

Memória, a terra prometida dos poetas: o tema na mélica grega arcaica¹

Memory, the Promised Land of poets in archaic Greek melic poetry

Giuliana Ragusa

Universidade de São Paulo, USP
gragusa707@gmail.com

Palavras-chave: morte, oblição, memória, imortalidade, poesia grega arcaica, mélica (lírica).
Keywords: death, oblivion, memory, immortality, ancient Greek poetry, melic (lyric) poetry.

Entre os temas recorrentes da poesia grega antiga está o da imortalização do poeta através de suas composições. Pode-se pensar, portanto, que o universo imaterial e perene da memória é uma espécie de desejada terra prometida dos poetas, bem como a vereda que leva à salvação de nossa própria mortalidade. Inexorável, inelutável, infalível, a morte a todos os mortais arrebatada, lançando-os à inescapável escuridão do Hades. A memória da existência, todavia, se algo de notável um mortal realiza, de extraordinário, de digno de recordação, pode de certo modo superar o que ao final se configura como segunda morte: o oblição, algo de ainda mais terrível no imaginário da Grécia arcaica, de cultura prevalentemente oral.

Aos heróis da tradição épica, a arena da guerra propicia a oportunidade de, por meio de ações extraordinárias e memoráveis, obter a imortalidade do nome, ao mesmo tempo em que escancara aos que nela se batem os portões da mansão de Perséfone. Essa consciência se expressa de modo cabal na *Ilíada* através de Helena. No canto III (125-8)², narra-se a ida de Íris, mensageira de Zeus, aos aposentos dela no palácio de Príamo. Ao tear surge por primeiro a heroína na literatura ocidental. O que tecia a belíssima Helena, nessa tarefa essencialmente feminina (Roisman, 2006, p. 10)? A guerra em cuja origem está seu rapto por Páris e o e grave ultraje ao anfitrião Menelau e à hospitalidade (*xenia*):

¹ Não estão incluídos no escopo desta nomenclatura Simônides, Baquilides e Píndaro, poetas da mélica tardo-arcaica, da virada dos séculos VI-V a.C., portanto.

² A *Ilíada* é sempre citada na edição de Allen (1931) e tradução de Lourenço (2013).

τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρῳ· ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε 125
 δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
 Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
 οὓς ἔθεν εἶνεκ' ἐπασχον ὑπ' Ἄρης παλαμίων·

Encontrou-a no palácio, tecendo uma grande tapeçaria 125
 de dobra dupla, purpúrea, na qual ela bordava muitas contenddas
 de Troianos domadores de cavalos e de Aqueus vestidos de bronze:
 contenddas que **por causa dela** tinham sofrido às mãos de Ares.

A cena é notável, pois, tal qual o aedo da *Iliáda*, que no canto imaterial confere memória e renome aos feitos heroicos, Helena materializa no tecido a memória do prélio em torno de si (Pantelia, 1993, p. 495). São dois caminhos para a preservação e a difusão das memoráveis ações de heróis na Guerra de Troia, e eloquentemente a heroína que é *causa belli* do conflito (Roisman, 2006, pp. 1-36) indica tanto um, o da tapeçaria, quanto o outro, o da canção, em diálogo com Heitor, nos aposentos de Páris Alexandre, no canto VI (354-8). Isso ao final de sua fala ao cunhado, em discurso autoconsciente da epopeia acerca de sua função e de suas potencialidades:

ἀλλ' ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔζο τῶδ' ἐπὶ δίφρῳ 355
 δᾶερ, ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν
 εἶνεκ' ἐμείο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης,
 οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὥς καὶ ὀπίσσω
 ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισι.

Mas agora entra e senta-te nesta cadeira, ó cunhado,
 já que a ti sobretudo o sofrimento cercou o espírito 355
 pela cadela que sou e pela loucura de Alexandre.
 Sobre nós fez Zeus abater um destino doloroso, **para que no futuro**
 sejamos tema de canto para homens ainda por nascer.

Essa autoconsciência da poesia como veículo à preservação dos grandes feitos dos homens mortais, e, portanto, da memória gloriosa de seus nomes – de seu *kléos áphthiton*, na lapidar expressão iliádica (IX, 307-429) enunciada por Aquiles, a “glória imperecível”, pela qual lutam³ –, também se revela na *Odisseia*, na existência de aedos-personagens, Fêmio e Demódoco, que cantam a Guerra de Troia. No caso do primeiro, percebe-se o jogo com o sentido grego de “Fêmio”, ligado a *phémē* ou *pháma* – “o que espalha o relato, o rico em cantos”⁴ –, espelhando a função essencial de sua atividade, em celebração metapoética. Não por acaso, Odisseu poupa sua vida (XXI, 331-60), após o extermínio dos pretendentes, com o qual consolida seu retorno a Ítaca e sua glória (*kléos*) digna de memória – de imortalização só alcançável pelo canto do aedo.

Distingue-se, contudo, marcadamente, o procedimento homérico de representar aedos como o próprio narrador do poema, do hesiódico, ao qual logo passo,

³ Ver a propósito Goldhill (1991, pp. 69-71).

⁴ Heubeck, West e Hainsworth (1990, p. 97).

de ligar memória e poesia pela autonomação do poeta (Ledbetter, 2003, p. 57). É nesse viés das reelaborações poéticas dessa ligação que se executa o procedimento na *Teogonia*, o poema cosmogônico de Hesíodo. Precisamente, na narrativa cantada pelo narrador sobre o encontro transformador do então pastor com as Musas no Monte Hélicon, após o qual se torna poeta, no Proêmio hínico às deusas (1-115), em sua parte inicial (22-35). Eis a abertura dessa narrativa⁵:

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδῆν,
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.

A passagem foi frequentemente lida como aquela em que ouvimos, pela primeira vez, “the self-conscious voice of European literature” (Griffith, 1983, p. 37); na verdade, porém, a autorreferência é feita por Hesíodo com técnicas que remontam a tradições que não apenas o precedem, mas que são verificáveis em outros poetas da era arcaica em outros gêneros poéticos, como a mélica. Assim, como bem ressalta Griffith (1983, p. 37), tanto no caso hesiódico quanto nos demais em que o nome do poeta é inserido na composição, por vezes agregado a comentários aparentemente pessoais, o procedimento autorreferencial ultrapassa o limite estreito da biografia, servindo antes a propósitos específicos e a demandas precisas das composições e dos gêneros e contextos em que se fazem. Similarmente, se autonomação ou autorreferência não há nas epopeias homéricas, isso se deve à imagem que o narrador quer nelas projetar – de portavoz privilegiado das Musas⁶ –, ao distanciamento da matéria narrada, e ao fato de que sua audiência e ocasião de *performance* são inespecíficas, ao contrário do que se passa com Hesíodo e outros poetas que, como ele, se autonomam (Griffith, 1983, p. 46).

Não há que ler a autonomação do poeta em seus versos à luz do biografismo romântico e anedótico, moderno ou antigo, mas das práticas poéticas tradicionais, sendo a autonomação, como frisei, elaborada em gêneros distintos, com finalidades comuns – a imortalização do poeta, sobretudo, mas também a afirmação da autoria dos versos – e específicas – as necessidades do poeta e do *performer* e da composição, a adequação à audiência.

Na *Teogonia*, a autonomação dá-se no proêmio hínico, em que o narrador, além de invocar as Musas e enunciar o tema (104-115), oferece uma narrativa

⁵ A *Teogonia* é citada na edição de West (1966) e tradução de Torrano (2003).

⁶ Ledbetter (2003, p. 57): “Homer expresses a ‘self’, but this persona, as we have seen, characterizes the poet as a mere conduit for the Muse’s voice, a cipher with only a passive function. The poet’s role as craftsman (and Circe-figure) comes only as a component in the Homeric theory of poetry; it is not personified in the narrator. Homer’s narrative persona thus aims to conceal the author in the very act of revealing him: the narrator depicts himself as having no personality as such and in this way forestalls inference about his personality. But anonymity is not the most accurate characterization of the narrative stance. The narrator represents himself as having a privileged and exceptional connection to the Muses, and this marks him out as far from anonymous”.

sobre as deusas (1-103) e sua relação consigo, destinada a constituir a voz do poema didático-cosmogônico, seu caráter e sua autoridade com relação ao relato e à audiência que o ouve (Clay, 2003, p. 50). Tal audiência (68-93) se compõe de reis, junto aos quais deve estabelecer suas credencias como servo ou agente das Musas, e dessas deusas, elas próprias, com as quais deve reavivar seus elos estabelecidos no passado, de modo a abrir o horizonte de *performance* do poema, incrementando seu apelo (Griffith, 1983, p. 50).

Cabe notar, a propósito, que há na autonomeação hesiódica uma consequência prevista no universo eminentemente oral da Grécia arcaica, em que a circulação da poesia exige a *performance* das composições, em contextos e de modos específicos: de que a poesia possa conferir imortalidade ao objeto de canto (Lanata, 1963, p. 52) – à excelência heroica, como na epopeia, ou ao próprio poeta. Neste caso, tanto mais quando, enunciando seu nome em seus versos, o poeta se torna personagem da composição (Ledbetter, 2003, p. 57).

Que a poesia proporcione a imortalização do poeta através da memória, canta-o a mélica de Safo (55 Voigt)⁷, gênero da canção para *performance* ao som da lira:

καθάνοισα δὲ κείσῃ οὐδέ ποτα μναμοσύνα σέθεν
ἔσσει· οὐδὲ ἴποκ' ἴϋστερον· οὐ γὰρ πεδέχῃς βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας, ἀλλ' ἀφάνης κὰν Αἶδα δόμοι
φοιτάσῃς πεδ' ἀμαύρων νεκῶν ἐκπεποταμένα.

Morta jazerás, nem memória alguma futura
de ti haverá, nem desejo, pois não partilhas das rosas
de Piéria; mas invisível na casa de Hades
vaguearás, esvoaçada entre vagos corpos ...

Nessa invectiva contra má ou falsa poeta que ela castiga ou de quem se apieda (Robbins, 1995, p. 236), canta-se o poder da poesia de conceder a imortalidade a seus praticantes, desde que hábeis. Do contrário – caso da destinatária dos versos que o cristão Estobeu (século V d.C.) preservou em sua *Antologia* (III, IV, 12), no tema *Da insensatez* –, privação de vida, de memória, de desejo: eis o que reserva o futuro a quem as Musas não estimam, a quem não é dado colher suas flores no local de nascimento das deusas (2-3), “à mulher **ignorante**” (*apaí-deuton*), segundo a fonte.

A morte e o oblívio podem estar demarcados na não nomeação da destinatária no Fr. 55. Igualmente, no esvaecimento da matéria sem que o renome imaterial a possa preencher, animando-lhe, após a morte. Os motivos da sombra e do voar são recorrentes nas imagens poéticas dos mortos, de sua indistinção e movimentação errática, da descida ao Hades de suas *psykhaí*, seus sopros vitais, seus ânimos⁸. Aqui, porém, são enfatizados pelas ideias da inaparência, da invisibilidade (*aphánēs*, 4), e do voar (*ekpétomai*, 5) entre corpos (*nekýōn*, 5) privados de luminosidade, opacos, indistintos, vagos (*amaúron*, 5).

⁷ Edição Voigt (1971), sempre. Tradução e comentário: Ragusa (2013, pp. 117-8).

⁸ Ver *Ilíada* (XXII, 362); Baquilides, *Epinício* 5, 65.

Robbins (1995, p. 236) bem observa, antes de abordar o Fr. 55: “In her belief that poetry confers immortality Sappho is a good Greek”. O tema talvez retorne no obscuro Fr. 147 (Voigt), de apenas um verso:

μνάσασθαί τινά φαμι †καὶ ἕτερον† ἀμμέων
... alguém, digo, lembrar-se-á de nós †no porvir† ...

Mas Safo não só cantou a associação poesia-memória-imortalidade, do ponto de vista do poeta, como também se autoneomeou por quatro vezes em suas canções. Numa das mais famosas, o Fr. 1 (Voigt)⁹ ou “Hino a Afrodite”, faz isso em meio ao discurso direto em que, suplicante, reporta a fala de Afrodite, recordada na canção-prece à deusa, para pedir-lhe aliança na sedução de quem hoje, como outrora, não retribui o desejo de quem ama (18-20):

[...]· τίνα δηῖτε πείθω
...σάγην ἐς σάν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψάφ', ἀδίκησι;
[...] Quem de novo devo persuadir
(?) ao teu amor? Quem, ó
Safo, te maltrata?

No mutilado Fr. 65 (Voigt)¹⁰, minimamente legível no trecho abaixo, lê-se:

Ψάφροι, σεφίλ[5	ó Safo, ...[
Κύπρωι β[α]σίλ[Chipre (r[a]lilha?) ...
καίτοι μέγα δ.[embora grande (...)[
ᾧσσοις φαέθων [p]ara tantos brilhando [
πάνται κλέος [em toda parte glória [
καί σ' ἐν Ἀχέρ[οντ 10		e a ti no Aquer[onte

No conhecido Fr. 94 (Voigt)¹¹, canção de memória do adeus, a autoneomeação ocorre no diálogo recontado, travado no momento da partida; cito os versos 2-6:

ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν
πόλλα καὶ τόδ' ἔειπ.[
ὦμι' ὡς δεῖνα πεπ[όνθ]αμεν,
Ψάφ', ἦ μάν σ' ἀέκοισ' ἀτυλιμπάνω.
τὰν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμαν·
ela me deixava, chorando
muito, e isto me disse:

⁹ Estudo e tradução: Ragusa (2005, pp. 261-337); 2011, pp. 73-7; 2013, pp. 100-5).

¹⁰ Estudo e tradução: Ragusa (2005, p. 302 e 444).

¹¹ Tradução e comentário: Ragusa (2011, pp. 98-100; 2013, pp. 119-21).

“Ah, coisas terríveis sofremos,

ó Safo, e, em verdade, contrariada te deixo”.

E a ela isto respondi: [...]

E, por fim, no Fr. 133 (Voigt), cujos dois únicos versos preservados abririam a canção dialogada, entre duas vozes ou dois grupos de vozes:

ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα κάλαν ἀμοίβαν ...

Ψάπφοι, τί τὰν πολύολβον Ἀφροδίταν ...;

Tem Andrômeda bela paga

Ó Safo, por que a multiafortunada Afrodite ...?

Vale frisar que, definindo-se exatamente a partir de um dado de *performance*, o apoio da lira ao canto, a mélica (ou lírica, na acepção antiga) é o gênero mais performático da poesia arcaica, essencialmente oral e tradicional, pragmática, de ocasião, prática discursiva, sempre pública. Logo, assim como no caso da autonomeação hesiódica, estas em Safo não podem ser lidas de modo biografista ou romântico, porque a 1ª pessoa do singular, saibamos seu nome ou não, seja este do poeta ou não, é fundamentalmente uma máscara. Todas as quatro autonomeações sáficas – outras não há em nosso *corpus* de cerca de 200 fragmentos – são feitas no vocativo e em diálogos que transformam a poeta em personagem, intensificando a dramatização na *performance* – este um de seus efeitos mais importantes, além da imortalização da poeta e da afirmação de autoria que torna o nome espécie de selo (*sphragis*). Nos Frs. 1 e 133, se estabelece uma relação direta entre tal personagem e Afrodite, deusa privilegiada na mélica sáfica. Possivelmente, também no Fr. 65, em que a presença de Afrodite, cuja outra designação mais comum é Cípris, parece anunciada (v. 2), havendo ainda menção à glória dos mortais – *kléos* – que parece espalhar-se (v. 9) ao Hades, banhado pelo rio Aqueronte (v. 10). No Fr. 94, a personagem “Safo” protagoniza a cena de despedida que recorda, ao reportar o diálogo travado com quem partia. Interessantemente, portanto, em três fragmentos (1, 94 e 133), o nome “Safo”, proferido no vocativo e em diálogos diretamente reportados, já se projeta no tempo da memória preservada no canto em *performance* que o imortalizará.

Outro mélico a cantar o motivo que conecta poesia-memória-poeta é Íbico, posterior a Safo. Em sua “Ode a Polícrates” (Fr. S 151 Davies)¹², canção que celebra o tirano Polícrates, da ilha de Samos, em cuja corte goza de seu patrocínio, Íbico afirma que a “glória impercível” (*kléos áphthiton*, 47) – note-se a expressão da *Ilíada*, já aqui recordada – do tirano, através da qual se imortalizará seu nome, depende da glória (*kléos*, 48) do próprio poeta (*emòn*, 47), necessitando, para se consolidar, de se tornar matéria de seu canto (*aoidàn*, 48):

¹² Edição Davies (1991). Tradução, estudo, comentário: Ragusa (2010, pp. 257-320; 2013, pp. 157-63).

καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἐξεῖς
ὡς κατ' αἰοῖδαν καὶ ἔμῳ κλέος.

e também tu, Polícrates, glória imperecível terás,
pela canção e minha glória.

Como bem afirma Goldhill (1991, p. 69):

In ancient Greek culture of all periods, the notion of *kléos* is linked in a fundamental way to the poet's voice, and no adequate discussion of the poet's voice could ignore this topic. I will translate *kleos* by 'fame', 'glory' or 'renown', but some further glossing of this complex term is immediately necessary. *Kleos* is etimologically and semantically related to the verb *kluo* 'I hear' – *kleos* is 'that which is heard', 'a report', even 'rumour'.

O quarteto fama-canto-memória-glória é, portanto, muito presente no imaginário grego e se revela com clareza nos motivos e procedimentos tradicionais de seus gêneros poéticos na era arcaica. Atentando ainda para o procedimento da autonomeação na mélica, passo a Álcman, poeta algo contemporâneo a Safo, mas ativo em Esparta. Seu Fr. 17 (Davies)¹³ canta:

καὶ ποκά τοι δώσω τρίποδος κύτος
ἴώκένιλεα Γειρησῆ¹⁴
ἀλλ' ἔτι νῦν γ' ἄπυρος, τάχα δὲ πλέος
ἔτνεος, οἷον ὁ παμφάγος Ἄλκμᾶν
ἠράσθη γλιαρὸν πεδᾶ τὰς τροπᾶς·
οὔτι γάρ τοῦ τετυμμένοντ' ἔσθαι,
ἀλλὰ τὰ κοινὰ γάρ, ὥπερ ὁ δᾶμος,
ζατεύει

... e um dia te darei trípode cava,
na qual ... possas reunir.
Até agora, sem fogo, mas rápido cheia
de sopa de legumes, que o glutão Álcman
ama, fervente, depois do solstício.
Pois ele não come – não! – grandes preparos,
mas, como os comuns, busca as coisas
simples ...

Assim como no caso hesiódico, o poeta se nomeia a partir do distanciamento entre a voz que canta e a personagem referida em 3ª pessoa do singular na canção. O efeito retórico transforma o *performer* em personagem da própria cena de um ordinário jantar¹⁵, em chave humorística ativada pela gluttonia demarcada no adjetivo *pamphágos* (4), literalmente, o “come-tudo”, potencializada na associa-

¹³ Sempre a edição Davies (1991) para Álcman. Tradução (aqui, com alterações) e comentário: Ragusa (2013, pp. 56-7).

¹⁴ Ler-se-ia nesse verso corrompido ἴ κ' ἔνι ... ἀγείρης (De Martino e Vox, 1996a, p. 177).

¹⁵ Para as leituras propostas, ver síntese em De Martino e Vox (1996a, p. 117).

ção ao desejo por meio da forma verbal *ērásthē* (“ama, deseja”), ligada a éros. Um desejo tal que não descarta sequer o prazer de frugal “sopa de legumes”, como em geral se entende o substantivo grego assim traduzido (*étneos*, 4). Tal movimento confere, na *performance* que inaugura *re-performances* futuras, a perenidade ao poeta na memória de seus versos em que seu nome se firma qual selo (*sphragís*).

Outra autoneomeação nos mesmos termos, que executa o mesmo movimento com as mesmas consequências – imortalidade ao poeta, afirmação da autoria pela *sphragís*¹⁶ –, se dá no brevíssimo Fr. 95b (Davies), novamente em contexto de comensalidade – algo particularmente importante no cenário espartano:

αἶκλον Ἀλκμάων ἀρμόξατο. ... Álclman organizou o banquete.

E outra ainda no Fr. 39 (Davies), mas agora em autorreferência ao poeatar:

féπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμῶν Estes versos e melodia Álclman
εὖρε γεγλωσσαμέναν encontrou, após a gorjeadora
κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος, voz de perdzes apreender ...

Valendo-se da ave para a imagem do fazer das canções, o poeta fala de sua prática como fruto de saber adquirido por aprendizado mimético¹⁷, como assinala a forma verbal ao final do verso 3 (*synthémenos*). Há que frisar que noutro fragmento (40 Davies) expressa assim seu saber de cantor de canções:

οἶδα δ’ ὀρνίχων νόμους¹⁸ ... sei as árias das aves
παντῶν todas ...

No Fr. 39, Álclman revela o canto da perdziz, especificamente, como fonte de sua criação ou invenção mélica – veja-se a forma verbal *heúre* (2), que denomina a ação principal do poeta-personagem nomeado em 3ª pessoa do singular, como no Fr. 17, e, antes, em Hesíodo (*Teogonia*, 22-3). Nesse fato reconhece Brillante (1991, pp. 151-152) o ponto de maior interesse no Fr. 39, e em *heúre*, a indicação da almejada novidade da composição poética. A esse gosto pelo novo alude outro fragmento de Álclman (14 Davies)¹⁹:

Μῶσ’ ἄγε Μῶσα λίγηα πολυμμελῆς
αἰὲν αἰοιδῆ μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένους αἰείδην

¹⁶ Calame (1983, p. 484), em cuja edição o Fr. 95b (Davies) é dado como 92.

¹⁷ De Martino e Vox (1996a, p. 176); Gentili e Catenacci (2007, p. 246).

¹⁸ De Martino e Vox (1996a, p. 188) indicam o entendimento correto desse termo, *nómos*: “non nel valore generico di ‘leggi’, ma in quello tecnico di ‘melodia, aria’ (comme in Pi., *Nem.* 5.25), derivato in questo caso dal carattere fisso del canto di ciascuna specie di uccelli [...]”. Ressalta Lanata (1963, p. 43), sobre *nómos*: “è uno dei più antichi esempi dei termine nella sua accezione musicale, anche si è difficile attribuirgli, in un periodo così arcaico, um significato strettamente tecnico [...]”.

¹⁹ Tradução e comentário: Ragusa (2013, pp. 54-5). Aqui, cito a tradução, com uma alteração ao final.

Ó Musa, vem! Ó Musa clarissonante de multcantos
sempre cantora de canção,
uma nova inicia às virgens para cantar ...

O termo *mélos* (“canção”, 2), qualificado em *neokhmón* (“nova”, 3), consiste em partênio, espécie de mélica entoada por coro de virgens, que a canta e dança na *performance* pública dos festivais cívico-cultuais de Esparta.

No Fr. 39, a distinção “versos e melodia” (*épē ... kai mélos*, 1) valoriza o fazer do poeta mélico em sua inteireza sonora, que soma na unidade da canção as palavras metrificadas e a melodia. E tal fazer só é alcançado porque o poeta escuta atentamente, compreendendo-o, apreendendo-o, o canto das gorjeadoras perdizes. Esse modo de escutar, para além de simples ouvir (*akoúein*), reside no sentido básico da forma verbal de *synthésthai*, usada no fecho do fragmento (*synthémenos*); mostram-no suas ocorrências na epopeia homérica, ressalta Brillante (1991, p. 153), em que significa “atentar para, perceber, escutar”, mas conotando a compreensão do que se ouve.

Afirmar que “Álcman”, o poeta-personagem, é capaz de compreender a “voz” (*ópa*) onomatopáica das perdizes é afirmar sua habilidade e excelência, porque o termo *óps* não é usado tradicionalmente para voz comum, ordinária, mas para a voz de heróis, de deuses, de animais, em estado alterado (Brillante, 1991, p. 154). O poeta automeado no Fr. 39, portanto, declara sua capacidade que supera os limites da comunicação entre homens, e de transformar o saber apreendido em prática – no caso, em canção humana organizada em “versos e melodia” (*épē ... kai mélos*) –, de encontrar o caminho para tanto, como ressalta a forma verbal *heûre*. Eis aqui o outro traço relevante no pequeno fragmento alcmanico: a afirmação de sua própria originalidade, qualidade apreciada pelas audiências gregas – afirmação esta feita de maneira singular (Brillante, 1991, pp. 157-158).

Somados seus poucos, mas ricos elementos, o Fr. 39 legitima a perenidade que lhe há de conferir a ele, Álcman, a canção que carrega seu nome – a mélica que lhe permitiu alcançar a imortalidade.

Referências bibliográficas

- Allen, T. W. (1931). *Homeri Ilias* (vols. 2-3). Oxford: Clarendon.
- Brillante, C. (1991). Il canto delle pernici in Alcmane e le fonti del linguaggio poetico. *Rivista Italiana di Filologia Classica*, 119, 150-163.
- Calame, C. (1983). *Alcman*. Roma: Ateneo.
- Clay, J. S. (2003). *Hesiod's cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Davies, M. (1991). *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta – I*. Oxford: Clarendon.
- De Martino, F.; Vox, O. (1996a). *Lirica greca I: lirica dorica*. Bari: Levante.
- De Martino, F.; Vox, O. (1996b). *Lirica greca III: lirica eolica e complementi*. Bari: Levante.
- Gentili, B., Catenacci, C. (2007). *Polinnia. Poesia greca arcaica* (3ª edição revisada e ampliada). Messina, Firenze: Casa Editrice G. D’Anna.
- Goldhill, S. (1991). Intimations of immortality: fame and tradition from Homer to Pindar. In *The poet's voice. Essays on poetics and Greek literature* (pp. 69-166). Cambridge: Cambridge University Press.
- Griffith, M. (1983). Personality in Hesiod. *Classical Antiquity*, 2, 37-65.
- Heubeck, A., West, S., Hainsworth, J. B. (1991). *A commentary on Homer's Odyssey. Volume I: introduction and Books I-VIII*. Oxford: Clarendon.

- Lanata, G. (1963). *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*. Firenze: La Nuova Italia.
- Ledbetter, G. M. (2003). *Poetics before Plato*. Princeton: Princeton University Press.
- Lourenço, F. (2013). *Homero. Iliada*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin.
- Pantelia, M. C. (1993). Spinning and weaving: ideas of domestic order in Homer. *American Journal of Philology*, 114, 493-501.
- Ragusa, G. (2005). *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp. (Apoio: Fapesp).
- Ragusa, G. (2010). *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp. (Apoio: Fapesp).
- Ragusa, G. (2011). *Safo de Lesbos. Hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra.
- Ragusa, G. (2013). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra.
- Robbins, E. (1995). Sappho, Aphrodite, and the Muses. *The Ancient World*, 2, 225-239.
- Roisman, H. M. (2006). Helen in the *Iliad*: *causa belli* and victim of war – from silent weaver to public speaker. *American Journal of Philology*, 127, 1-36.
- Torrano, J. (2003). *Hesíodo. Teogonia – A origem dos deuses* (5ª ed.). São Paulo: Iluminuras.
- Voigt, E.-M. (1971). *Sappho et Alcaeus: fragmenta*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Genneep.
- West, M. L. (1966). *Hesiod, Theogony*. Oxford: Clarendon.

Resumo

Um dos temas mais recorrentes da poesia grega antiga é o da imortalização do poeta através da memória de suas composições. Pode-se pensar, portanto, que o universo imaterial da memória é uma espécie de terra prometida desejada pelos poetas, bem como a vereda que leva à salvação da mortalidade e do esquecimento, algo ainda mais terrível. O esquecimento e a própria morte inexorável, porém, podem ser de algum modo superados – no mundo da poesia, pela fama do nome e dos versos, à qual aspira o poeta. Neste estudo, centro-me nesse tema, em suas elaborações e nas estratégias de que se valem os poetas no gênero mais eminentemente performático da poesia grega antiga, a mélica (a lírica propriamente dita).

Abstract

The immortalization of the poet through the enduring memory of song is certainly a recurrent theme in ancient Greek poetic tradition. The immaterial reign of memory, it may be said, is a kind of Promised Land for poets, as well as the path through salvation from death and, even worse, oblivion. But from oblivion and even from the inexorable death there is an escape route, so to speak, in the world of poetry, through fame that preserves the poet's name and poems – fame that is longed for. Such is the theme of this study in which I turn to its elaborations and strategies focusing on archaic melic (or lyric) poetry, one of the most performative poetic genres in ancient Greek poetry.