainda CAMPBELL, 1983, p. 51-53.

de ‘ouro-abundante riqueza’ (πολυχρύσιοιο πλούτου). A distinção é nivelada e o grupo é atado em mutualidade harmônica. Internamente a ele, distinções de fortuna não fazem diferença; todos são iguais (πάντες ἴσα ... ὅς μὲν ἀχρήμων, ἀφνεὸς τότε) (CORNER, 2010, p. 362).

Em Baquilídes, ao motivo dos embriagados delírios de poder conjuga-se o de que “as ilusões vindas com o vinho são luxos importados, vindos por mar na nau de Dioniso” (SLATER, 1976, p. 165). Vale recordar, como disse antes, que a própria ode do poeta, da qual resta o Fr. 20B, é por ele metaforicamente referida como um objeto de luxo – *ágalma* (v. 5) do simpósio de Alexandre e daqueles todos que, como o dele, ouvirem-na em *performance*.

5. ARREMATE

Percorridas as quatro estrofes nesta revisita ao Fr. 20B de Baquilídes, percebemos que há na composição um ponto de virada: o verso 11, que do presente do simpósio imerso em embriaguez e excitação erótica conduz a ilusões futuras de dominação bélico-política e abundância ilimitada. Influenciados por força coercitiva – a espera por Afrodite, pelo sexo –, deliram viris e ébrios jovens convivas. Aos ouvidos da audiência masculina do simpósio – o de Alexandre e os da *reperformance* da canção, pressuposta pelo poeta –, não seriam negativos necessariamente os delírios; seriam espantosos? Provavelmente, não; antes, seriam esperáveis. O mesmo não se pode dizer de como soariam aos ouvidos dos que sofreriam as ações imaginadas. Fantasias para uns, pesadelos, para outros. Fantasias inocentes, se, passada a embriaguez e satisfeita a excitação sexual, nada se concretiza; ruinosas, se concretizadas. Perigosamente ambivalentes, é forçoso concluir, são os delírios, na glorificação do saque de cidades e violação de mulheres, da autocracia, da centralização de riquezas e víveres.

Fundindo guerra e *gámos*, o primeiro dos delírios ébrios e jovens convivas excitados – *poliōn krádemna ljei* (“véus de cidade deslassa”) – decerto destaca-se no verso 11, entre os demais (vv. 12-16) aos quais dá o tom de subjugação absoluta, política e econômica; delírios cantados no antevisto simpósio ao qual o poeta envia sua canção tecida com os finos fios da ambivalência prazeruína, tão característica do mundo dos deuses que nomeia, Afrodite e Dioniso. Destaca-se pelo horror da imagem do saque de cidades sobreposta à da violação de mulheres, expressa na combinação *krádemna ljei*, cuja dimensão sexual, sem em absoluto ofuscar a bélica, é colocada em evidência e reforçada pelos versos anteriores (6-10), da descrição da “doce compulsão” (v. 6) que é a força da espera de Afrodite, enquanto o vinho é imoderadamente consumido. Tal horror se ouve alhures, como no párodo (vv. 78-180) da tragédia *Sete contra Tebas*, de Ésquilo, que viveu à época de Baquilídes, em especial nos excertos

abaixo, cantados na expectativa da guerra terrível e fratricida que logo se vai instaurar em Tebas, entre os filhos de Édipo. Neles, ouvimos, pela voz do coro de mulheres tebanas, o desespero das *parthénoi* (vv. 111 e 171) – moças não-casadas e, por isso, virgens – para as quais a violação no saque e o cativeiro no concubinato com os inimigos são a realidade esperável, derruída a *pólis*:⁵⁰

Θεοὶ πολιάοχοι πάντες ἴτε χθονός, 110

ἴδετε παρθένων

ἰκέσιον λόχον δουλοσύνας ὕπερ·

κῦμα περὶ πτόλιν δοχμολόφων ἀνδρῶν

καχλάζει πνοαῖς Ἄρεος ὀρόμενον· 115

Deuses que tendes a cidade todos, vinde do chão. 110

Contemplai a tropa de virgens

súplice contra a escravidão.

Onda de homens de oblíquo elmo estronda

ao redor da cidade, alta aos sopros de Ares. 115

(...)

Ἴὼ παναρκεῖς θεοί,

ἰὼ τέλειοι τέλειαί τε γᾶς

τᾶσδε πυργοφύλακες,

πόλιν δορίπονον μὴ προδῶθ'

έτεροφώνωι στρατῶι· 170

κλύετε παρθένων κλύετε πανδίκως

χειροτόνους λιτάς.

*I*ò Deuses onipotentes!

*I*ò perfectivos e perfectivas vigilantes

das torres da terra,

não deis a cidade à dor dos dardos

de um exército de alheia voz. 170

Ouvi as virgens, ouvi as justas

preces de mãos estendidas.

As interjeições trágicas dos versos iniciais do segundo excerto intensificam a emoção do canto coral, bem como gesto ritual tradicional de prece das desamparadas *parthénoi* (HUTCHINSON, 1985, p. 73).

⁵⁰ Tradução TORRANO (2009), que adota o texto grego de P. Mazon, *Eschyle - I* (Belles Letres, 1963).

Igualmente, no 1º estásimo (vv. 287-368) cantado pelo coro que finda-o a olhar para as *parthénoi*, nelas antevendo as sofredoras cativas de guerra,⁵¹ futuras concubinas, a servirem o leito dos inimigos:

Δμῳΐδες δὲ καινοπήμονες †νέαι
 τλάμονες εὐνὰν† αἰχμάλωτον
 ἀνδρὸς εὐτυχοῦντος ὡς 365
 δυσμενοῦς ὑπερτέρου
 ἐλπὶς ἐστὶ νύκτερον τέλος μολεῖν,
 παγκλαύτων ἀλγέων ἐπίρροθον.

Cativas recém-feridas
 toleram leito pego à lança
 do guerreiro tão afortunado 365
 quanto malevolente vencedor,
 a esperança [*elpis*] é por noturno fecho,
 socorro de pranteadas dores.

Numa leitura dos versos 367-368, desejariam a morte as impotentes moças em tão horrenda circunstância. Noutra, em que o “noturno desfecho” (*nykteron telos*, v. 367) é alusivo ao sexo, e *elpis* não é a esperança, mas a expectativa, esperaríamos a servidão inelutável no leito do inimigo que subjugou a cidade, o sexo que é fonte abundante⁵² de “pranteadas dores” – *panklaútōn algéōn*, diz a expressão de rebatidas sonoridades que intensificam a visão do sofrimento e das lágrimas das cativas.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias

- ARENA, A. Bacchilide, frammenti. *Rivista di Studi Classici*, v. 26, p. 279-335, 1978.
 CAMPBELL, D. A. (ed., trad.). *Greek lyric IV*. Bacchylides, Corinna, and others. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
 CAMPBELL, D. A. (coment.). *Greek lyric poetry*. A selection of early Greek lyric, elegiac and iambic poetry. London: Bristol Classical Press, 1998. [1ª ed.: 1967].
 DAVIES, M. (ed.). *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta – I*. Oxford: Clarendon, 1991.
 DE MARTINO, F.; VOX, O. (trad., coment.). *Lirica greca I: lirica dorica*. Bari: Levante, 1996.

⁵¹ O plural *Dmōídes* nomeia exatamente isto, a escrava de guerra (*dmōē, dmōís*) pelo inimigo subjugada, ideia marcada na relação do substantivo com *damázein* (“domar”). Isso nas indicações dos dicionários de LSJ e CHANTRAINE; discorda HUTCHINSON (1985, p. 102), vendo no termo o sentido de escrava, simplesmente, relacionando-o a *dómos* (“casa”).

⁵² O termo *epírrothōn* (v. 368) é entendido como *epírryton* (HUTCHINSON, 1985, p. 73).

- GRENFELL, B. P.; HUNT, A. S. (eds.). *The Oxyrhynchus papyri, part XI*. London: Egypt Exploration Society, 1915.
- HEUBECK, A.; HOEKSTRA, A. *A commentary on Homer's Odyssey*. Volume II: Books IX-XVI. Oxford: Clarendon, 1992.
- HUTCHINSON, G. O. (ed., coment.). *Aeschylus Septem contra Tebas*. Oxford: Clarendon, 1985.
- IRIGOIN, J. *et alii* (ed., trad., introd.). *Bacchylide*. 2ª ed. Paris: Belles Lettres, 2002.
- JANKO, R. *The Iliad: a commentary*. Vol. IV: books 13-16. Cambridge: University Press, 1999.
- JEBB, R. C. (ed.). *Bacchylides*. The poems and fragments. Cambridge: University Press, 1905. <https://archive.org/details/bacchylidespoems00bacciala>
- MAEHLER, H. (ed.). *Pindarus – pars II: fragmenta, indices*. Leipzig: Teubner, 1989.
- MAEHLER, H. (ed.). *Bacchylides*. 11ª ed. Leipzig: Teubner, 2003.
- MAEHLER, H. (ed., introd., coment.). *Bacchylides: a selection*. Cambridge: University Press, 2004.
- MERKELBACH, R.; WEST, M. L. (eds.). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: University Press, 1999.
- NOUSSIA-FANTUZZI, M. *Solon the Athenian, the poetic fragments*. Leiden: Brill, 2010.
- PAGE, D. L. (ed.). *Poetae melici Graeci*. Oxford: Clarendon, 1962.
- RACE, W. H. (ed., trad.). *Pindar – II: Nemean odes, Isthmian odes, fragments*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- RAGUSA, GIULIANA. (org., trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- RAGUSA, GIULIANA. (org., trad.). *Safo de Lesbos*. Hino a Afrodite e outros poemas. 2ª ed., revista, ampliada, bilingue. São Paulo: Hedra, 2021. (no prelo)
- TORRANO, J. (estudo, trad.). *Ésquilo. Tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- VOIGT, E.-M. (ed.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1971.
- WERNER, C. (trad.). *Homero. Iliada*. São Paulo: Ubu, 2018.
- WERNER, C. (trad.). *Homero. Odisseia*. São Paulo: Ubu, 2018a.
- WEST, M. L. (ed.). *Iambi et elegi Graeci*. Oxford: University Press, 1998. 2 vols.

Estudos

- ANDREWES, A. *The Greek tyrants*. New York: Harper and Row, 1963.
- BARNETT, R. D. Early Greek and Oriental ivories. *Journal of Hellenic Studies*, v. 68, p. 1-25, 1948.
- BUDELMANN, F. Epinician and the *symposion*: a comparison with the *enkomia*. In: AGÓCS, P. *et alii* (eds.). *Reading the victory ode*. Cambridge: University Press, p. 173-190, 2012.
- BURKERT, W. *The Orientalizing revolution*. Near Eastern influence on Greek culture in the early archaic age. Trad. M. E. Pinder e W. Burkert. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. S. Loureiro. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1993.
- CACIAGLI, A. Amore fra ἔρως e φιλοπότης. In: CACIAGLI, A. (ed.). *Eros e genere in Grecia arcaica*. Bologna: Pàtron Editore, p. 1-22, 2017.
- CARSON, A. Putting her in her place: woman, dirt, and desire. In: HALPERIN, D. M. *et alii* (eds.). *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: University Press, p. 135-169, 1990.
- CASWELL, C. P. *A study of thumos in early Greek epic*. Leiden: Brill, 1990.
- CATENACCI, C. *Il tiranno e l'eroe*. Storia e mito nella Grecia antica. Roma: Carocci, 2012.

- CIANI, M. G. *Φαός e termini affini nella poesia greca*. Firenze: Leo S. Olschki, 1974.
- CORNER, S. Transcendent drinking: the symposium at sea reconsidered. *Classical Quarterly*, v. 60, n. 2, p. 352-380, 2010.
- DALBY, A. *Siren feasts*. A history of food and gastronomy in Greece. London: Routledge, 1996.
- DARCUS, S. A person's relation to φρῆν in Homer, Hesiod, and the Greek lyric poets. *Glotta*, v. 57, n. 3/4, p. 159-173, 1979.
- DORDA, E. C. Baquilides y la música. In: DORDA, E. *et alii* (eds.). *Koinòs logos*. Homenaje al Professor José García López – I. Murcia: Universidad de Murcia, p. 121-130, 2006.
- FARAONE, C. A. Taking the “Nestor's cup inscription” seriously: erotic magic and conditional curses in the earliest inscribed hexameters. *Classical Antiquity*, v. 15, n. 1, p. 77-112, 1996.
- FEARN, D. *Bacchylides*. Politics, performance, poetic tradition. Oxford: University Press, 2007.
- GENTILI, B. *Bacchilide: studi*. 2ª ed. rev. e ampl. Urbino: S.T.E.U., 1958.
- GONZÁLEZ, C. R. Imágenes del quehacer poético en los poemas de Píndaro y Baquilides. *Cuadernos de Filología Clásica (G)*, v. 13, p. 115-163, 2003. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0303110115A>
- HOBDEN, F. *The symposion in ancient Greek society and thought*. Cambridge: University Press, 2015.
- KANTZIOS, I. Pindar's Muses. *Classical Bulletin* 79, p. 3-32, 2003.
- KURKE, L. V. Pindar and the prostitutes, or reading ancient “pornography”. *Arion* v. 4, n. 2, p. 49-75, 1996.
- KURKE, L. V. The strangeness of “song culture”: archaic Greek poetry. In: TAPLIN, O. (ed.). *Literature in the Greek world*. Oxford: University Press, p. 40-69, 2001.
- MAAS, M.; SNYDER, J. M. *Stringed instruments of ancient Greece*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- MORRISON, A. D. *The narration in archaic Greek and Hellenistic poetry*. Cambridge: University Press, 2007.
- MURRAY, O. The culture of the *symposion*. In: RAAFLAUB, K. A.; WESS, H. van (eds.). *A companion to archaic Greece*. Oxford: Wiley-Blackwell, p. 508-523, 2013.
- NAGY, G. *Pindar's Homer*. The lyric possession of an epic past. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- PALMISCIANO, R. Eros in azione. Considerazione pragmatiche sulla poesia erotica simposiale. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 120, n. 3, p. 153-176, 2018.
- PALMISCIANO, R. The ‘sweet constraint’ in the Greek symposion (about Bacchylides, fr. *20B Maehl.). *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 125, n. 2, p. 95-104, 2020.
- PAPAKONSTANTINOU, Z. “A delight and a burden” (Hes., Sc. 400): wine and wine-drinking in archaic Greece. *Ancient Society*, v. 42, p. 1-32, 2012.
- PARKER, V. Τύραννος: the semantics of a political concept from Archilochus to Aristotle. *Hermes*, v. 126, n. 2, p. 145-172, 1998.
- PARKER, V. Tyrants and lawgivers. In: SHAPIRO, H. A. (ed.). *The Cambridge companion to archaic Greece*. Cambridge: University Press, p. 13-39, 2007.
- PODLECKI, A. J. Festivals and flattery: the early Greek tyrants as patrons of poetry. *Athenaeum*, v. 68, p. 371-395, 1980.
- RAGUSA, GIULIANA. *Lira, mito e erotismo*: Afrodite na poesia mélica grega arcaica. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. (Apoio: Fapesp).
- RAGUSA, GIULIANA. Afrodite nos simpósios de Baquilides e Píndaro. *Phaos* 12, pp. 61-77, 2012. <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/4265>
- REDFIELD, J. M. Notes on the Greek wedding. *Arethusa*, v. 15, n. 1/2, p. 181-201, 1982.

- REDFIELD, J. M. *Nature and culture in the Iliad*. The tragedy of Hector. Ed. ampl. Durham: Duke University Press, 1994.
- SCHIMITT-PANTEL, P. *La cité au banquet*. Histoire des repas publics dans les cités grecques. Paris: Publications de la Sorbonne, 2011. [1ª ed. 1992].
- SEAFORD, R. Tragedy, ritual, and money. In: YATROMANOLAKIS, D.; ROILLOS, P. (eds.). *Greek ritual poetics*. Washington: Center for Hellenic Studies, p. 71-93, 2004.
- SEGAL, C. Andromache's *anagnorisis*. Formulaic artistry in *Iliad* 22.437-476. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 75, p. 33-57, 1971.
- SEGAL, C. Poetry, performance and society in early Greek literature. *Lexis*, v. 2, p. 123-144, 1988.
- SLATER, W. J. Symposium at sea. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 80, p. 161-170, 1976.
- SNYDER, J. M. The barbitos in the classical period. *Classical Journal*, v. 67, n. 4, p. 331-340, 1972.
- STEHLE, E. *Performance and gender in ancient Greece: nondramatic poetry and its setting*. Princeton: University Press, 1997.
- SULLIVAN, S. D. Love influences *phrenes* in Greek lyric poetry. *Symbolae Osloenses*, v. 58, n. 1, p. 15-22, 1983.
- SULLIVAN, S. D. A study of φρένες in Pindar and Bacchylides. *Glotta*, v. 67, n. 3/4, p. 148-189, 1989.
- SULLIVAN, S. D. *Kradiž*, ētor, and *kēr* in poetry after Homer. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, v. 75, n. 1, p. 17-38, 1995.
- VETTA, M. Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica. In: _____. (ed.). *Poesia e simposio nella Grecia arcaica*. Guida storica e critica. Bari: Laterza, p. xi-lx, 1995.
- WEISS, M. *Erotica*: on the prehistory of Greek desire. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 98, p. 31-61, 1998.
- WEST, M. L. *Ancient Greek music*. Oxford: Clarendon, 1994.

Obras de referência

- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1999.
- GERBER, D. L. *Lexicon in Bacchylidem*. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1984.
- LIDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, S. *Greek-English lexicon with a revised supplement*. 9ª ed. Oxford: Clarendon, 1996.
- PRADO, A. L. A. de A. Normas para a transliteração de termos e textos em grego antigo. *Clássica*, v. 19, n. 2, pp. 298-299, 2006. <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/123>

Recebido: 12/3/2021

Aceito: 24/5/2021

Publicado: 1/6/2021