O símile na poesia mélica arcaica

Gabriela Canazart
Universidade de São Paulo
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5265-5899
gabriela.canazart@usp.br

RESUMO
Este artigo tem como principal objetivo discutir a construção e as funções do símile na poesia mélica arcaica. Para tanto, são apresentados alguns de seus aspectos formais e selecionou-se um *corpus* composto de um poema completo, o *Epinício 5* de Baquílides (Maehler), e três fragmentos: o 96 de Safo (Voigt), o 19 de Estesícoro (Davies & Finglass) e o S151 de Íbico (Davies). Ao longo da argumentação, foram consideradas as dificuldades de análise desses símiles, geradas pelo estado fragmentário das canções e pelas diversas possibilidades de *performance*, e as particularidades das composições, que podem trazer tanto a linguagem poética tradicional do período, presente também nos poemas épicos, quanto imagens e mitos da tradição ressignificados.
Palavras-chave: Poesia mélica. Símile. Tradição. *Performance.*

ABSTRACT
The main purpose of this paper is to discuss the construction and functions of similes in early Greek melic poetry. To this end, it approaches some formal aspects of the simile and focuses on three fragments, Sappho's 96 (Voigt), Stesichorus' 19 (Davies & Finglass), Ibycus's S151 (Davies), and Bacchylides' *Epinician 5*. In its argument, it takes into account the difficulties presented by the fragmentary condition of the songs and by the many possibilities of their *performance*, and the particularities of the compositions, which may not only reflect the traditional poetic language of the period, present as well in early Greek hexameter poetry, but also reframe traditional images and myths.
Keywords: Melic poetry. Simile. Tradition. Performance.

INTRODUÇÃO[1]

O presente artigo propõe-se a discutir o uso do símile nos poemas mélicos do período arcaico (800-480 a. C.). O *corpus* selecionado para tal é composto

[1] O presente artigo foi desenvolvido ao longo de pesquisa de Mestrado com bolsa FAPESP (Proc. n. 2019/25339-7). Agradeço imensamente à Prof. Dra. Giuliana Ragusa pela leitura atenta da primeira versão desse texto e pelos comentários que me ajudaram a melhorá-lo.

pelos fragmentos 96 de Safo (Voigt), 19 de Estesícoro (Davies & Finglass), S151 de Íbico (Davies) e o *Epinício 5* de Baquílides (Maehler). Desse *corpus*, apenas a canção de Baquílides chegou até nós completa. Tal estudo se justifica devido à pouca produção acerca do símile na poesia mélica, que não recebe a mesma atenção do símile homérico, o qual conta com diversas monografias que discutem sua forma, função e significado.

A discussão dos símiles na mélica é dificultada pelo estado fragmentário que compõe o *corpus*. Para a compreensão mais abrangente de um símile, faz-se necessário analisá-lo em relação ao todo do poema. Como veremos a seguir, o símile da águia, nos versos 16-29 do *Epinício 5* de Baquílides, reverbera ao longo de vários versos. Essa análise ampla, possibilitada pela completude dessa composição, não é possível de ser realizada com os outros poemas de nosso *corpus*, uma vez que eles não são completos e permitem uma associação do símile somente com o conteúdo dos versos que o cercam. Entretanto, os versos mais próximos, de fato, são os mais relevantes para seu entendimento, pois são neles que, comumente, identificamos teor e veículo.

Para uma melhor compreensão de como o símile e o restante do poema se relacionam, apresentaremos alguns aspectos formais daquele. Nos estudos da literatura grega arcaica, esses aspectos muitas vezes são discutidos tomando como exemplo os poemas homéricos. No entanto, trata-se de nomenclaturas e definições convencionais e, portanto, serão aqui aplicadas aos poemas mélicos.

1. ASPECTOS FORMAIS DO SÍMILE

Um símile implica dois componentes básicos em sua construção: um *teor* (elemento que recebe uma comparação) e um *veículo* (elemento que, no símile, corresponde ao teor); o símile em si é a *porção do veículo*.[2] No fragmento 47 de Safo (Voigt), por exemplo, "... Eros sacudiu meus / sensos, qual vento montanha abaixo a desabar sobre as árvores...",[3] "Eros" é o teor, "vento" é o veículo e "vento montanha abaixo a desabar sobre as árvores" é a porção do veículo.

Os símiles também são qualificados em relação à sua extensão e sua posição no poema. Quanto à extensão, eles podem ser definidos como breves ou longos. Nos símiles breves, o verbo está implícito e não aparece expresso na porção do veículo. Os longos, por outro lado, são aqueles que possuem um verbo explicitado, como é o caso do símile acima. Quanto a esses, Edwards (1991) propõe uma divisão interna no que diz respeito à posição do símile

[2] Os termos são tradicionais e estão demonstrados em Ready (2018, p. 25), por exemplo.

[3] A tradução é de, Ragusa (2013). Todas as traduções dos poemas mélicos serão da autora exceto quando indicado.

em relação às novas informações no poema. Os símiles posposicionados são aqueles nos quais o teor vem antes do veículo; já nos preposicionados, "uma nova ideia aparece no símile e, em seguida, é transportada para a narrativa; o símile começa a frase e introduz o ponto de comparação antes que a narrativa o tenha atingido".[4]

Ainda que o reconhecimento do teor e do veículo de um símile seja importante, especialmente em relação aos poemas mais fragmentários do nosso *corpus*, a ligação entre eles é flexível. No exemplo acima, o sacudir dos sensos e o desabar das árvores também são aproximáveis, embora não sejam o teor e o veículo do símile. Essa flexibilidade foi bem definida por Fränkel (1973, p. 41), que destaca:

> Os símiles apenas sugerem o paralelismo, sem o enfatizar ponto por ponto. O que falta em uma das imagens é fornecido, por reflexão, pela sua contraparte. E para além do que é expresso em palavras deste lado ou daquele, muito mais é adumbrado no pano de fundo do símile. Com efeito, a maioria dos símiles é típica, e o ouvinte está familiarizado com os tipos.

Assim, identificar o teor e o veículo de um símile não é suficiente para sua compreensão completa, uma vez que a ligação entre eles é flexível e que a linguagem tradicional que o compõe traz mais informações à memória do público primeiro do poema do que à nossa, leitores posteriores e distantes dessa tradição poética. Identificar o que é tradicional em um símile e como essa tradicionalidade é explorada é uma forma de recuperarmos seu "pano de fundo". Lembremos que as composições mélicas são sempre compostas para *performances* públicas e, por isso, têm linguagem, estrutura, dicção e tema voltados a essa *performance*. Portanto, não é possível pensar a poesia mélica sem considerar a existência de um público ouvinte que recebe aquilo que ouve e para o qual essa "imagem de fundo" era facilmente reconhecível graças à familiaridade com o registro poético.

2. ANÁLISE DOS SIMILES SELECIONADOS

Iniciaremos a discussão dos poemas do *corpus* que definimos. Cada subseção a seguir conterá a análise de um símile; as subseções são organizadas cronologicamente, de acordo com a data estabelecida para cada poeta.

2.1. Fragmento 96 de Safo

Devido ao tema erótico presente em diversas canções de Safo, muito se especulou sobre a relação que haveria entre a poeta e as moças mencionadas

[4] Edwards (1991, p. 27). A tradução das línguas modernas é sempre nossa.

e nomeadas em seus poemas. Sem entrar nas hipóteses superadas,[5] prevalece, desde a edição da "Canção sobre a velhice", a compreensão de Safo como uma instrutora de coros compostos por *parthenoi*, isto é, por "virgens".[6]

As *parthenoi* estão, socialmente, em uma condição muito particular de transição; elas não estão mais na infância, período anterior à menarca, e nem adquiriram o estatuto de *gynē* ("mulher"), definido pelo casamento e pela participação no mundo do sexo. Nos coros, tais como aqueles instruídos por Safo, as *parthenoi*

> recebiam a formação feminina específica, que incluía a atividade coral – canto, dança, música –, a reafirmação de valores ético-morais – sempre um elemento de força na mélica coral – e o conhecimento da tradição mítica, a preparação para o casamento designado *gámos*, termo cujo sentido básico é o "sexo" e, na medida em que este a consuma, a "boda". Tal preparação consiste no exercício da sensualidade, do erotismo, que, reitero, num cenário em que corriam paralelos os mundos feminino e masculino, dava-se internamente, no caso das *parthénoi*, ao universo feminino (RAGUSA, 2019, p. 92).

O fragmento 96, do qual faz parte o primeiro símile que discutiremos, se encaixa em um grupo de canções de Safo que tem como principal característica a recordação das moças que deixaram o coro devido ao casamento e, desse modo, ao cumprimento da transição de *parthenos* para *gynē*. Nesse grupo de canções, composto pelos fragmentos 16, 49, 55, 94 e 96,[7] é recorrente que o próprio coro seja assunto da composição e que haja a recordação das moças que partiram ou estão prestes a partir. Além disso, os poemas sempre possuem uma linguagem erótica.

Com esses dados, entramos no fragmento 96. Ele chegou até nós por meio de fonte direta, o *Papiro de Berlim 9722* (VI d.C.), que também preservou o fragmento 94. A edição de Voigt (1971), que adotamos aqui, estabelece 36 versos, mas o poema é legível somente dos versos 1-17, os quais cito:[8]

]cαρδ.[..]
πόλ]λακι τυίδε̣ [ν]ῶν ἔχοιcα
ὡcπ.[...].ώομεν, .[...]..χ[..]
[-]
cε θεαcικελαν ἀρι-
γνωτα† cᾶι δὲ μάλιcτ› ἔχαιρε μόλπα̣ι· 5

[5] Acerca das quais cf. Lardinois (1994, p. 57-80).

[6] Usamos "virgens" para nos referirmos às moças não casadas. Cf. Lardinois (1994, p. 80) acerca da discussão de Safo como instrutora.

[7] Cf. Ragusa (2011, p. 95-101).

[8] Alguns comentadores sugerem que a partir do verso 21 se inicia um novo poema, embora não haja uma *coronis* no verso 20; cf. Hutchinson (2001, p. 185).

<->
νῦν δὲ Λύδαιcιν ἐμπρέπεται γυναί-
κεccιν ὥc ποτ› ἀελίω
δύντοc ἀ βροδοδάκτυλοc <celάνα>
<->
πάντα περ‹ρ›έχοιc› ἄcτρα· φάοc δ› ἐπί-
cχει θάλαccαν ἐπ’ ἀλμύραν 10
ἴcωc καὶ πολυανθέμοιc ἀρούραιc·

ἀ δ’ ‹ἐ›έρcα κάλα κέχυται τεθά-
λαιcι δὲ βρόδα κἄπαλ’ ἄν-
θρυcκα καὶ μελίλωτοc ἀνθεμώδηc·
<->
πόλλα δὲ ζαφοίταιc’ ἀγάναc ἐπι- 15
μνάcθειc› Ἄτθιδοc ἰμέρωι
λέπταν ποι φρένα κ[.]ρ ... βόρηται·

... Sárdis(?) ...
amiúde para cá ... ela tendo
...

... qual deusa manifes-
ta, e (ela) sobretudo se deleitava com teu canto-dança. 5

Mas agora ela se sobressai entre lídias mu-
lheres como, depois do sol
posto, a dedirrósea lua

supera todas as estrelas; e sua luz se es-
parge por sobre o salso mar 10
e igualmente sobre multiflóreos campos.

E o orvalho é vertido em beleza, e vice-
jam as rosas e o macio ce-
refólio e o trevo-mel em flor.

E (ela) muito agitada de lá para cá, a re- 15
cordar a gentil Átis com desejo;
decerto frágil senso ... se consome.[9]

[9] Tradução de Ragusa (2019).

O fragmento possui todos os elementos enumerados anteriormente como característicos das canções de recordação. O coro aparece como tema da própria canção e a atividade de canto e dança é identificada por *molpai* no verso 5. *Molpē* é a palavra grega, por excelência, para falar da atividade coral, já sendo usada nesse sentido na poesia épica.[10] A memória daquela que partiu percorre todo o poema e há certo realce na completude de sua transição de *parthenos* para *gynē*, pois a poeta nos diz que ela se destaca entre mulheres (*gynaikessin*, versos 7-8).[11] O lamento da moça que partiu é descrito com linguagem erótica: o "desejo" (*himerōi*, verso 16) por Átis a deixa "agitada" (*zaphoitais'*, verso 15) e consome seu "frágil senso" (*poi phrena...borētai*, verso 17). O desejo como desencadeador de diversos sintomas é tradicional e esses aparecem aqui manifestos na moça que partiu.[12]

O símile, introduzido por *hōs*,[13] ocupa a maior porção legível dos versos preservados do fragmento. Safo o constrói com uma linguagem épica, o que é comum para os símiles mélicos,[14] mas a aplica a seu próprio modo. O adjetivo *brododaktylos* ("dedirrósea", verso 8), por exemplo, em Homero, é o epíteto tradicional de Aurora. Safo, no entanto, vale-se do adjetivo para qualificar a lua (*selana*, verso 8), trabalhando com a linguagem tradicional, mas modificando-a. O teor do símile é o destaque da moça que partiu entre as mulheres lídias e o veículo é o destaque da lua entre as estrelas. No entanto, o símile vai além da relação entre teor e veículo. A porção do veículo descreve os efeitos do brilho da lua na natureza e, ao fazer tal descrição, por meio de uma linguagem metafórica, traz ao poema certa dimensão erótica,[15] uma vez que a imagem é transferida para a moça que, então, causa diversos efeitos naquelas que a cercam.

Apesar de todo o poema ter um tom consolatório dirigido a Átis, parece ser no símile que ele atinge seu ápice. Teor e veículo começam a se distanciar em sua correspondência quando o brilho da lua ultrapassa o mar. Esse feito, no entanto, a moça que se casou não pode alcançar; ela, diferentemente do brilho da lua, não voltará a tocar Átis.[16] A poeta marca essa diferença, entre o brilho da lua que atravessa o mar e a separação entre as moças, ao retornar ao poema com a partícula *de*, que, segundo Hutchinson (2001, p. 183), "marca um

[10] Cf. *Od.* 6. 101 e *Il.* 18. 606, passagens nas quais o tema do casamento está presente.

[11] Como é possível de se verificar no fragmento 1 de Álcman (Davies), uma *parthenos* também pode se destacar entre as companheiras do coro.

[12] Cf. o fragmento 31 de Safo (Voigt) que enumera, de modo especialmente detalhado e notável, diversos sintomas gerados pelo desejo erótico.

[13] Essa é introdução mais comum para símiles nos poemas épicos; cf. de Kreij (2016).

[14] Cf. Fowler (1987, p. 40).

[15] Cf. Ferrari (2010, p. 52) e Ragusa (2019, p. 107).

[16] Cf. Hutchinson (2001, p. 182).

acréscimo a (e um contraste com) νῦν δὲ Λύδαιειν ἐμπρέπεται γυναίκεσσιν, sem mudança de assunto. Apesar de a imagem externa de sua beleza torná-la suprema entre seu novo povo, internamente, ela sente uma saudade dolorosa". Assim, o símile do fragmento 96 não só amplifica aquilo que tem como teor, ou seja, o destaque da moça que partiu entre as mulheres lídias, mas ele é construído de modo a consolar Átis.

A imagem da lua que se sobressai entre as estrelas é tradicional[17] e parte da linguagem do símile é épica, ainda que usada de maneira particular por Safo. Hutchinson (2001, p. 183) observa que, com a exceção da rosa, as outras flores mencionadas no símile quase não reaparecem em outros poemas. Ao unir elementos tradicionais a elementos únicos, Safo parece explorar, de um lado, a dor da separação comum a todas *parthenoi*, lembradas pelo uso de *molpai* (verso 5), e, de outro, a dor particular daquela cujos laços com Átis eram mais estreitos. O símile relembra aquela que partiu, colocando-a em papel de destaque entre aquelas que estão em seu presente, e consola Átis, sugerindo que a luz da lua é capaz de sobrepujar o mar, e, assim, reuni-la novamente à sua amada.

2.2. Fragmento 19 de Estesícoro

Estesícoro, diferentemente de Safo, de forma constante vale-se, na elaboração de seus poemas, da dicção épica e, em particular, da homérica.[18] Outro ponto que difere o poeta de Safo é a *performance* de suas canções. Ainda que a etimologia do nome "Estesícoro" sugira um canto coral,[19] não é possível estabelecer de maneira segura o modo como se dariam as *performances* do poeta. O fragmento 19, que discutiremos, faz parte do poema nomeado *Gerioneida,* que ultrapassaria mil e trezentos versos de extensão.[20] Devido às longuíssimas composições de Estesícoro, diversos estudiosos se perguntam acerca da (im) possibilidade de um coro dançar e cantar por um período tão longo. Mais relevante para nossa análise, no entanto, é saber que tais *performances*, sejam corais ou monódicas, davam-se em festivais públicos, cívico-religiosos, e diante de um público fluente na linguagem poética e atento às referências a Homero feitas de forma recorrente pelo poeta.[21]

[17] Essa imagem reaparece no fragmento 34 de Safo (Voigt), por exemplo.

[18] Acerca da pouca ocorrência da linguagem épica em Safo, cf. Fowler (1987, p. 47). Quanto às referências a Homero em Esterícoro, cf. Fowler (1987, p. 36-37) para o fragmento em questão, e Kelly (2015 p. 21-44 e 2016, p. 125-156) para o *corpus* geral do poeta.

[19] Cf. Ragusa (2013, p. 135) para uma breve discussão dessa etimologia.

[20] Esse número de versos aparece na margem de um dos fragmentos do poema; cf. Stafford (2012, p. 42).

[21] No entanto, como bem lembram Scodel (2009, p. 1-48) e Taplin (1992, p. 3-4 e 9), o público da poesia oral não é homogêneo e a atenção de cada membro que o compõe é variável.

Especificamente no caso do fragmento 19, preservado no *Papiro de Oxirrinco 2617* (I d. C.), não é surpreendente que a dicção épica prevaleça, pois o tema do poema são os trabalhos de Héracles, que estão presentes em poemas do ciclo épico e são mencionados já em Hesíodo,[22] no qual o roubo do gado de Gerião, abordado por Estesícoro nesse fragmento, é mencionado. Indo de encontro a essa tradição, o tratamento que o poeta dá a Gerião, um monstro de três cabeças e diversos pés e mãos,[23] parece ressaltar antes a tragicidade de sua morte do que o feito heroico de Héracles.

Dos mencionados mil e trezentos versos que comporiam a *Gerioneida*, apenas cerca de setenta versos nos restaram,[24] em um estado, como é de esperar na transmissão direta, bastante fragmentário. Abaixo, cito, no grego, o fragmento 19 completo e a tradução dos versos 35-47, os mais legíveis:

] ν [
⏑⏑ – ⏑⏑]ναντ[⏑ ⏑ – –
⏑⏑ – ⏑ ⏑]αν δοιω.[⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ – –]
⏑⏑ – ⏑⏑ –]τα νόωι διελε[5
⏑⏑ – ⏑⏑ –]ν·
⏑⏑ – ⏑⏑ –] πολύ κέρδιον εἶν
⏑⏑ – ⏑⏑ –]οντα λάθραι πολεμε[ῖν
<---------->
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑] κραταιῶι·
⏑ ⏑ – εὐρ]ὰξ κατεφράζετ[ό] οἱ 10
⏑⏑ – ⏑⏑ πι]κρὸν ὄλεθρον·
⏑⏑ – ⏑⏑ – ἔ]χεν ἀσπίδα πρόσ[–
θ’ ⏑ ⏑ – –]
⏑⏑ – ⏑⏑]ετο· τοῦ δ› ἀπό κρα-
τός (⏑) – ⏑⏑ –] 15
⏑⏑ – ⏑⏑ ἱπ]πόκομος τρυφάλει’·
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑] ἐπὶ ζαπέδωι·
<=======>
-]ν μεν [⏑ ⏑ –]. ὠκυπετα[
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑]ν ἐχοίσαι
– ⏑⏑ –] ἐπ[.]άξαν ἐπ[ὶ] χθόνα· 20

[22] Cf. Carey (2015, p. 45-62) para o uso dos poemas do ciclo épico por Estesícoro.

[23] No que nos resta acerca da aparência de Gerião, seja por meio da iconografia ou da poesia, não há consenso entre o número de corpos, mãos e pés; cf. Stafford (2012, p. 42-47) e Davies & Finglass (2014, p. 232 n. 10). Na versão de Estesícoro retratada nesse poema, Gerião também possui asas.

[24] Cf. Stafford (2012, p. 42).

– ⏑⏑ –]απε_η κεφαλὰ χαρ[⏑
– ⏑⏑ – ⏑ ⏑]ωcωα. [.]ε...[
desunt versus viii
⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑]ων cτυγε[ρ]οῦ 31
θανάτοι]ο τέ[λοc
κ]εφ[αλ]ᾶι πέρι [– ⏑] ἔχων, πεφορυ-
γ]μένοc αἵματ[ι – ⏑⏑ –]ι τε χολᾶι,
<---------->
ὀλεcάνοροc αἰολοδε[ἰρ]ου 35

ὁδύναιcιν Ὕδραc· cιγᾶι δ’ὅ γ› έπι-
κλοπάδαν ἐνέρειcε μετώπωι·
διὰ δ› ἔcχιcε cάρκα [καί] ὀ[cτ]έα δαί-
μονοc αἴcαι·
διὰ δ› αντικρύ cχέθεν οἰ[c]τὸc ἐπ’ ἀ- 40
κροτάταν κορυφάν,
ἐμίαινε δ’ ἂρ’ αἵματι πορφ[υρέωι
θώρακά τε καί βροτόεντ[α μέλεα.

_____
απέκλινε δ’ ἂρ’ αὐχένα Γαρ[υόναc
επικάρcιον, ὡc ὅκα μ[ά]κω[ν 45
ἅτε καταιcχύνοιc’ ἁπαλὸν [δέμαc
αἴψ’ άπό φύλλα βαλοίca ν[⏑ – ⏑⏑

... com a dor da Hidra de rajado pescoço, 35
homicida; e em silêncio ele
furtivamente cravou-a (a flecha) na fronte (de Gerião):
fendeu-a através da carne e dos ossos,
por desígnio de um nume
e a flecha se manteve firme 40
no topo de sua cabeça,
e maculava com sangue purpúreo
a couraça e os membros ensanguentados...

Gerião pendeu o pescoço
para o lado, como quando a papoula, 45
arruinando seu tenro corpo,
de súbito perdendo suas folhas ...

Como é possível notar na citação, o maior desafio na discussão do símile do fragmento 19 é sua incompletude. Percebe-se que ele continuaria, pelo menos, até o final do verso ou, até mesmo, que se estenderia por mais versos.

Somado a isso, o fragmento 19 é bastante fragmentado e possui uma lacuna identificável de oito versos. Devido a essas dificuldades para se ler o fragmento, a cena narrada só é reconhecida pelos estudiosos graças às outras fontes que preservam o mito,[25] embora seja o poema de Estesícoro que tenha dado "o mais longo e mais completo tratamento" de Gerião na antiguidade (DAVIES & FINGLASS, 2014, p. 240).[26]

O poema estesicoreu, no entanto, parece se afastar do mito estabelecido pela tradição em relação ao foco da cena apresentada. Ao passo que o grande feito de Héracles prevalece nas outras fontes, em Estesícoro, é a trágica morte de Gerião que recebe destaque. Na cena, diversos elementos sugerem certa desaprovação do ataque de Héracles; nos é dito que o herói ataca "furtivamente" (*epiklopadan*, versos 36-37) e sua arma de escolha é a flecha,[27] uma arma "menor" na medida em que permite o ataque a certa distância e sem o enfretamento direto.[28] Gerião, por outro lado, é apresentado segurando um escudo (*aspida*, verso 12),[29] vestindo um "elmo mecha-equina" (*hippokomos truphalei'*, verso 16) e uma couraça (*thōraka*, verso 43). Esses elementos aproximam-no dos heróis épicos em batalha e lhe conferem excelência.

O *pathos* da cena prevalece na forma como o narrador descreve o ferimento de Gerião; o sangue que escorre de sua cabeça, atingida pela seta de Héracles, macula (*emiaine*) a couraça e os seus membros. O verbo *miainō* é bastante significativo para gerar compaixão por Gerião. Na *Ilíada*, o verbo aparece apenas seis vezes,[30] das quais três têm como contexto a morte de Pátroclo, que também é narrada de forma a gerar emoção. O adjetivo *miaiphonos*, que possui em sua composição o verbo em questão, é epíteto exclusivo de Ares na *Ilíada* e, provavelmente, significa "aquele que suja/conspurca por meio de um *phonos*".[31]

[25] Como está explicitado em Davies e Finglass (2014, p. 240).

[26] Stafford (2012, p. 42) compartilha a mesma visão: "o encontro com Gerião é atestado pela primeira vez na Teogonia de Hesíodo, e, provavelmente, foi relatado mais extensivamente na Heracleia de Pisandro, mas o relato literário arcaico mais extenso parece ter sido o da Gerioneida de Estesícoro no século VI".

[27] Héracles é o arqueiro por excelência e é assim representado constantemente; cf., por exemplo, o *Epinício 5* de Baquílides (Maehler) e *Od.* 11. 601-629.

[28] Cf. Gentili & Catenacci (2007, p. 254).

[29] Não podemos afirmar com certeza que o escudo seja de Gerião, pois o verso não está completo, mas a forma de ataque de Héracles dispensaria seu uso; cf. Davies & Finglass (2014, p. 284).

[30] Duas ocorrências do verso referem-se (direta ou, por meio de um símile, indiretamente) ao sangue de Menelau que escorre da ferida causada por Pândaro (*Il.* 4. 141 e 146); o ferimento do herói retoma o mito da guerra de Troia e inicia os combates na *Ilíada.* Três ocorrências se referem à morte de Pátroclo (*Il.* 16. 795, 797 e 17. 439), e uma, a Ájax Telamônio e Odisseu, nos jogos fúnebres de Pátroclo (*Il.* 23. 732).

[31] Cf. Beekes (2010, p. 951).

A referência a Homero, observada na linguagem acima discutida, se confirma na construção do símile da papoula (versos 45-47), que alude a um símile homérico de mesmo veículo (*Il* 8. 300-308):

Falou, e disparou (*sc.* Teucro) outra flecha da corda 300
direto contra Heitor; seu ânimo almejava atingi-lo.
Nele não acertou, mas ao impecável Gorgítion,
nobre filho de Príamo, a flecha atingiu no peito:
ele fora parido por uma mãe de Esime,
a bela Castianeira, como uma deusa de corpo. 305
Sua cabeça pendeu tal papoula que, no jardim,
sente o peso do fruto e das chuvas primaveris –
assim vergou-se sua cabeça, pressionada pelo elmo.[32]

Como discute Kelly (2015, p. 37 e 2016, p. 146), ainda que a comparação entre homens e plantas seja tradicional[33] e que haja diferenças entre o símile em Estesícoro e o em *Il.* 8. 304-305, devemos considerar a existência de uma interação entre os poemas, em particular, porque o símile na *Ilíada* não é construído em um episódio proeminente e recorrente na tradição, mas em uma cena que parece ser, especificamente, iliádica. O autor ainda sugere a existência de uma conexão entre a etimologia do nome de Gorgítion, teor do símile da *Ilíada*, e de Gerião.

A aproximação de mortais às plantas carrega, por si só, certo *pathos*. Como observa Aubriot (2001, p. 55), essa comparação ressalta tanto a ressonância cruel da morte prematura dos guerreiros em combate, quanto a "precária transitoriedade da vida humana". Se esse valor já está implicado na comparação que Estesícoro faz, compondo a "imagem de fundo" do símile, ele é intensificado quando o aproximamos àquele da *Ilíada*. Gorgítion, no momento de sua morte, é descrito não como um herói preeminente, mas como filho de Príamo e Castianeira. Gerião também deverá ser lembrado assim, se consideramos essa alusão ao símile iliádico. Essa possibilidade é reforçada pelo fragmento 17 (Davies & Finglass), que também compõe a *Gerioneida*, no qual a mãe de Gerião implora para o filho não enfrentar Héracles. A cena parece aludir a *Il.* 22. 82-83,[34] na qual Hécuba pede a seu filho Heitor que não combata com Aquiles. O final de Gerião e de Heitor é o mesmo: ambos são assassinados por grandes heróis que serão eternizados numa canção.

[32] As traduções da *Ilíada* são sempre de Christian Werner em Homero (2018).

[33] Cf. também Kelly (2007, p. 289-290).

[34] Vale ressaltar, no entanto, que, como lembra Kelly (2015, p. 38), o fragmento 17 é suplementado *com base* na cena da *Ilíada*.

Na *Ilíada*, a cabeça de Gorgítion, ao pender, é comparada a uma papoula que pende devido ao peso "do fruto e das chuvas primaveris" (*Il* 8. 307). O herói está prestes a morrer, mas é comparado a uma planta viva que produz fruto, trazendo à tona "a vida que transcende a morte" (AUBRIOT, 2001, p. 54), como é comum nas metáforas vegetais. O símile do fragmento 19, por outro lado, tem um tom mais trágico, uma vez que a papoula, no veículo do símile, parece estar morrendo: ela arruína seu próprio corpo e perde suas folhas. Enquanto a morte de Gorgítion parece dar início à sua eternização por meio da canção,[35] uma vez que ele é comparado a uma papoula que frutifica, a morte de Gerião não traz uma promessa futura, já que a papoula à qual ele é comparado também perece, marcando o caráter definitivo de sua morte.

A correspondência entre teor e veículo no símile do fragmento 19 é bastante clara: o pender da cabeça de Gerião é o teor e o pender da papoula, o veículo. Além disso, as folhas que caem da papoula e arruínam seu corpo podem ter como teor o sangue de Gerião, que macula sua couraça e seus membros.[36] Apesar dessa correspondência bastante próxima, sabemos que o símile continuaria e é possível que, nessa continuação, se estreitasse ainda mais sua ligação com a narrativa, seja por meio da imagem que apresenta, seja por meio do contexto iliádico ao qual ele alude.

2.3. Fragmento S151 de Íbico

O fragmento S151 de Íbico, preservado no *Papiro de Oxirrinco 1790* (I. d.C.), traz uma duplicidade bastante interessante. Por um lado, o poema imita uma passagem da *Teogonia* e uma de *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo, bem como uma da *Ilíada* de Homero; por outro, o símile nele elaborado não se aproxima de nenhum outro, seja épico ou mélico. Abaixo cito os 48 versos que sobreviveram:

...]ᾳι Δαρδανίδα Πριάμοιο μέ-
γ' ἄc]τυ περ̣ικ̣'λεὲc ὄλβιον ἠνάρον̣
Ἄργ]ο̣θεν ὀρνυμένοι
Ζη]νὸc μεγάλ̣οιο βουλαῖc

_____

ξα]νθᾶc Ἑ̣λένας περὶ ε̣ἴδει 5
δῆ]ριν πολύυμνον ἔχ[ο]ντες
πό]λεμο̣ν̣ κ̣ατὰ [δ]ακρ[υό]εντα,

[35] Acerca da transformação do mortal comum em herói épico e como isso é representado em alguns símiles iliádicos, cf. Rood (2008, p. 19-43).

[36] Davies & Finglass (2014, p. 289) sugerem que as folhas caindo têm como teor o elmo de Gerião que é derrubado.

Πέρ]γαμον δ’ ἀνέ[β]α ταλαπείριο̣[ν ἄ]τα
χρυ]coέθειραν δ[ι]ὰ̣ Κύπρ’ιδα·
======
νῦ]ν δέ μοι οὔτε ξειναπάτ[α]ν Π̣[άρι]̣ν 10
..] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[cφ]υρ[ον
ὑμ]νῆν Κασσάνδραν
Πρι]ά̣μοιό τε παίδας ἄλλ̣ου[c

_____
Τρο]ίας θ’ ὑψιπύλοιο ἀλώς̣ι[μο]̣ν
ἆμ]αρ ἀνώνυμον, οὐδεπ̣[15
ἡρ]ώων ἀρετὰν
ὑπ]εράφανον οὕc τ̣ε κοίλ̣α̣[ι

_____
νᾶec] πο̣λ̣υγόμφο̣ι ἐ̣λεύc̣α̣[ν
Τροί]α̣ι κακόν, ἥρωας ἐcθ[λούς·
τῶν] μὲν κρείων Ἀγαμ̣έ[μνων 20
ἆ̣ρχε Πλειcθ[ενί]δας βασιλ̣[εὺ]ς̣c ἀγὸc ἀνδρῶν
Ἀτ’ρέος ἐc[θλοῦ π]άις ἔκγ[ο]νοc.
=======
καὶ τὰ μὲ[ν ἂν] Μ̣οίcαι c̣ε̣coφι[c]μέναι
εὖ Ἑλικω̣νί̣δ[ες] ἐ̣μβαίεν †λόγω[ι,
θνατ[ὸ]c† δ’ ο̣ὔ κ̣[ε]̣ν ἀνὴρ 25
διερὸc τὰ ἕκαcτα εἴποι,

_____
ναῶν ὅ̣[ccoc ἀρι]θ̣μὸc ἀπ’ Αὐλίδοc
Αἰγα̣ῖον διὰ [πό]̣ντον ἀπ’ Ἄργεοc
ἠλύθο̣[ν ἐc Τροία[ν
ἱπποτ’ρόφο̣[ν, ἐν δ]ὲ φώ̣τ̣ec 30

_____
χ]αλκάcπ[ιδec, υἷ]̣ec Ἀχα̣[ι]ῶν·
τ]ῶν μὲν πρ[οφ]ερέcτατοc α[ἰ]χμᾷ̣ι
....]. πόδ[ac ὠ]κὺς Ἀχιλλεὺc
καὶ μέ]γαc Τ[ελαμ]ῴ̣νιοc ἄλκι[μοc Αἴαc
.....]...[.....]λο[.].υρος· 35
=======
..... κάλλι]cτ̣ο̣c ἀπ’ Ἄργεοc
..... Κυάνι]ππ[ο]c ἐc Ἴλιον
]
.]..[.]...

_____
.....]α χρυcόστροφ[oc 40
Ἴλλιc ἐγήνατο, τῶι δ' [ἄ]ρα Τρωίλον
ὥcει χρυcὸν ὀρει-
χάλκωι τρὶc ἄπεφθο[ν] ἤδη

_____
Τρῶec Δ[α]ναοί τ' ἐρό[ε]ccαν
μορφὰν μάλ' ἐίσκον ὅμοιον. 45
τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰὲν
καὶ cύ, Πολύκ'ρατec, κλέοc ἄφθιτον ἐξεῖc
ὡc κὰτ ἀοιδὰν καὶ ἐμὸν κλέοc.

... do Dardanida Príamo a grande
cidade, de vasta fama, feliz, destruíram,
de Argos impelidos pelos
desígnios de Zeus, poderoso,

pela beleza da loira Helena, 5
a luta multi-hineada suportando
em guerra lacrimosa;
e a ruína escalou a desgraçada Pérgamo
graças à auricomada Cípris.

Agora, a mim, nem o engana-anfitrião, Páris, 10
... (é) desejável hinear, nem Cassandra
de finos tornozelos,
nem de Príamo os outros filhos,

nem de Troia de altas portas da captura
o dia indizível, nem ... 15
dos heróis a excelência
suprema – os que as cavas

naus de muitos rebites trouxeram
como malefício de Troia, heróis nobres,
a eles o senhor, Agamemnon, 20
comandou, soberano Plistenida, líder de homens,
filho nascido do nobre Atreu.

Mesmo essas coisas as Musas habilidosas,
heliconides, bem perfariam em narrativa,
um mortal, porém, um homem 25
vivo, não poderia dizê-las cada uma

tal o número de naus que de Áulis,
através do mar Egeu, de Argos
rumaram para Troia,
nutriz de cavalos, e nelas mortais 30

de brônzeos escudos, filhos dos aqueus.
Deles o mais destacado à frente, com a lança,
... Aquiles de ágeis pés,
e o grande Telamônio, valente Ajax,

...
... o mais belo, de Argos...
... Cianipo, para Ílion...
...
...

... de áurea cinta, 40
Hílis gerou-o, a quem Troilo –
tal qual ouro a oricalco
três vezes refinado –

troianos e dânaos supunham símil,
sobretudo pela adorável forma. 45
Para eles, há uma parte da beleza sempre;
e também tu, Polícrates, glória imperecível terás,
pela canção e minha glória.

A imitação dos poemas épicos mencionados, de certa forma, não é surpreendente, uma vez que a maior parte dos versos preservados têm como assunto a guerra de Troia e suas principais personagens. A guerra, no entanto, é trazida longamente pelo poeta por meio de uma preterição, ou seja, uma sucessão de temas os quais ele diz *não* desejar cantar.

O poema apresenta estrutura triádica (composta por estrofe, antístrofe e epodo), na qual uma parte tende a referir-se à outra. Os versos de abertura, por exemplo, compõem uma antístrofe – o que nos possibilita saber que perdemos, no mínimo, uma estrofe do início do poema – e possuem simetria com os versos do epodo. O elemento divino na causa da guerra de Troia (versos 4 e 9) e a destruição da cidade (versos 2-3 e 8) aparecem em ambas as partes.

Devido a essa estrutura do poema, a análise do símile é, particularmente, complicada. Por certo, ele retoma elementos dos versos que o antecedem, nos quais o poeta deixaria o assunto da guerra e passaria ao assunto da beleza, que é central no símile. Esses versos, no entanto, não estão preservados. Essa

complicação é agravada quando levamos em conta que a forma como ele é construído não encontra antecedentes, nem na poesia épica, com qual o poeta dialoga, e nem na mélica.[37] De maneira geral, a lacuna entre os versos 38-40 e o estado fragmentário dos versos que a antecedem fazem com que todo o encerramento do poema seja de difícil interpretação.

Ainda que um pouco obscuro, o fim da canção, indicado por uma *coronis* no papiro, nos permite saber que se trata de elogio a Polícrates, um jovem tirano. Embora não haja entre os estudiosos uma decisão unívoca quanto ao subgênero mélico do qual a composição faria parte, assume-se que o elogio seria realizado na abertura da canção e retomado ao seu fim. O fragmento possui diversos aspectos bastante particulares e surpreendentes que "representam uma saída dramática da norma e evidencia uma precisão e uma sofisticação crescente na arte da composição lírica".[38] Porém, para que não saiamos do nosso tema, não os abordaremos aqui, atendo-nos àquilo que é relevante para a discussão do símile.

No fragmento S151, não é fácil identificar o teor e o veículo da comparação. Em primeiro lugar, porque o estado fragmentário do poema nos permite apenas deduzir a quem se referiria o teor, pois a personagem não é nomeada nos versos que nos restam. Os versos 40-41 ("...de áurea cinta, / Hílis gerou-o"), possivelmente, referem-se a Zeuxipo, filho de Hílis.[39] Zeuxipo tem sua beleza comparada à de Troilo, filho de Príamo. É possível afirmarmos que os heróis sejam o teor, porém, o símile parece encerrar-se em si mesmo e essa compõe nossa segunda dificuldade. Os versos 42-43, "tal qual ouro a oricalco / três vezes refinado", aparentam uma unidade e a comparação ocorre dentro do próprio símile: ouro é como oricalco três vezes refinado. Desse modo, é como se teor e veículo fossem internos à própria porção do veículo: "ouro" seria o teor e "oricalco três vezes refinado", o veículo. No entanto, levando-se em conta o contexto no qual o símile é inserido, sabemos que o teor do símile é a semelhança da beleza de Zeuxipo e Troilo, e o veículo, a semelhança entre ouro e oricalco, o que faz com que uma comparação leve à outra, interna ao símile. A primeira é feita pelos troianos e dânaos; a segunda, de forma ampliada, pelo poeta.

A terceira dificuldade para a interpretação do símile é a possibilidade de se tratar de uma comparação de dissimilaridade, ou seja, a possibilidade de o valor do ouro ser muito superior ao do oricalco. Wilkinson (2013, p. 82-83) afirma que não podemos saber ao certo a diferença entre esses dois metais, já

[37] Wilkinson (2013, p. 83) e Hutchinson (2001, p. 251-252) chamam atenção para a estrutura desse símile.

[38] Fowler (1987, p. 37). O termo "lírica" é bastante amplo e é usado pelo autor para se referir a qualquer poesia que não seja a épica, ou seja, à elegia, ao jambo e à mélica.

[39] Barron (1961, p. 185-187).

que não conhecemos bem o segundo, e, consequentemente, não temos como entender a intenção de Íbico ao fazer a comparação. Apesar disso, o símile encaminha-se ao elogio final a Polícrates e, por isso, deve ser entendido em chave positiva. Além disso, ele é inserido após o poeta listar os guerreiros mais preeminentes devido às habilidades na guerra (Aquiles e Ájax Telamônio) e devido à beleza (Zeuxipo e Troilo), dos quais Polícrates se aproxima. Essa estrutura do poema nos ajuda a entender melhor a comparação interna ao símile; da mesma forma que Aquiles é o melhor guerreiro e Ájax, o segundo melhor, Troilo é o mais belo e, logo em seguida, Zeuxipo. Ambos são belos e têm "uma parte da beleza sempre" (verso 46), mas Troilo, ainda que por pouco, é mais belo que Zeuxipo e é essa diferença que o símile mantém ao comparar o ouro ao oricalco.[40]

Apesar de o tema da beleza estar bastante concentrado no final do fragmento, seu início também o traz e parece ser recuperado pelo símile. No verso 5, Helena é qualificada como "loira" (*xanthas*); o adjetivo é retomado e amplificado no verso 9 por "auricomada" (*khrysoetheiran*), que qualifica Afrodite. Tanto Helena como Afrodite, conforme bem estabelecido na tradição, têm como principal característica a beleza; uma beleza, no entanto, que é responsável pela ruína de Troia (versos 2-3, 8-9, 14-15 e 19). Quando o poeta menciona o ouro no símile, tais adjetivos são recuperados e os versos iniciais da canção ecoam, fazendo com que o símile aluda tanto à beleza superlativa de Helena e Afrodite quanto à destruição pela qual tal beleza é responsável. Como não é possível definir o subgênero mélico ao qual o fragmento S151 pertence e, por extensão, o porquê da inserção do mito por meio da preterição, não é impossível que a guerra de Troia seja introduzida para trazer, de modo implícito, uma reflexão ético-moral, cujo principal objetivo é prevenir Polícrates dos perigos da beleza.

A possibilidade de se tratar de um alerta ao tirano é reforçada pela conclusão do poema, na qual o poeta diz: "glória imperecível (*kleos aphthiton*) terás, / pela canção e minha glória" (versos 47-48). *Kleos aphthiton* é uma construção, possivelmente, formular e tradicional;[41] no entanto, ainda que a expressão ocorra na poesia mélica anterior a Íbico,[42] ela é conhecida, sobretudo, por seu uso na voz de Aquiles (*Il.* 9. 410-416):

[40] O valor próximo de ouro e oricalco pode ser visto no *Hino Homérico 6* a Afrodite, no qual a deusa coloca brincos de ambos os metais (verso 9).

[41] Nagy (1974) afirma que a expressão vem do indo-europeu e que, inclusive, preserva o mesmo metro. Finkelberg (1986, p. 1-5), por outro lado, argumenta que a expressão não é formular e seu uso primeiro é iliádico.

[42] No fragmento 44 de Safo, por exemplo, que tem dicção e tema épicos. No entanto, é possível que a expressão faça uma alusão ao uso na *Ilíada*; cf. Ragusa (2006, p. 37-64).

A mãe, a deusa Tétis pés-de-prata, afirma que 410
um duplo destino me leva ao fim que é a morte:
se ficar aqui e lutar pela cidade dos troianos,
perderei meu retorno, mas a fama será imperecível (ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον [ἔσται);
se me dirigir para casa, à cara terra pátria,
perderei minha nobre fama, por longo tempo minha seiva 415
terei, e o termo, a morte, rápido não me alcançará.

A expressão, assim, na *Ilíada*, aparece em um contexto ligado à guerra de Troia e sua consequência máxima para os heróis: a morte em batalha. Devido à dicção e ao assunto épico do fragmento S151, é provável que Íbico encerre seu poema aludindo à cena da *Ilíada* em questão. Ao fazer isso, pode invocar, ao mesmo tempo, a glória e o perigo da beleza e, de forma autorreferencial, seu "poder" de eternizar os mortais em canção, já que o *kleos aphthiton* de Aquiles só é possível por meio da canção, assim como o de Polícrates, por meio do *kleos* do poeta (verso 48).[43]

O reconhecimento pelo poeta de seu próprio *kleos* começa a se tornar bastante comum nos poemas do período tardo-arcaico, do qual Íbico é o primeiro representante. Como constatamos nesse fragmento e, a seguir, em Baquílides, as referências ao próprio fazer poético e o papel do compositor se tornam comuns. É nítida a crescente autoconsciência dos poetas, apresentada na forma como os mitos e a tradição são retrabalhados nas suas canções. No fragmento em questão, por exemplo, as Musas são mencionadas para terem sua autoridade e conhecimento exaltados; Íbico, retomando o proêmio dos catálogos das naus (em *Il.* 12. 484-493), diz o quanto sua capacidade de canto é inferior à das deusas. Apesar de esses versos parecerem resgatar uma ideia tradicional, de que o canto depende das Musas, o adjetivo que o poeta atribui às Musas, "habilidosas" (*sesophismenai*, verso 23), contradiz essa noção. Como bem nota Wilkinson (2013, p. 73-74), *sesophismenai*, do verbo *sophizō*, é usado em *Trabalhos e Dias*,[44] poema ao qual a passagem também alude, para qualificar o próprio poeta e, posteriormente, ele é sempre usado para se referir a habilidades humanas. Além disso, Íbico se refere às Musas na terceira pessoa, e não as invoca em segunda pessoa, como seria o modo tradicional. Assim, as deusas são qualificadas de forma a ter sua atividade aproximada das

[43] A interpretação dos últimos dois versos do fragmento não é unívoca e depende da aceitação ou não de uma pausa após o verso 46 (a pausa é visível do papiro); para uma discussão das duas possibilidades de leitura, cf. Wilkinson (2013, p. 84-87), que também discute a dupla possibilidade de interpretação de *hōs* (verso 48). Independentemente da leitura adotada para esses versos, o mais importante é o reconhecimento do poeta de seu próprio *kleos*.

[44] *Trabalhos e Dias*, 649.

habilidades humanas. Ao final de sua canção, o poeta apenas reforça essa ideia ao declarar que é seu *kleos* e sua habilidade que podem eternizar Polícrates.[45]

2.4. *Epinício* 5 de Baquílides

O *Epinício 5* de Baquílides, preservado no *Papiro de Londres 733* (II d.C.), o único poema completo aqui discutido, possui 200 versos, organizados em estrutura triádica que, assim como o fragmento S151, é trabalhada como parte da composição: uma mesma ideia é retomada diversas vezes no poema. Ao discutirmos Baquílides, é essencial ter em mente que o poeta possui uma linguagem rica em epítetos; esses são utilizados como forma de dar sentido à canção e não devem ser desconsiderados como meros ornamentos.[46]

O símile da águia, logo no início do epinício, possui uma extensa fortuna crítica, que discute tanto seu papel dentro do poema, quanto as ressonâncias épicas que apresenta. Apesar de ser retomado ao longo de todo a composição, como bem explora Lefkowitz (1969), concentraremos a discussão no proêmio (versos 1-36) e no primeiro elogio (versos 37-49), uma vez que, devido à proximidade, as ressonâncias do símile são mais fortes. Cito abaixo os versos 1-55 que antecedem o mito:

Εὔμοιρε [Σ]υρακ[οσίω]ν
  ἱπποδινήτων στρατα[γ]έ,
γνώσηι μὲν [ἰ]οστεφάνων
  Μοισᾶν γλυκ[ύ]δωρον ἄγαλμα, τῶν γε νῦν
αἴ τις ἐπιχθονίων, 5
ὀρθῶς· φρένα δ’ εὐθύδικ[ο]ν
ἀτρέμ’ ἀμπαύσας μεριμνᾶν
  δεῦρ’ <ἄγ’> ἄθρησον νόωι·
ἦ σὺν Χαρίτεσσι βαθυζώνοις ὑφάνας
 ὕμνον ἀπὸ ζαθέας 10
νάσου ξένος ὑμετέραν
  ἐς κλυτὰν πέμπει πόλιν.
χρυσάμπυκος Οὐρανίας
  κλεινὸς θεράπων· ἐθέλει
  γᾶρυν ἐκ στηθέων χέων 15

αἰνεῖν Ἱέρωνα. Βαθὺν
δ’ αἰθέρα ξουθαῖσι τάμνων
ὑψοῦ πτερύγεσσι ταχεί-

[45] Cf. Kantzios (2003, p. 17).
[46] Cf. Segal (1976, p. 99-130).

αις αἰετὸς εὐρυάνακτος ἄγγελος
Ζηνὸς ἐρισφαράγου 20
θαρσεῖ κρατερᾶι πίσυνος
σχύϊ, πτάσσοντι δ' ὄρνι-
χες λιγύφθογγοι φόβωι·
οὔ νιν κορυφαὶ μεγάλας ἴσχουσι γαίας.
οὐδ' ἁλὸς ἀκαμάτας 25
δυσπαίπαλα κύματα· νω-
μᾶι δ' ἐν ἀτρύτωι χάει
λεπτότριχα σὺν ζεφύρου πνοι-
αῖσιν ἔθειραν ἀρί-
γνωτος ἀνθρώποις ἰδεῖν· 30

_____

τὼς νῦν καὶ <ἐ>μοὶ μυρία πάντα κέλευθος
ὑμετέραν ἀρετὰν
ὑμνεῖν, κυανοπλοκάμου θ'ἕκατι Νίκας
χαλκεοστέρνου τ' Ἄρηος,
Δεινομένευς ἀγέρωχοι 35
παῖδες· εὖ ἔρδων δὲ μὴ κάμοι θεός.
ξανθότριχα μὲν Φερένικον
Ἀλφεὸν παρ' εὐρυδίναν
πῶλον ἀελλοδρόμαν
εἶδε νικάσαντα χρυσόπαχυς Ἀώς, 40

_____

Πυθῶνί τ' ἐν ἀγαθέαι·
γᾶι δ' ἐπισκήπτων πιφαύσκω·
οὔπω νιν ὑπὸ προτέ[ρω]ν
ἵππων ἐν ἀγῶνι κατέχρανεν κόνις
πρὸς τέλος ὀρνύμενον· 45
ῥιπᾶι γὰρ ἴσος Βορέα
ὃν κυβερνήταν φυλάσσων
ἵεται νεόκροτον
νίκαν Ἱέρωνι φιλοξείνωι τιτύσκων.
Ὄλβιος ᾧτινι θεὸς 50
μοῖράν τε καλῶν ἔπορεν
σύν τ' ἐπιζήλωι τύχαι
ἀφνεὸν βιοτὰν διάγειν· οὐ
γάιρ τις⌋ ἐπιχθονίων
πιάντ⌋α γ'εὐδαίμων ἔφυ. 55

Ó bem destinado estratego
dos siracusanos de turbilhonantes cavalos,
corretamente conhecerás o adorno – doce dom –
das Musas de violácea guirlanda, se és hoje
um dos mortais sobre a terra. 5
Repousando serenamente das inquietações
teus retos sensos justos,
vem! Para cá volta os olhos com tua razão!
Após ter tecido com as Cárites de funda cintura
um hino, o hóspede o envia 10
da sacra ilha
à vossa cidade famosa –
o servo ilustre
de Urânia de áureo diadema: quer,
do peito vertendo, voz 15

para louvar Hierão. Rasgando
no alto o céu profundo com
fulvas asas céleres,
a águia – mensageira do amplireinante
Zeus altitrovejante – 20
é resoluta, confiando em sua robusta
força, e com medo se ocultam
os pássaros clarissonantes;
não a limitam os cimos da grande terra,
nem as turbulentas ondas 25
do mar infatigável. Meneia
no infindo abismo
as delicadas penas da plumagem
com as rajadas do vento oeste –
conspícua aos homens de se ver. 30

Agora para mim também há trilhas incontáveis rumo a toda parte
para vossa excelência hinear,
ó nobres filhos de Deinomenes!
graças a Níke de escura coma
e a Ares de brônzea couraça. 35
Que o deus não se canse de vos favorecer!
Ferenico de fulva pelagem,
potro de tempestuoso passo –
viu-o Eos de áureos braços
vencendo junto ao Alfeu 40

e na mui divina Pito
Deitando a mão à terra, proclamo:
em certame, ainda não se conspurcou
com a poeira de cavalos à frente – ele
acelerando rumo ao fim. 45
Pois corre como o vento norte,
cuidando de seu capitão,
e, obtendo-a, envia vitória
de novo aplauso a Hierão, amigo de hóspedes
Feliz aquele a quem o deus 50
concede belezas por quinhão,
e com invejável sorte
atravessa opulenta vida; pois
nenhum dos mortais sobre a terra
é afortunado em tudo. 55

Apesar de o epinício ser um subgênero mélico mais ou menos flexível, é comum, ao menos nas canções que chegaram até nós, que a composição se inicie por meio de uma prece e, portanto, com versos que se dirijam a uma divindade. No entanto, esse não é o caso do *Epinício 5* de Baquílides, cujo longuíssimo proêmio se inicia com uma estrutura de oração, mas dirige-se ao *laudandus*, isto é, ao destinatário do poema que encomenda a canção para sua vitória nos jogos. Nesse caso, Hierão comissiona o poeta para cantar acerca de sua vitória nos jogos Olímpicos.

Além da invocação a Hierão que aparece já nos primeiros versos, o proêmio ainda possui, antes do símile, elementos que nos possibilitam identificar a autoconsciência do poeta em relação ao seu estatuto e ao estatuto de sua canção. Isso, como mencionamos, torna-se recorrente na poesia tardo-arcaica, particularmente nas canções encomiásticas, uma vez que o engrandecimento do destinatário só é possível pela fama do poeta e de sua canção. Baquílides se identifica como "hóspede" (*xénos*, verso 11) de Hierão e chama sua canção de "adorno" (*agalma*, verso 4) e de "doce dom das Musas" (*Moisan glukudōron*, verso 4), mas, logo após, se diz "servo ilustre de Urânia" (*Ouranias / kleinos therapōn*, versos 13-14), já que é essencial que o poeta mantenha uma posição humilde, por assim dizer, visto que seu elogio é destinado a alguém mais poderoso.

Nos versos que antecedem o símile, o proêmio explora uma ideia bastante tradicional: o desejo, quase uma necessidade, de se louvar o destinatário. Essa vontade de louvar, que reaparecerá no poema em forma de elogio à hospitalidade de Hierão, é comum nos epinícios, uma vez que é necessário ao poeta deixar claro que o elogio não se deve à comissão recebida, mas à vitória que, por ser tão grande feito, precisa ser cantada. Assim, Baquílides

diz querer louvar Hierão com sua voz que lhe vem do peito (ἐθέλει / γᾶρυν ἐκ στηθέων χέων / αἰνεῖν Ἱέρωνα, versos 14-16). A introdução da canção, então, se encerra com o símile da águia, que ocupa toda a antístrofe e é o responsável por gerar um proêmio atipicamente longo.

Devido à recorrência, na poesia de Píndaro, de símiles cujo veículo é a águia, diversos comentadores defenderam o próprio poeta como seu teor tradicional. No entanto, Pfeijffer (1994) mostrou que isso pode variar e que o teor pode ser o poeta, o *laudandus* ou ambos. O autor sugere (p. 316) que, no *Epinício 5*, Baquílides deixa para o público completar a associação entre teor e veículo, pois lhe são apresentadas duas opções de teor: implicitamente, Hierão e, de forma explicita, ele mesmo. Vejamos como isso é construído no poema.

O símile é inserido sem nenhuma partícula que indique uma comparação, um procedimento pouco comum. Quando o poeta menciona a águia, o que, de fato, só ocorre no verso 19 (*aietos*), quatro versos depois do início do símile, Hierão parece ser o teor, já que, imediatamente antes, o poeta falava de seu desejo de louvar o tirano. O símile é inserido a fim de detalhar as qualidades de Hierão, que se sobressaiu entre seus concorrentes nos jogos, assim como a águia se sobressai entre os outros pássaros (πτάσσοντι δ' ὄρνι- / χες λιγύφθογγοι φόβωι, versos 22-23) e que, devido à sua vitória, é conpíscuo a todos os homens, assim como a águia (ἀρί- / γνωτος ἀνθρώποις ἰδεῖν, versos 29-30). Embora essa associação, talvez, não seja imediata para nós, vale lembrar que se trata de uma linguagem tradicional. Se a associação do vitorioso à águia fosse tradicional, o público a completaria mesmo que tal comparação não fosse explicitada. A tradicionalidade do símile se reflete em sua dicção épica: a associação entre Zeus e a águia remonta a Homero. Essa aproximação entre a divindade e o pássaro também poderia induzir o público a associar Hierão à imagem do símile, dado que Hierão, como Zeus, é um soberano.

No entanto, após encerrar o símile, o poeta diz que *também* para ele "há trilhas incontáveis rumo a toda parte" (verso 31), associando-se com a águia e explicitando-se como teor. Essa associação, porém, não é realizada por meio de uma partícula de comparação. Baquílides, recorrendo a uma metáfora, diz que possui diversos caminhos, em muitas direções, para louvar, assim como a águia, a qual não "limitam os cimos da grande terra, / nem as turbulentas ondas / do mar infatigável" (versos 24-26). Ao fazer tal aproximação, ele fala, figurativamente, da facilidade com que canta e também do prazer com o qual o faz. Embora seja comum, na mélica tardo-arcaica, a metalinguagem e o autoelogio, o poeta como teor aparece como surpresa, uma vez que ele apresenta, no início do poema (versos 3-14), seu fazer poético associado às Musas, e não independente delas, como faz nesses versos. Mesmo que Baquílides não se coloque como subordinado às deusas (o que ele fará nos

versos 176-186), no encerramento do símile (versos 31-33), ele se apresenta como um compositor e sem associar sua canção às Musas.[47]

Apesar dessa mudança na representação do "responsável" pela canção, ao sermos redirecionados a entender o poeta como teor, vemos que na própria porção do veículo havia indícios dessa leitura. Como bem nota Pfeijffer (1994, p. 316), a águia é chamada "mensageira do amplireinante / Zeus altitrovejante" (εὐρυάνακτος ἄγγελος / Ζηνὸς ἐρισφαράγου, versos 19-20); ἄγγελος ("mensageira") é também usado para referir-se a "arautos", aos quais os poetas são, comumente, aproximados. Essa aproximação é ressaltada, diz Pfeijffer (1994, p. 316), pelo adjetivo que qualifica os outros pássaros, "clarissonantes" (λιγύφθογγοι, verso 24), usado para qualificar arautos em Homero.[48] Assim, o próprio símile, por meio de sua linguagem tradicional, parece encaminhar seu teor, tendo sido elaborado de maneira preposicionada.

A comparação, dessa forma, é aberta à interpretação e cabe ao público analisar o significado que melhor se encaixa no poema. O receptor pode optar por considerar um ou dois teores (poeta e/ou vitorioso) e por entender o símile como posposicionado e/ou preposicionado.[49] No entanto, as possibilidades de leitura não se encerram nessas duas opções, uma vez que o símile também pode ser considerado proléptico por antecipar a descrição da vitória do cavalo de Hierão.

Após o proêmio (versos 1-30), inicia-se o primeiro elogio à vitória nos jogos, no qual Ferenico, cavalo de Hierão cujo nome se traduz etimologicamente como "porta vitória",[50] é louvado. O elogio ao cavalo e a descrição de sua vitória (37-49) são bastante detalhados em comparação ao que temos em outros epinícios.[51] Ferenico, pela forma como o poeta o apresenta, é uma terceira possibilidade de teor para o símile da águia.

Logo na primeira qualificação que o poeta dá a Ferenico, o símile já parece ser retomado: o cavalo é qualificado com o adjetivo *xanthotrikha* ("de fulva pelagem", verso 37), que recupera *leptotrikha* / *etheiran* ("as delicadas penas da plumagem", versos 28-29) que adjetiva a águia. Apesar de *xanthos* ser um

[47] Acerca da relação entre poeta e Musa em Baquílides, cf. Kantzios (2003, p. 3-32). O autor mostra que, no *Epinício 5,* o poeta exibe sua relação com a Musa de três formas: a deusa em um papel dominante, no qual ela é invocada a cantar (versos 176-186); o poeta e a deusa trabalhando em conjunto, com esta assistindo àquele (versos 3-14); e, finalmente, o poeta sem as Musas e como compositor de sua canção (versos 31-33 e 195-197).

[48] Em *Il.* 2. 50, 442; 9. 10; 23. 39 e *Od.* 2. 6.

[49] Tsagalis (2007, p. 280) afirma acerca dos símiles: "[...] os símiles desafiam uma interpretação estrita. Enquanto olha por esta janela *hipertextual*, o público terá que descobrir por si mesmo a mensagem implícita do símile [...]".

[50] *Pherenikon* é composto pelo verbo grego *pherō* ("carregar", "portar") e o substantivo *nikē* ("vitória").

[51] Cf. Maehler (2004, p. 115).

nome comum para cavalos e,[52] portanto, se tratar de uma dicção tradicional usada pelo poeta, os adjetivos são bastante similares e *etheira*, atribuído à águia, é usado de forma corrente, na épica, para se referir à crina de cavalo.[53] Esses aspectos favorecem uma ligação entre Ferenico e a águia do símile.

O poeta prossegue descrevendo Ferenico e sua vitória e diz que o cavalo é "visto por Eos de áureos braços" (*eide* [...] *khrusopakhys Aōs*, verso 39) quando vence a corrida. Além do elogio implícito, já que Ferenico é digno do olhar dos deuses, o verso também retoma os homens que olham para águia, que é conspícua de se ver (*arignōtos anthrōpois idein,* verso 29-30).

No verso 42, por meio de um gesto solene, "deitar a mão na terra" (γᾶι δ' ἐπισκήπτων πιφαύσκω), o poeta testemunha que "em certame, ainda não se conspurcou / com a poeira de cavalos à frente" (οὔπω νιν ὑπὸ προτέ[ρω] ν / ἵππων ἐν ἀγῶνι κατέχρανεν κόνις). Novamente, o poeta parece descrever a vitória do cavalo de modo a retomar o símile, uma vez que a águia teve seu voo descrito em relação a outros pássaros: "com medo se ocultam / os pássaros clarissonantes" (πτάσσοντι δ' ὄρνιχες λιγύφθογγοι φόβωι, versos 22-23). Assim como Ferenico se sobressai entre os outros cavalos, nunca sendo por eles ultrapassado, a águia se sobressai entre as outras aves, que dela se escondem. Por fim, Ferenico é aproximado da águia pela última vez quando o poeta diz que ele "corre como o vento norte" (ῥιπᾶι γὰρ ἴσος Βορέα, verso 46), o que parece retomar a águia que meneia "com as rajadas do vento oeste" (σὺν ζεφύρου πνοιαῖσιν, versos 29-30).

Com essa similaridade entre a descrição da vitória de Ferenico e do símile da águia, o cavalo aparece como uma terceira opção de teor. O poeta, assim, se vale de uma mesma imagem, a da águia, para enriquecer diversos outros momentos da narrativa de sua canção. Ainda que não seja comum que um único veículo encontre mais de um teor, Baquílides, como mencionamos, estrutura seu poema dessa forma, ou seja, com um elemento sendo retomado diversas vezes em momentos diferentes. Vejamos essa estruturação, à guisa de exemplo, para além do símile.

A *gnōmē* de transição (versos 50-55) tem dois papéis fundamentais: encerrar a ode feita até ali e iniciar a mudança de tom para o mito. Ela, de um lado, possui um caráter universal e não se dirige, diretamente, a Hierão e nem dele fala; ela possui um valor proverbial e serve de alerta para todos os ouvintes do público. Por outro lado, o destaque que ela dá para a instabilidade da felicidade humana, agrega ainda mais valor à vitória de Hierão, uma vez que o tirano é feliz mesmo contra todas as probabilidades.

[52] Cf. Maehler (2004, p. 115).
[53] Cf. *Il.* 8. 42; 16. 795; 19. 382.

No verso 51, "belezas por quinhão" (*moira te kalōn*) parece ressaltar a conclusão da ode que foi feita até ali ao retomar "bem destinado" (*eumoire*), a primeira palavra do poema. *Moira*, comumente, aparece em contexto negativo, mas aqui possui uma qualificação positiva, *kalos*, o que reforça a possibilidade de o poeta estar retomando o proêmio.[54] No verso 52, o adjetivo "invejável" (*epizēlōi*) é importante e adianta a exortação ao afastamento da "inveja" (*phthonos*, verso 187) que aparecerá ao final da canção. A partir desse verso, o elogio começa a diminuir e a instabilidade da felicidade humana se torna o assunto principal, ditando o tom trágico que deve ser lido no mito que se segue. Por fim, a evocação mais clara ao início do poema ocorre nos versos 53-55; o poeta alerta aos ouvintes que "nenhum dos mortais sobre a terra / é afortunado em tudo" (οὐ / γάιρ τις˩ ἐπιχθονίων / πιάντ˩α γ'εὐδαίμων ἔφυ). Apesar de estar introduzindo a história de Meleagro e Héracles, ambos representativos dessa máxima, o poeta também afunila seu elogio a Hierão, algo que precisa ser feito para que não haja *phthonos* entre homens e deuses. Evidência de que há uma referência ao tirano é a similaridade com os versos 4-5: "se és hoje / um dos mortais sobre a terra" (τῶν γε νῦν / αἴ τις ἐπιχθονίων), que se referem a Hierão. τις ἐπιχθονίων é repetido *verbatim* (versos 5 e 54) e na mesma posição do verso.

Assim como o símile ressoa em outras partes do poema, enriquecendo-as, a *gnōmē* de transição é elaborada pelo poeta da mesma forma. O procedimento, portanto, deve ser visto como um recurso poético do qual Baquílides se vale na criação de significado para seu epinício. Mesmo que seja incomum um veículo com mais de uma possibilidade de teor quando esse é explicitado, isso deve ser visto como uma construção pensada pelo poeta que não difere do restante da canção. Vale ainda mencionar a função do símile no *Epinício 5*, uma vez que ela não é tradicional. Nos outros poemas do nosso *corpus,* o símile tem valor interno a narrativa, ou seja, seu teor se refere diretamente ao assunto do canto, mas no epinício de Baquílides ele tem como uma de suas funções um autoelogio, uma vez que o poeta explicita a si próprio como teor. Apesar de ser um uso surpreendente do símile, o procedimento não o é, uma vez que, como mencionamos, na poesia tardo-arcaica, da qual Baquílides é um dos representantes, o poeta passa a demonstrar nos próprios poemas o reconhecimento de seu *kleos* e da importância de sua poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como é possível de se perceber mesmo no breve *corpus* aqui proposto, o símile na poesia mélica não possui uma função única e inequívoca; mesmo

[54] Cf. Lefkowitz (1969, p. 64)

em uma mesma composição, ele pode ter mais de uma função. Ainda que, como afirma Fowler (1987, p. 40), o uso de vocabulário épico seja maior nos símiles, vemos que eles, na mélica, apresentam funções diversas daquela na poesia épica, embora o símile no fragmento 96 de Safo pareça aproximar-se dela. A poeta o elabora a fim de gerar emoção no público e de intensificar a interação com o poema e sua atenção nele. Mais do que isso, no entanto, e se afastando da função épica, ele funciona na canção como a imagem que ele apresenta: a lua atravessa o mar e conecta Átis com aquela que partiu e, interno ao poema, o símile liga aquela que partiu, identificada nos primeiros versos, a Átis, nomeada no final do fragmento que chega até nós.

O fragmento 19 de Estesícoro retoma um símile homérico (*Il.* 8. 306-307) e, por meio dessa alusão, ressignifica a morte de Gerião. Enquanto nas outras versões do mito a façanha de Héracles é exaltada, na canção estesicoreia, a morte do monstro é carregada de *pathos*, de modo que ele é apresentado como um guerreiro épico e, ao morrer, recebe um símile que aproxima sua morte daquela de um jovem herói em batalha.

Apesar de o símile do fragmento 96 de Safo ter uma função parecida com aquela que vemos na épica e de aquele do fragmento 19 de Estesícoro aludir à *Ilíada* e construir significado baseado nessa alusão, os poetas do período tardo-arcaico, em particular nos poemas selecionados em nosso *corpus*, tendem a se afastar das imagens tradicionais ou se voltar à tradição a fim de recriá-la. O fragmento S151 de Íbico possui dicção épica e alude a dois poemas épicos (à *Ilíada,* 2. 484-493, ao imitar o proêmio do catálogo das naus, e à *Teogonia*, 1-8, ao qualificar as Musas como heliconíades),[55] mas possui um símile único, não comparável aos que vemos na épica e nem nos poemas mélicos que nos restaram. O símile no *Epinício 5* de Baquílides também é bastante particular, uma vez que seu teor, o poeta e seu fazer poético, não encontra um veículo na "narrativa", mas na autorreferência à sua composição.

Como mencionamos, os símiles nem sempre apresentam imagens que se relacionam diretamente àquilo que está no poema; isso se deve ao fato de a linguagem poética da poesia oral ser tradicional e, para um público nela fluente, não demandar que mitos atrelados a certo epíteto, por exemplo, sejam retomados, já que o epíteto por si só já o faria presente para o público. Devido a isso, a maior dificuldade da reconstrução da tradicionalidade das imagens dos símiles mélicos se dá pelo estado fragmentário da poesia que nos chega. Na poesia épica, uma reconstrução um pouco mais precisa é possibilitada, entre outros fatores, pela completude dos poemas que nos restam. Para se recuperar a tradicionalidade do uso de símiles que possuem como teor o

[55] Há também uma alusão a *Trabalhos e dias*, 646-653, quando o poeta qualifica as Musas como "habilidosas" e menciona o ajuntamento das naus argivas em Áulis.

fogo, por exemplo, um começo é analisar todas as ocorrências nos poemas e estabelecer o que elas têm em comum. Nas canções da mélica, isso não é possível não somente pelo estado fragmentário do *corpus*, embora esse seja um empecilho, mas também pela variedade de subgêneros, que implicam *performances* diferentes e, consequentemente, públicos diferentes.

A despeito dessas dificuldades, podemos identificar elementos tradicionais *mélicos*, como é o caso do uso de plantas (flores e árvores) pra falar da juventude, podendo implicar tanto o erotismo quanto a morte prematura,[56] e a comparação entre a águia e o poeta, que é recorrente em Píndaro e estabelece uma relação tradicional entre teor e veículo.

Os símiles mélicos que compõem nosso *corpus*, dessa forma, mostram que suas funções são diversas. De um lado, eles se aproximam daquilo que vemos na poesia épica, na qual eles são usados comumente como uma ferramenta poética, e, de outro, eles são elaborados pelo poeta de modo metalinguístico, no qual o teor é externo ao assunto do poema.

REFERÊNCIAS

AUBRIOT, D. L'homme-végétal: Métamorphose, Symbole, Métaphore. In: DELRUELLE, É.; PIRENNE-DELFORGE, V. (eds.). *Κῆποι. De la Religion à la Philosophie. Mélanges Offerts à André Motte*. Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 2001, p. 51-62.

BARRON, J. P. The son of Hyllis. *The Classical Review,* v. 11, 1961, p. 185-187.

BEEKES, R. *Etymological Dictionary of Greek.* Leiden/Boston: Brill, 2010.

CAREY, C. Stesichorus and the Epic Cycle. In: KELLY, A.; FINGLASS, P. J. (ed.). *Stesichorus in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 45-62.

DAVIES, M. (ed.). *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*. Oxford: Clarendon, 1991.

DAVIES, M.; FINGLASS, P. J. (ed.). *Stesichorus*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

DE KREIJ, M. Part II: Particle Use in Homer and Pindar. In: BONIFAZI, A.; DRUMMEN, A.; DE KREIJ, M. *Particles in Ancient Greek Discourse: Five Volumes Exploring Particle Use Across Genres.* Washington: Center for Hellenic Studies, 2016. Disponível em: https://chs.harvard.edu/book/bonifazi-drummen-de-kreij-eds-particles-in-ancient-greek-discourse/. Acesso em: 01 maio 2021.

EDWARDS, M. W. *The* Iliad*: a commentary. Volume V: Books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

FERRARI, F. *Sappho's Gift: The Poet and Her Community*. Tradução de Benjamin Acosta-Hughesand e Lucia Prauscello. Michigan: Ann Arbor, 2010.

FINKELBERG, M. Is ΚΛΕΟΣ ΑΦθΙΤΟΝ a Homeric Formula? *The Classical Quarterly*, v. 36, n. 1, p. 1-5, 1986.

FOLEY, J. M. *Homer's Traditional Art. Pennsylvania*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.

[56] No nosso *corpus* veja-se o fragmento 96 de Safo e o 19 de Estesícoro.

FOWLER, R. L. *The Nature of Early Greek Lyric: Three Preliminary Studies.* Toronto: University of Toronto Press, 1987.

FRÄNKEL, H. *Early Greek Poetry and Philosophy: A History of Greek Epic, Lyric, and Prose to the Middle of the Fifth Century*. Tradução de Moses Hadas and James Wilhs. New York/ London: Basil Blackwell, 1973.

GENTILI, B.; CATENACCI, C. *Polinnia. Poesia Greca Arcaica*. Messina: Casa Editrice G. D'Anna, 2007.

HUTCHINSON, G. O. *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

KANTZIOS, I. Pindar's Muses. *Classical Bulletin*, v. 79, n. 1, p. 3-32, 2003.

KELLY, A. *A Referential Commentary and Lexicon to* Iliad *VIII*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KELLY, A. Stesichorus' Homer. In: KELLY, A.; FINGLASS, P. J. (ed.). *Stesichorus in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, p. 21-44.

KELLY, A. Homero nos poetas líricos: recepção e transmissão. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 29, n. 1, p. 125-156, 2016. Disponível em: https://revista.classica.org.br/classica/article/view/410. Acesso em: 5 maio 2021.

LARDINOIS, A. Subject and Circumstance in Sappho's Poetry. *Transactions of the American Philological Association*, v. 124, 1994, p. 57-84.

LEFKOWITZ, M. R. Bacchylides' Ode 5: Imitation and Originality. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 73, p. 45-96, 1969.

MAEHLER, H. (ed.). *Bacchylides*. Leipzig: Teubner, 2003.

MAEHLER, H. (ed.). *Bacchylides: a selection*. Cambridge: University Press, 2004.

NAGY, G. *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*. Washington: Harvard University Press, 1974. Disponível em: https://chs.harvard.edu/book/nagy-gregory-comparative-studies-in-greek-and-indic-meter/. Acesso em: 06 fev. 2021.

OLSEN, S. Pindar, Paean 6: Genre as Embodied Cultural Knowledge. In: FOSTER, M.; KURKE, L.; WEISS, N. (Ed.). *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models: Studies in Archaic and Classical Greek Song*. Leiden/Boston: Brill, 2020, p. 325-346.

PAGE, D. L. (ed.). *Poetae Melici Graeci.* Oxford: Clarendon, 1962.

PFEIJFFER, I. L. The Image of the Eagle in Pindar and Bacchylides. *Classical Philology*, v. 89, n. 4, p. 305-317, out. 1994.

RAGUSA, G. "Heitor e Andrômaca, da festa de bodas à celebração fúnebre: imagens épicas e líricas do casal na *Ilíada* e em Safo (Fr. 44 Voigt)". *Calíope,* v. 15, p. 37-64, 2006.

RAGUSA, G. *Safo de Lesbos: Hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.

RAGUSA, G. (org.). *Lira Grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.

RAGUSA, G. A coralidade e o mundo das *parthénoi* na poesia mélica de Safo. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 29, n. 4, p. 85-111, 19 dez. 2019.

READY, J. L. *The Homeric Simile in Comparative Perspectives: Oral Traditions from Saudi Arabia to Indonesia.* Oxford: Oxford University Press, 2018.

ROOD, N. Craft Similes and the Construction of Heroes in the *Iliad*. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 104, p. 19-43, 2008.

RUTHERFORD, I. Paeanic Ambiguity: A Study of the Representation of the παιάν in Greek Literature. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 44, n. 2, p. 77-92, 1993.

RUTHERFORD, I. (ed.). *Pindar's Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Oxford: University Press, 2001.

SCODEL, R. *Listening to Homer: Tradition, Narrative & Audience*. New York: The University of Michigan Press/Ann Arbor, 2002.

SEGAL, C. Bacchylides Reconsidered: Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n. 22, p. 99-130, 1976.
STAFFORD, E. *Herackles*. London: Routledge, 2012.
TAPLIN, Oliver. *Homeric Soundings: The Shaping of the* Iliad. Oxford: Clarendon Press, 1992.
TSAGALIS, C. *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epics*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2007. Disponível em: http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_TsagalisC.The_Oral_Palimpsest.2008 . Acesso em 09. fev. 2021.
VOIGT, E. M. (ed.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennep, 1971.
WILKINSON, C. L. (introd., trad., coment.). *The Lyric of Ibycus.* Berlin: De Gruyter, 2013.

Recebido: 12/5/2021
Aceito: 7/6/2021
Publicado: XX/6/2021