



Imagens do desejo arcaico: a representação de Eros na mélica de Anacreonte

Images of archaic desire: Eros in Anacreon's melic poetry

Caio Fernandes¹

orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1411-540X>
e-mail: caio.fernandes44@usp.br

Giuliana Ragusa²

orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4978-3451>
e-mail: gragusa@usp.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v9i2.46676>

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar as imagens construídas pelo poeta mélico arcaico Anacreonte (ativo em *c.* 550 a.C.) na representação do deus Eros e da experiência erótica em 14 de seus fragmentos, dada a destacada relevância do autor na tradição e no gênero poético em que tais temas são trabalhados mais notável e recorrentemente na Grécia antiga. Ao fazê-lo, pretende realçar, comentando-os, os elementos característicos da linguagem erótica na elaboração do poeta, cujas canções são sobretudo simposiásticas e relacionam-se de diferentes maneiras – e com diferentes propósitos – a variados e importantes aspectos da sociedade grega arcaica.

PALAVRAS-CHAVE: *eros*; poesia mélica grega; Anacreonte; período arcaico; erotismo

ABSTRACT: This article aims to analyze the images elaborated by the archaic melic poet Anacreon (active in *c.* 550 BCE) in the representation of the god Eros and of the erotic experience in 14 of his fragments, given the author's outstanding relevance in the tradition and also in the poetic *genre* in which such themes are most notably and recurrently found in Ancient Greek. By doing so, the article intends to highlight, commenting on them, the elements that are characteristic of the erotic language as worked by the poet, whose songs are essentially symposiastic and relate in different ways – and with different purposes – to various and important aspects of archaic Greek society.

KEYWORDS: *eros*; Greek melic poetry; Anacreon; archaic age; eroticism

¹ Graduando em Letras-Grego na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, sob orientação da Profª. Dra. Giuliana Ragusa.

² Professora Livre-Docente de Língua e Literatura Grega na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.



Introdução

Do casamento às concepções concernentes ao mundo da poesia, o erotismo exerceu, durante todo o percurso histórico do que hoje entendemos por Grécia antiga, um importante papel no que diz respeito à percepção do homem grego como um ser de complexidades. Tamanha relevância deve-se em muito à profusão de ideias, conceitos e interpretações acerca da experiência erótica, a qual tem como patrocinadora uma figura do imaginário grego que Calame (2013, p. 21) define como divindade “implacável, que agita os sentimentos”: Eros. Ora, se a força atribuída a esse deus, cuja atuação divina está centrada no desejo, promove uma multiplicidade de sensações naqueles que são suas vítimas, então, múltiplas são as suas representações que fundamentam sua importância ímpar para a vida humana.

A poesia mélica arcaica é claramente afeita à temática erótica, e as canções de seus poetas o mostram, em especial, as de Safo (c. 630–580 a.C.), Íbico e Anacreonte (ativos em c. 550 a.C.). Neles, Eros, o deus, ou éros, o desejo, e os efeitos de sua atuação sobre os mortais são enfocados e, mais do que isso, formam um conjunto incontornável de fontes para o imaginário grego arcaico sobre ambos. Este artigo dedica-se a analisar e interpretar as imagens das canções de um deles, o terceiro nomeado, tomando-as como um *locus* da experiência erótica representada em Anacreonte. São estes os fragmentos, na edição de autoridade de Page (1962): 346, 356, 357, 358, 359, 360, 376, 378, 396, 398, 400, 402, 407, 417.

1. Eros e juventude: Frs. 346, 358, 378, 402 e 407

“Os velhos são retratados como constitutivamente incapazes de desejar”: afirma-o Falkner (1995, p. 109), ao discorrer sobre a representação da velhice na mélica erótica. A afirmação é importante por dar o tom do caminho que optamos por percorrer na análise de cinco fragmentos de Anacreonte que se relacionam aos estágios da vida. Ora em chave de lamento, na qual temos como *persona* um amador em idade avançada, que sofre a impossibilidade de saciar seu desejo por alguém mais jovem, ora na forma de elogio a meninos caracterizados pela condição juvenil, as canções do grupo aqui reunido refletem a superioridade da juventude sobre a velhice no mundo erótico que, regido pelo desejo, rege-se pela beleza que se esvai com o avançar dos anos.

Fr. 346 (fr. 1)

Começemos com o Fragmento 346, cuja fonte é o *Papiro de Oxirrinco 2321* (século II d.C.), conhecido como “Ode a Herotima”, que se apoia no espaço metafórico da natureza para a representação erótica.³ Nele vemos a 2ª pessoa do singular feminina, a quem fala a *persona*, caracterizada pela juventude latente (versos 1-3), mas rumo ao amadurecimento (4-9) que a disposição ao universo erótico revela (versos 10-13). É, pois, por meio do que Calame (2013, p. 167) chama de “meio enunciativo”, centrado nos símbolos do ambiente natural, que tanto a juventude, quanto a atuação de Eros são apresentadas em chave metafórica. Eros, ou, no caso da canção, Afrodite (“Cípris”, verso 8), de cujo séquito o deus faz parte, está presente em espaço eroticamente configurado, que é o dos campos de jacintos e seus cavalos:

οὐδε . . . [.] . φ [. . .] . . [. . .]
φοβερὰς δ' ἔχεις πρὸς ἄλλωι
φρένας, ὧ καλλιπρό[σ]ωπε παίδ[ω]ν·

καί σε δοκεῖ μὲν ἐ[ν δό][[ν
πυκινῶς ἔχουσα [μήτηρ
ἀτιτάλλειν· σ[.] . [. . . .] . . . [. . .] 6

τὰς ὑακιν[θίνας ἀρ]ούρας
ἵ]να Κύπρις ἐκ λεπάδνων
. . . .]' [.] α[ς κ]ατέδησεν ἵππους· 9

....] [.] α[ς κ]ατέδησεν ἵππους·
.....] δ' ἐν μέσῳι κατῆξας
.....] ωι δι' ἄσσα πολλοὶ
πολ]ιητέων φρένας ἐπτοέεται· 12

λεωφ]όρε λεωφόρ' Ἡρο[τ]ίμη,

...
... temerosos tens, além disso,
os sentidos, ó tu, das crianças a de bela face 3

e (ela) pensa te ...
cerradamente ela tendo ...
cuidar; ... 6

as campinas jacintinas,

³ Traduzido e comentado em Ragusa, 2013, pp. 175-177; ver análise em *id.*, 2010, pp. 418-438.

onde Cípris, do arreio (soltos?)
... prendeu os cavalos 9

... no meio correte, em descida,
... razão pela qual muitos dos
cidadãos em seus sentidos se excitaram. 12

“Ó mulher-rua, ó mulher-rua, Herotima, ...”⁴

Quanto ao jacinto, “é constantemente inserido em prados e campinas em que se enlaçam os amantes, como Zeus e Hera na *Iliada* (canto XIV, versos 186–217)” (RAGUSA, 2013, p. 176). Quanto a tais prados, são espaços de enlace e de abdução desde o mesmo canto da epopeia homérica. E quanto aos cavalos, por fim, são recorrentes no mundo da natureza sacroerótica, como mostra o Fragmento 2 de Safo, e nas imagens de belas jovens intensamente sensuais, como mostram os Fragmentos 1, de Álcman (ativo em c. 620 a.C.), e 417 de Anacreonte. Mais interessante para o fragmento acima citado, porém, é o rapto de Perséfone, a menina que viria a se tornar a rainha do submundo, como conta em detalhe o *Hino Homérico II, a Deméter* (século VI a.C.).

No mito em questão, o rapto ocorre em decorrência do encantamento de Hades, o deus dos mortos, pela jovem Perséfone, que brincava nos campos floridos inclusive por jacintos, sem a noção dos perigos de sua sensual juventude. Essa falta de percepção, aliada ao caráter sugestivo da pradaria, torna-se eroticamente disponível, mesmo sem que ela o saiba. Da mesma forma, no Fragmento 346, diz Rosenmeyer (2004, p. 176), “o campo é um espaço de despertar sexual [...]. Não há homens presentes nesta paisagem idílica, mas ameaças de predação pairam nas bordas, pois estes são os redutos de Eros e Afrodite”.

A canção, porém, evolui nos versos seguintes; o tom ameno e caro à beleza jovial da jovem criança – uma forma de *país* (“criança”) a refere no verso 3 – é substituído por uma “grosseria quase obscena, de virulenta invectiva” (RAGUSA, 2013, p. 176), cujo resultado mais imediato é a imagem da experiência erótica centrada na vulgaridade. A criança de faces joviais da primeira estrofe é retirada da paisagem idílica pela qual passou e colocada no bojo obscuro da cidade, no qual o universo da prostituição é implacável – ela se torna a “mulher-rua”.⁵ Assim, se antes havia o prado, “um espaço de potencial transgressão erótica, não de promiscuidade” (ROSENMEYER, *id.*, p. 176), ao fim há o espaço de devassidão violenta, o da cidade.

Logo, a atuação de Eros é representada em suas extremidades, tendo a trajetória da jovem Herotima – do despertar sexual até sua queda no mundo “público” da prostituição – como matéria. É

⁴ Tradução Ragusa, 2010, p. 419; 2013, p. 177.

⁵ O adjetivo *leōphóros*, usado no vocativo, relaciona-se a Herotima, o nome do “tu” feminino da canção. A respeito dessa questão da prostituição, ver análise de Hernández (2019, pp. 57–62).

Já na abertura, estamos diante de uma série de imagens de notável recorrência na tradição mélica erótica, dentre as quais, talvez a mais importante delas seja a marcação de que a brincadeira patrocinada por Eros não é um episódio inédito. Afinal, como lembra Carson (1988, p. 159), “a palavra *dēute*⁹ apresenta, em microcosmo, o dilema temporal de Eros”, na medida em que se abre para uma dimensão retórica em que a recorrência da atuação do deus do desejo sobre a *persona* é um indicativo de suas preocupações eróticas (PFEIJFFER, 2000, p. 168). Diferentemente de Herotima, portanto, o jogador é uma figura experiente o bastante para rezear, mas não sufocar, o desejo pela jovem menina que brinca com a bola, simples brinquedo e símbolo da infância, que, além de aludir a um importante episódio da épica homérica,¹⁰ possui notável relevância para a força representativa de Eros na canção. Carson (*id.*, p. 40) lembra que “a bola do amador [...] é outro mecanismo convencional de sedução, tantas vezes lançada como um desafio amoroso [...], que veio para simbolizar o próprio deus como Eros jogador de bola”. A imagem é vista sobretudo na iconografia do período helenístico (323 – 31 a.C.), quando o deus do desejo é representado mais recorrentemente como um levado infante, filho de Afrodite, deusa cuja cor mais dileta na tradição arcaica, a púrpura, colore a bola de Eros na canção.

A dimensão das cores se mantém significativa, na medida em que o deus é apresentado sob o epíteto “auricomado”,¹¹ o qual, recorda Ragusa (2013, p. 186), “é o mesmo de seu pai Zéfiro, no Fr. 327 de Alceu”, em que Eros é descrito como “o mais terrível dos deuses”.¹² A adjetivação, porém, vai além do universo das cores, tendo em vista os muitos empregos possíveis para as palavras que em grego eram utilizadas como indicativos da coloração de um objeto. A presença de adjetivos oriundos de substantivos que nomeiam metais e pedras preciosas, por exemplo, era comum na poesia antiga para atribuir diferentes tipos de qualidades, as quais, no caso do ouro e da prata, concentravam-se sobretudo no caráter brilhante e tradicionalmente associado aos deuses desses materiais. É o que diz Fowler (1984, p. 132), em sua análise do Fragmento 1 de Álcman, célebre partênio¹³ em que o belo cabelo da jovem coreuta Hegesícora “brilhifloresce como ouro imaculado”, tendo ela “argêntea face”:¹⁴ “Ambas as expressões são, em parte, termos de cores; em parte e talvez mais importante, elas, como outros termos de cores na poesia grega antiga, descrevem o jogo da luz nas superfícies”.

⁹ Quando parte de uma citação direta, as transliterações seguirão o padrão adotado pelo autor da citação.

¹⁰ O canto 6 (versos 99–109) da *Odisseia*, especificamente a chegada de Odisseu à ilha dos Feácios, em seu encontro com a jovem Nausícaa, que brincava com a bola junto de outras meninas. Muitos estudiosos, dentre eles, Pfeijffer (2000, pp. 164–184), defendem a interpretação, da qual discordamos, de que o objetivo de Anacreonte seria promover uma espécie de ironia à passagem homérica.

¹¹ Em grego, *khrusokómēs*, composição formada pelos substantivos *khrusós* (ouro) e *kómē* (cabelo).

¹² *Id.*, 2013, p. 91.

¹³ Tipo de composição mélica cantada por um coro de jovens meninas em festivais públicos.

¹⁴ Tradução de Ragusa, 2013, pp. 40–50, com comentário; ver ainda análise em *id.*, 2010, pp. 101–207.

Dessa forma, Eros é apresentado sob um epíteto que, junto da adjetivação feita à bola (purpúrea) e à sandália (furta-cor, *poikilos*), oferece ao fragmento uma importante dimensão policromática, a qual, se garante ao contexto de convite à brincadeira um caráter singular, “promove um contraste com a estrofe final”, pois vai-se de tudo a cor, inclusive dos cabelos da *persona* masculina, pela lógica da sedução instaurada, como afirma Pfeijffer (2000, p. 170). A realidade da velhice é-nos apresentada no fecho como dura realidade, de maneira a já evidenciar o quão negativa era a visão dos gregos sobre ela, quando pensada no mundo erótico. Lembra Falkner (1995, p. 112) que “a literatura grega fornece um repertório de imagens em que a sexualidade de homens idosos é amplamente retratada em termos de ansiedade, fracasso, vergonha e deficiência”. É, pois, em razão de sua própria velhice que a brincadeira não acontece como a *persona* desejava, isto é, não há reciprocidade por parte da menina lésbia cuja juventude, “beleza eólica e sofisticação [...] lhe permitem escolher os amantes como bem entende” (WOODBURY, 1929, p. 284).

Eros não possui noção de tal contraste: sendo ele uma divindade, permanece fixo “em qualquer um dos dois estágios intermediários do curso de vida, no esplendor da juventude ou maturidade” (FALKNER, *id.*, p. 121). Sua intenção para com a *persona*, no entanto, é especialmente danosa, pois, como recorda Kirk (1973, p. 154), os gregos lamentavam com frequência “os dolorosos prelúdios da morte – velhice e doença”. Assim, qualquer experiência que reafirme tal realidade coloca sobre os ombros da vítima um peso que serve de lembrança do porquê de o erotismo e a velhice serem tratados como incompatíveis.

Porém, essa dura verdade é representada na canção de modo que o riso – aqui visto como o produto da construção de um humor chistoso, “dotado de polidez, urbanidade e simetria meticulosa” (MACLACHLAN, 1997, p. 202) – vem a ser um dos efeitos produzidos. Tal característica fica ainda mais evidente, se levarmos em conta o fato de que muitas das interpretações existentes do fragmento ressaltam o *double entendre* tanto na origem lésbia¹⁵ da menina, quanto no fato de o símbolo escolhido para a representação da velhice ser nomeado *kómē*, cuja definição, em grego, também abarca os pelos pubianos, e não só os cabelos. É, então, por meio da graça que Anacreonte constrói até mesmo a mais pujante das canções, uma percepção que o próprio poeta tinha de sua obra.

¹⁵ A ilha de Lesbos está localizada no nordeste do mar Egeu e é o local de nascimento de Safo, cuja poesia de forte homoerotismo e sensualidade costuma ser utilizada como base para a interpretação de que, na canção de Anacreonte, a rejeição da menina à *persona* se dá em decorrência de seu interesse por mulheres – algo, porém, sem sustentação entre os antigos, mas caro às argumentações modernas e modernizantes. Para imagens de Safo na antiguidade, ver Ragusa, 2019, pp. 211–238. Outra interpretação comum é a de que o poeta estaria se referindo à fama das mulheres lésbias, de habilidade na prática da felação (*lesbiázein*) que lhes atribuíam os antigos (*id.*, 2013, pp. 184–185), o que explicaria o fechamento do fragmento, em que a menina se encontra “de boca aberta” por outra. Nos dois casos, a dimensão da velhice e da juventude – o aspecto priorizado na análise – está presente em algum grau – é o que nos interessa observar, neste momento.

Fr. 402

No curto, mas representativo Fragmento 402, citado em comentário da *Oração 18(9)* de Máximo de Tiro (morto em c. 180 d.C.), “o poeta fala de sua própria arte, de gráceis melodias e de grácil fala, características que a trazem para próximo da própria feitura bela dos juvenzinhos, ainda dotados de juventude” (ANTUNES, 2018, p. 94):

ἐμὲ γὰρ †λόγων† εἵνεκα παῖδες ἄν φιλέοιεν·
χαρίεντα μὲν γὰρ ἄιδω, χαρίεντα δ' οἶδα λέξαι.

Têm-me amor os juvenzinhos pelo modo com que eu falo,
pois são gráceis melodias, fala grácil a que eu conheço.¹⁶

Existe, portanto, um reconhecimento do caráter erótico do universo da canção, que é central, lembra Calame (2013, p. 43), uma vez que “amor e poesia compartilham, na representação religiosa da poética arcaica, afinidades que só poderiam deixar indiferente o erudito em busca de função a ser marcada à poesia erótica”. No fragmento, esse caráter sugestivo da poesia é apresentado de modo a ter como resultado o encantamento dos meninos, cuja jovial beleza e inocência são objetos definidores de boa parte da obra anacreônica. Falamos exatamente do *paidikón*, “canção de elogio pederástico de um homem adulto a um desejado menino (*país*) ou efebo (*éphēbos*) [...], com a finalidade de seduzi-lo” (RAGUSA, 2017, p. 187). Nesse subgênero mélico, ao qual logo voltaremos, as canções servem, portanto, de recurso utilizado para específica finalidade, a qual fica ainda mais evidente, se analisadas as maneiras pelas quais constrói-se o elogio de contornos eróticos.

Fr. 407

Como ainda será visto em outras canções aqui, o breve Fragmento 407 – citado por um escoliasta helenístico em comentário morfológico a Píndaro (c. 518 - 446 a.C.), à *Olímpica* 7 (verso 5) – é tradicional no que tange ao tema da juventude como a dimensão priorizada pelo poeta no elogio erótico ao efebo:

ἀλλὰ πρόπινε
ράδινους ὧ φίλε μηρούς

(...) mas dá-me o dom
de tuas delicadas coxas, ó caro menino ...¹⁷

¹⁶ Tradução Antunes, 2018, p. 94.

¹⁷ Tradução Ragusa, 2017, p. 204.

São, pois, as “delicadas coxas” do “caro menino”, uma característica própria da condição juvenil, diz Ragusa (*id.*, p. 205), que suscitam o desejo pelo menino chamado pelo amador – o homem adulto no simpósio, em sendo o fragmento um *paidikón* – a lhe conceder o corpo e sucumbir ao seu desejo, saciando-o. Existe, portanto, uma clara hierarquia, a qual, se, de um lado, é típica no *paidikón*, de outro, é uma das expressões daquilo que Calame (*id.*, p. 19) chama de tradicional “relação assimétrica”. Ao conceito relaciona-se o cenário em que é central “a visão arcaica da justiça concebida como compensação de desigualdades” (CALAME, *id.*, p. 16), mas de forma desequilibrada, pois, na maioria das vezes, a separação entre o amado e o amador promove o insucesso deste na tentativa de seduzir aquele. A velhice, por exemplo, impossibilita a atuação bem-sucedida do amador no jogo erótico também por conta do quão distante é sua realidade da do jovem menino que lhe suscita o desejo. Assim sendo, o sofrimento quase perene é a única opção ao sujeito, já que, como diz Carson (1988, p. 61), “o amor que tem seu curso barrado e não consegue atingir sua realização adquire um domínio particularmente forte sobre o coração humano”.

É nesse momento de frustração, inclusive, que lamenta, não pela primeira vez, a *persona* do curto Fragmento 378.

Fr. 378

Preservado em citação em escólio à comédia *As Aves* (verso 1372), de Aristófanes (c. 447 - 385 a.C.), os dois versos do fragmento dizem:

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπον πτερύγεσσι κούφης,
διὰ τὸν Ἔρωτ'· οὐ γὰρ ἐμοὶ < > θέλει συνηβᾶν.

Voo outra vez rumo ao Olimpo indo com leves asas
Causa do amor, pois não quer ser jovem comigo o moço.¹⁸

Trata-se de um sofrimento que parte de uma consciência, pois coloca Eros novamente como o patrocinador dessa investida que teve como resultado a rejeição do menino decidido a não compartilhar sua juventude. A representação dos sentimentos resultantes de tal desprezo, no entanto, é diferente: o amador voa “outra vez rumo ao Olimpo, indo com leves asas”, uma imagem *sui generis* na obra de Anacreonte e em verdade na poesia arcaica, mas comum para Eros na iconografia. Porém, ao citar *Fedro*, diálogo platônico no qual Sócrates discute a força de Eros, Carson (*id.*, p. 205) interpreta essas “leves asas” como um elemento novamente relacionado ao domínio da experiência erótica sobre

¹⁸ *Id.*, 2018, p. 86.

o coração humano: “Quando você se apaixonava, você sente todo tipo de sensações dentro de você, dolorosas e agradáveis ao mesmo tempo: são suas asas brotando”.

Temos, portanto, mais uma reafirmação da danosa força de Eros, esse deus cuja atuação tão pujante promove as mais dolorosas sensações naqueles que ousam experimentá-la. Sobra, a essas vítimas, apenas a busca por maneiras pelas quais seja possível, se não fazer cessar, ao menos amenizar os males resultantes da experiência erótica, busca esta que, como pretendemos evidenciar adiante, por vezes tem a força inebriante do vinho e o espaço complacente do simpósio como preciosos achados.

2. Eros e embriaguez: Frs. 356, 357, 376 e 396

Em um de seus poucos fragmentos elegíacos sobreviventes (Fr. eleg. 2 West), Anacreonte discorre acerca da postura que o convidado deve ter durante o consumo de vinho no simpósio. O poeta é direto:

οὐ φιλέω ὅς κρητῆρι παρὰ πλέω οἴνοποτάζων
νεΐκεα καὶ πόλεμον δακρυόεντα λέγει,
ἀλλ' ὅστις Μουσέων τε καὶ ἀγλαὰ δῶρ' Ἀφροδίτης
συμμίσγων ἐρατῆς μνήσκειται εὐφροσύνης.

Não amo quem, junto à plena cratera vinho bebendo,
de discórdias e da guerra lacrimosa fala,
mas quem, os esplêndidos dons das Musas e de Afrodite
misturando, se recorda da amável alegria.¹⁹

Apesar de o universo político, e, por extensão, da guerra, relacionar-se ao simpósio, a posição tem algum fundamento: já em sua origem, a instituição simposiástica objetivava ser espaço benevolente de manutenção de relações de companheirismo entre figuras da aristocracia local, uma atividade que envolvia, dentre outros costumes, a ingestão de vinho, a realização de jogos e, mais notadamente, a *performance* poética. Nesta, destacam-se aquelas cuja proximidade mais direta ao universo do simpósio permitia ao conviva reafirmar sua posição de destaque na *pólis*, além de servir de entretenimento e fonte de prazer, o que, como lembra Henderson (2000, p. 17), pode ser confirmado pelo fato de que, “nos poemas simposiásticos, palavras como εὐφροσύνη [*euphrosúnē*] (regozijo), ἡσυχία [*hēsukhía*] (paz) e χάρις [*kháris*] (graça) ocorrem frequentemente”. Tais termos – o primeiro deles usado na pequena elegia de Anacreonte, na última palavra do verso final (*euphrosúnēs*, “alegria”) –, não por coincidência, são associados também ao erotismo, intrínseco aos prazeres do universo simposiástico e ao consumo do vinho e seu efeito mais direto: a embriaguez, estágio em que os impactos promovidos no conviva

¹⁹ Tradução Ragusa e Brunhara, 2021, pp. 210-211.

são, na tradição poética antiga, representados como consequências danosas, uma vez que, afirma Papakonstantinou (2012, p. 14), “o vinho era visto como um paliativo e intoxicante, não raramente louvado por suas qualidades calmantes e revigorantes”.

A presença de Anacreonte nas práticas simposiásticas das *póleis* onde viveu não foi módica, algo visto na recepção de sua obra na antiguidade, que o reconhecia como mestre das canções de bebida (MOST, 1982, p. 94). A isso, diz Budelmann (2010, p. 228), relaciona-se o fato de o poeta ter atuado como “*performer* comissionado e convidado por um tirano ou um aristocrata importante” em diferentes cidades do mundo grego. Dessa maneira, e tendo em vista o fato de ser ele uma figura canônica na representação do erotismo, torna-se evidente a fusão dos universos simposiástico e erótico em sua obra. A análise dos fragmentos desta seção, portanto, busca explorá-la.

Fr. 396

Tendo por fonte a mesma do Fr. 358, Ateneu (11.782a), a canção já no início nos coloca no ambiente do simpósio, em que a *persona* pede a um menino que lhe traga vinho, água e flóreas guirlandas:²⁰

φέρ' ὕδωρ, φέρ' οἶνον, ᾧ παῖ, φέρε <δ'> ἀνθεμίοντας ἡμῖν
στεφάνους· ἔνεικον, ὡς δὴ πρὸς Ἔρωτα πυκταλίζω.

Traz água, traz vinho, ó menino, porta-me flóreas
guirlandas; traz — que eu (não) trave pugilato com Eros.²¹

É, porém, a finalidade do pedido que ainda hoje é fonte de interpretações variadas, tendo em vista que, apesar de Ateneu ser a principal fonte de transmissão do fragmento — além de “um mosaico do século II d.C. extraído de ruínas romanas de uma grande casa na cidade francesa de Autun” (RAGUSA, 2013, p. 191) —, citações posteriores apresentam a canção com uma mudança expressiva, especificamente, a partícula de ênfase δὴ (*dê*) substituindo a negativa *mê*.²² Uma interpretação definitiva acerca da finalidade dos pedidos da *persona* não é possível, isto é, se estaria ele intencionado a entrar em pugilato com Eros ou não. Ambas as leituras, é claro, encaminham análises diferentes da representação erótica na canção, algo que, justamente por nos obrigar a uma movimentação de variados âmbitos da realidade sociocultural do povo grego, permite enxergar tanto o universo erótico, quanto o simposiástico sob olhares distintos do normalmente esperado.

²⁰ A guirlanda era parte da vestimenta usada pelos convivas, enquanto a água e o vinho eram misturados para consumo em proporção 2:1, justamente para evitar a embriaguez desmedida.

²¹ Ragusa, 2013, p. 192.

²² Ver fontes e discussão em Ragusa, 2010, pp. 512-515.

Na leitura sem a partícula negativa, por exemplo, o pedido da *persona*, à primeira vista, significaria ser o simpósio um facilitador do desafio de enfrentar Eros, o que certamente nos remeteria à dimensão da violência que circunda o deus do desejo, da qual lembra-se Carson (1988, p. 193): “Eros emprega redes, flechas, fogo, martelos, furacões, febres, luvas de boxe ou freios para fazer seu ataque”. No entanto, diz MacLachlan (2001, p. 124), “o pugilato no simpósio é uma anomalia, tendo em vista que era, de longe, um dos esportes mais violentos do mundo grego”. Ou seja, ainda que a presença da força erótica na canção permita tamanha agressividade, o fato de a instituição simposiástica “ter seus próprios códigos de conduta” (HENDERSON, 2000, p. 17), centrados na manutenção da ordem, impediria tal dimensão.

Já na leitura com a negativa, “a água, o vinho, as guirlandas carregadas pelo menino sugerem que a *persona* do fragmento busca refúgio nas prazerosas artes do simpósio” (MACLACHLAN, *id.*, pp. 123-124), proposição decerto mais lógica, dado o padrão anacreôntico de enxergar os costumes conviviais como ferramentas capazes de amenizar os sofrimentos causados por Eros, ou ainda como o meio pelo qual o sucesso no jogo erótico se dará. O vinho, por exemplo, torna-se, nas canções do poeta, um poderoso artifício utilizado no antes, no durante e, igualmente, no depois da experiência erótica. No Fragmento 357, por exemplo, é-o na sedução do menino desejado.

Fr. 357

Citado pelo orador grego Dión Crisóstomo (séculos I-II d.C.) em sua *Oração II* (62) como um modelo negativo de prece aos deuses, a canção faz o que Race (2011, p. 29) chama de “uso do hino cultual para estabelecer o programa da poesia erótica”, quando a *persona* “pede a Dioniso, cuja natureza amorosa é enfatizada por suas companhias divinas, que venha (ἔλθ’ ἡμίν) [*élth’ hemín*], preste atenção (ἐπακούειν) [*epakúnein*] em sua prece (εὐχολῆς) [*eukhōlēs*] e persuade o menino relutante, Cleóbulo” (RACE, *id.*, pp. 29-30):

ὦναξ, ὦι δαμάλης Ἔρωσ
καὶ Νύμφαι κυανώπιδες
πορφυρῆ τ’ Ἀφροδίτη
συμπαίζουσιν, ἐπιστρέφει
δ’ ὑψηλὰς ὀρέων κορυφάς· 5
γουνούμαί σε, σὺ δ’ εὐμενῆς
ἔλθ’ ἡμίν, κεχαρισμένης
δ’ εὐχολῆς ἐπακούειν·
Κλεοβούλωι δ’ ἀγαθὸς γένεο
σύμβουλος, τὸν ἐμόν γ’ ἔρω- 10
τ’, ὃ Δεόνυσε, δέχεσθαι.

Ó senhor, com que o domador Eros,
e também as Ninfas e de escuros olhos
e a purpúrea Afrodite
brincam juntos, enquanto vagueias
pelos altivos picos das montanhas: 5
o joelho abraço-te, e tu, propício,
vem a nós, e aceitável
prece escuta:
a Cleóbulo sê bom
conselheiro, para ele minha paixão, 10
ó Dioniso, aceitar.²³

Trata-se novamente do *paidikón*: a intenção do amador é conquistar o jovem efebo que, apesar de ser representado como resistente à sedução da *persona*, no sistema pederástico do qual faz parte é sempre o polo passivo e submetido às vontades do homem mais velho. O poder de decisão do menino na canção, portanto, não passa de um jogo retórico que, em vista de ser a pederastia um rito iniciático obrigatório aos jovens aristocratas das *póleis* gregas no período arcaico, “ameniza a realidade dos papéis, de modo a atrair o dominado às redes do dominador, dando-lhe a falsa confiança de conduzir as rédeas da situação”²⁴ (RAGUSA, 2017, p. 202). A esse abrandamento pode ainda se relacionar a questão que apresenta Goldhill (1987, p. 12): “Que tipo de conselho Dioniso deve oferecer no contexto do amor? Como o deus da orgia, do vinho e do desgoverno pode ser um bom conselheiro para o menino (no que diz respeito à aceitação do amor)?”

Para a resposta, voltamos ao padrão anacreôntico de enxergar nos prazeres simposiásticos possibilidades de notável valor erótico: uma vez Cleóbulo embriagado – algo que Dioniso certamente pode promover –, a chance de a *persona* ter sucesso em sua investida é decerto maior. As propriedades eróticas do vinho, portanto, tornam-se evidentes. Na verdade, se retomada a relevância do *double entendre* na obra do poeta, logo na abertura do fragmento a brincadeira – denotada pelo verbo antes aqui ressaltado, (*sum*)*paízein* – apresenta essa dimensão, uma vez que estão no cenário não apenas Eros, mas também Afrodite. Porém, o fato de somente no último verso ser revelado a que deus o suplicante se refere em sua prece faz com que a conexão se estabeleça tardiamente, ainda que acompanhada do reconhecimento de que uma das intenções de Anacreonte é promover humor.

A desmedida ébria, no entanto, não é de todo defendida na obra do poeta, como mostra o Fragmento 356.

²³ *Id.*, 2013, p. 184.

²⁴ Bremmer (1995, p. 23), porém, lembra que na Atenas arcaica, onde Anacreonte viveu os anos finais de sua vida, “os jovens aparentemente tinham voz na escolha do tutor que supervisionava sua educação final”.

Fr. 356

Nesse outro fragmento preservado por Ateneu (10.427a-b), o pedido que a *persona* faz ao menino parte do reconhecimento da validade do código simposiástico: é necessário que se verta nada mais ou nada menos do que dez copas de água em cinco de vinho, na proporção exata 2:1, para que se evite a embriaguez exagerada e, conseqüentemente, o desrespeito ao espaço “em cujo centro residia o ideal da moderação” (RAGUSA, 2013, p. 180):

(a)
ἄγε δὴ φέρ' ἡμῖν ὧ παῖ
κελέβην, ὅκως ἄμυστιν
προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγχεάς
ὔδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου
κυάθους ὡς ἀνυβρίστως
ἀνὰ διῆτε βασσαρήσω.

(a)
Traz-nos, ó menino,
a tigela, para que de um gole
eu possa beber; e verte dez copas
de água, mas cinco de vinho,
para que de novo, sem desmedida,
eu possa bacantear.²⁵

Chegando a associar os envolvidos no simpósio a comportamentos recorrentemente atribuídos a estrangeiros e grupos menos abastados, o conviva sem controle sob seu consumo alcoólico por vezes tinha a reputação afetada, dado que, lembra Papakonstantinou (2012, p. 18), “o vinho era também visto como uma droga que, tal qual mágica, transforma um homem sensato em um tolo”. A própria canção cita os costumes dos povos da Cítia²⁶ como exemplo negativo:

(b)
ἄγε διῆτε μηκέτ' οὔτω
πατάγω τε κάλαλιτῶ
Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνω
μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς
ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.

²⁵ Ragusa, 2013, p. 181.

²⁶ Região localizada na Eurásia, cujo povo era mal visto entre os gregos por seus costumes desmedidos.

(b)
Vem de novo, que não mais assim,
com estrépitos e gritarias,
pratiquemos o beber cítio sobre
nosso vinho, mas em meio a belos
hinos bebericando ...²⁷

Talvez por isso não seja raro encontrar na mélica erótica imagens em que os efeitos do desejo, sobretudo o não correspondido, são apresentados sob o vocabulário tradicionalmente empregado em descrições da embriaguez. Citado por Heféstion (ativo em c. II d.C.) em seu tratado *Sobre poemas* (7.2), o Fragmento 376 é um exemplo de tal recorrência.

Fr. 376

Nos versos do Fr. 376, a *persona*, “de novo” (*dēúte*), escala a rocha de Lêucade “ébrio”,²⁸ uma construção metafórica que coloca a experiência erótica como algo tão confuso, estonteante e perigoso, quanto a decisão do bêbado que, insensato, se propõe à escalada. Mais uma vez, vemos um “entrecruzamento das esferas de Dioniso e Afrodite/Eros em chave simposiástica” (RAGUSA, 2013, p. 188). A novidade, no entanto, está na fonte de tamanha embriaguez, pois, se no Fragmento 357 era o vinho, agora é justamente a “paixão” (*érōti*):

ἀρθεῖς διῆτ' ἀπὸ Λευκάδος
πέτρης ἐς πολὺν κῆμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι.

... de novo tendo-a escalado, da rocha de Lêucade
mergulho na plúmbea vaga, ébrio de paixão ...²⁹

A canção é ainda importante por possivelmente aludir ao que diz o geógrafo Estrabão (c. 63 a.C. – 23 d.C., *Geografia* 10.2.9), sobre ter Safo se atirado do rochedo de Lêucade, após o barqueiro Fáon, por quem era apaixonada, tê-la rejeitado. O ato, que circula nas ficções antigas sobre a poeta, “passou a ser visto pelos antigos como remédio para a dor da rejeição ou como maneira de atrair o amado” (RAGUSA, 2013, p. 188), o que, apesar de ser impossível precisar se era do conhecimento de Anacreonte, nos coloca em solo firme o bastante para afirmar que era conhecida na antiguidade a máxima da experiência erótica malsucedida como incitadora de atos extremos.

²⁷ Ragusa, 2013, p. 181.

²⁸ *methúōn*, literalmente “bêbado de vinho”.

²⁹ *Id.*, 2013, p. 188.

Tamanha intensidade, porém, não é encontrada no *corpus* de Anacreonte, que, voltamos a lembrar, já na recepção antiga era conhecido como um poeta dos prazeres conviviais. O que se tem nos fragmentos sobreviventes são imagens em que o desejo e seus efeitos imediatos afetam tumultuosamente a sanidade daqueles de que são vítimas, pois, como afirma Carson (1988, p. 193), “Eros surge do nada para investir contra o amador [...], para enfraquecer sua mente e distorcer seu pensamento, para substituir as condições normais de saúde e sanidade por doença e loucura”. A maneira como o poeta se vale dessa dimensão em suas canções, portanto, é o que pretendemos discutir na seção seguinte.

3. Eros e loucura: Frs. 359 e 398

Ao discorrer sobre os efeitos da atuação de Dioniso, deus cujo universo, como dissemos, não raro se funde ao de Eros e ao de Afrodite na poesia arcaica, Burkert (1993, p. 318) afirma que *manía*, palavra grega comumente associada ao erotismo e traduzida por “estado de loucura”, significaria, na verdade, “uma intensificação da força espiritual autovivenciada”. A proposição, se transferida ao domínio que compete a este artigo, estaria refletida no que diz Calame (2013, p. 10), em sua afirmação de que “Eros, em sua pujança, anula precisamente toda a capacidade de compreender e de decidir”. Isto é, aquele que se dispõe à força delirante da experiência erótica está sujeito a ver-se preso em um perigoso frenesi.

Tal dimensão se acha em diferentes canções de Anacreonte.

Fr. 398

No breve Fragmento 398, por exemplo, a atuação de Eros está representada na imagem de um jogo de dados, os quais seriam, como canta a *persona*, “as loucuras e os tumultos”:

ἀστραγάλαι δ' Ἐρωτός εἰσιν
μανίαι τε καὶ κυδοιμοί,

... os dados de Eros são
as loucuras e os tumultos ...³⁰

Citada em um escólio a *Iliada* (canto XXIII, verso 88), a canção aludiria, portanto, ao universo da competição, uma vez que, lembra MacLachlan (1997, p. 205), “dados eram um jogo popular entre crianças e mulheres. Vencedores levavam tudo e perdedores perdiam tudo”. O amador,

³⁰ *Id.*, 2013, p. 192.

nesse sentido, sabe que entrar na brincadeira envolve riscos que vão desde a frustração até a perda da sanidade, mas tal reconhecimento não o afasta do jogo, pois a mínima chance da vitória, isto é, da investida erótica bem-sucedida, sempre é mais atraente.

O que o levaria ao delírio é justamente a dupla perda: sem a reciprocidade esperada, o amador vê-se sem aquilo que quer ter – mas nunca terá – e sem tudo aquilo que um dia teve, pois, quando se deseja, enxerga-se tal necessidade como “o desejo por um objeto que nunca soube que lhe faltava [...], como o desejo de uma parte necessária de si mesmo” (CARSON, 1988, p. 55). Com essa falta, vai-se a sanidade e sobra ao amador apenas a lamentação e o reconhecimento de que, contra Eros, poucos saem vitoriosos. Afinal, ele é um deus de força até mesmo bélica, algo que na canção é possível ver no uso da palavra “tumultos” (*kudoimoi*), “termo evocativo do universo da guerra, no qual nomeia o grito, o urro marcial” (RAGUSA, 2013, p. 192).

Fr. 359

Essa dimensão da loucura é vista no Fragmento 359, no qual é novamente o desejo por um menino, desta vez nomeado, que causa a perda de sanidade do amador. A canção tem como fonte Herodiano (c. 170 - 240 d.C.), no tratado *Sobre figuras de discurso* (*Rht. Gr. viii.599s Walz*), em que comenta o poliptoto, “a repetição de uma mesma palavra, mas em casos distintos de declinação” (RAGUSA, *id.*, p. 186), usado por Anacreonte na descrição dos efeitos do desejo por Cleóbulo: o nome do efebo “aparece primeiro no genitivo, depois no dativo e por último no acusativo, em posição de destaque, no início dos versos” (ANTUNES, 2018, p. 83):

Κλεοβούλου μὲν ἔγωγ' ἐρέω,
Κλεοβούλωι δ' ἐπιμάινομαι,
Κλεόβουλον δὲ διοσκέω.

Cleóbulo é aquele que eu amo
Cleóbulo é quem me enlouquece
Cleóbulo é quem contemplo.³¹

A maneira como a canção é construída ressalta a relevância que o objeto de desejo possui sobre a mente da *persona*. Cleóbulo é sua fixação e por quem sofre todos os tipos de males; é em decorrência dele, de sua beleza e graça, que o episódio de loucura acontece. Trata-se, portanto, de uma causa nomeada, irresistível e que tem os olhos por sede, pois é pela contemplação que o desejo se estabelece e gera no amador a perda da sanidade. Como lembra Calame (2016, p. 301), “Eros é quem, por intermédio da visão, estabelece a relação amorosa que a poesia grega tão comumente descreve, atravessando não apenas identidades sexuais, mas também classes e relações enunciativas”.

³¹ Antunes, 2018, p. 82.

A relevância do olhar percorre toda a tradição poética do mundo grego: já na *Iliada* (canto XIV, versos 153–353), lembra Ragusa (2010, p. 356), “Hera seduz Zeus por meio de uma toailete que o instiga pela visão”. Além disso, a iconografia do período arcaico, como visto em crateras simposiásticas, com frequência representa os envolvidos no jogo erótico posicionados um de frente para o outro, com os olhos engajados uns nos outros. É como se na troca de olhares Eros visse a oportunidade de agir. Isso é relevante para a canção, dado que o simpósio é sua ocasião de *performance* mais provável. Essa instituição, voltamos a lembrar, tinha como fonte de prazer canções que de algum modo reafirmavam a ligação de companheirismo entre os convivas, ou seja, o que todos tinham em comum. Logo, a melhor maneira de ressaltar esses laços seria a descrição do que todos podem ver e testemunhar naquele privilegiado espaço: a beleza enlouquecedora do jovem Cleóbulo.

Nesse sentido, a loucura oriunda da contemplação ao menino seria nada menos que uma reação compartilhada pelos que têm a oportunidade de testemunhar sua beleza. De modo semelhante ao que afirma Rawles (2011, p. 156), na sua análise do Fragmento 123 de Píndaro, em que a beleza de um efebo é igualmente central, “a voz poética não apresenta um desejo próprio de uma experiência individual, mas explicita uma resposta natural e esperada a qualquer um que tenha contato com o jovem”. Ou seja, estariam ainda menos lúcidos aqueles que não encontram na graça de Cleóbulo motivos fortes o bastante para a perda da sanidade.³² A beleza do amado, portanto, é irrefutável e possui como principal atributo a capacidade de dominação, conceito este que trabalharemos mais atentamente na seção seguinte.

4. Eros e dominação: Frs. 360, 400 e 417

Como já foi dito sobre o sistema pederástico das comunidades aristocráticas, muitos dos costumes gregos eram formulados com base em relações bem definidas de poder. Nos domínios em que o erotismo é parte fundamental, essa dimensão parece ser ainda mais evidente, algo que muito se deve ao modo como são retratadas as relações eróticas pela poesia mélica, na qual, lembra Carson (1988, p. 193), “Eros é uma experiência que ataca o amante de fora e passa a assumir o controle de seu corpo, de sua mente e da qualidade de sua vida”. Conceitos relativos à dominação, portanto, são parte importante da representação erótica nas canções sobreviventes, sobretudo diante do fato de que não são poucos os fragmentos nos quais existe uma clara hierarquia entre amador e amado.

Calame (2013, p. 19), voltamos a enfatizar, chama essa relação de “assimetria”, uma circunstância à que o amador estaria condenado, pois a reciprocidade esperada não se mostra possível. Na obra de Anacreonte, tamanho infortúnio é visto em seu breve e charmoso Fragmento 360.

³² Na canção de Píndaro, tamanha impassibilidade é retratada sob signos de resistência e frieza não humana: “Após fitar os raios a faiscar/ dos olhos de Teoxeno,/ quem não for inundado com desejo tem forjado/de adamantos o negro coração, ou de ferro/ com fria chama”. Tradução Ragusa, 2013, p. 280; ver 2017, pp. 204–205.

Fr. 360

Citado por Ateneu (13.564d), como tantos aqui, o fragmento é mais um *paidikón*:

ὦ παῖ παρθένιον βλέπων
δίζημαί σε, σὺ δ' οὐ κλύεις,
οὐκ εἰδὼς ὅτι τῆς ἐμῆς
ψυχῆς ἠνιοχεύεις.

Ó menino de olhar virginal,
busco-te, mas tu não ouves,
não sabendo que deténs as rédeas
de meu ânimo ...³³

A canção é concentrada no elogio a um efebo, cujo “olhar virginal” lhe permite ter controle sobre o amador, este que, sem opção, lamenta a dor do desejo não correspondido. Tal qual afirma Ragusa (2013, p. 187), o que faz é transformar “metaforicamente o menino em domador, o condutor da carruagem da paixão e de seus cavalos”. Essa imagem equestre não é mero acaso: a máxima da domesticação do cavalo exercia, na Grécia antiga, um destacado papel no imaginário erótico, e os poetas não raramente, diz Calame (1997, p. 241), a retomavam para metaforizar “a educação dos adolescentes e a conquista do casamento na sexualidade adulta”. A isso relaciona-se o que afirma Ragusa (2010, p. 157), sobre ser evidente “a constante associação virgem-cavalo”, levando em conta que o animal é “símbolo de vigor e elegância, de vitalidade erótica”. Controlar tamanha robustez, portanto, é provar energia e disposição da qual poucos dispõem. Heráclito (século I d.C.?), ao citar em *Alegorias homéricas* (5) o Fragmento 417 de Anacreonte, ressalta essa dimensão.

Fr. 417

A fonte desse fragmento não apenas preservou-o, mas dele ofereceu uma leitura biografizante, ao afirmar ter o poeta usado a alegoria equestre como vingança contra certa mulher que o teria rejeitado e cujo espírito arrogante pensava ser capaz de controlar:

πῶλε Θρηκίη, τί δή με λοξὸν ὄμμασι βλέπουσα
νηλέως φεύγεις, δοκεῖς δέ μ' οὐδὲν εἰδέναι σοφόν; 2
ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἄν τοι τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,
ἠνίας δ' ἔχων στρέφοιμ' <ί σ' > ἀμφὶ τέρματα δρόμου 4
νῦν δὲ λειμῶνάς τε βόσκειαι κοῦφά τε σκιρτῶσα παίζεις,
δεξιὸν γὰρ ἵπποπείρην οὐκ ἔχεις ἐπεμβάτην. 6

³³ Ragusa, 2017, p. 191.

Ó potranca trácia, por que me foges, olhando-me com olhar de soslaio,
sem piedade? Julgas que habilidade alguma conheço? 2
Sabe bem: belamente te lançaria o freio.
e, tomando as rédeas, te faria girar em redor da meta. 4
Agora pelos prados pastas, e, agilmente saltando, brincas,
pois destro cavaleiro não tens por cavalgante.³⁴ 6

Rosenmeyer (2004, p. 172) faz sua análise a partir de uma perspectiva equilibrada e sem o uso do anedotário: o que a *persona* da canção busca é “remover a potranca do mundo selvagem para levá-la a uma cultura econômica de perdas e ganhos, competição e hierarquia social, algo que pode ser interpretado como imagens de conquista sexual e dominação”. Estamos, novamente, diante de um Eros que se projeta e é sugerido por meio de imagens naturais e de brincadeiras: a “potranca trácia” da canção brinca “agilmente saltando” em meio aos prados, sob uma energia e vitalidade erótica que, na visão do homem, precisa ser dominada. Tamanho vigor, aliás, tem origem incerta. Como questiona Ragusa (2013, p. 194), seria “a potranca uma *parthénos*, a virgem momentaneamente livre do zelo materno [...], ou é uma cortesã, e daí o *status* estrangeiro, a saltar em prados metafóricos?”³⁵ Dados o jogo de palavras e o humor da poesia anacreônica, é difícil saber.

Inclinamo-nos, porém, à primeira hipótese. A jovem potranca, afinal, é uma fugitiva, tal qual estava em vias de ser a jovem Herotima do Fragmento 346, e o *double entendre* do verbo “brincar” (*paízeis*, verso 5) – de novo aqui! – torna-se ainda mais forte na elaboração de uma imagem intermediária entre a inocência infantil e a obscenidade erótica. Além disso, há o espaço sugestivo do prado, o qual vem a ser recorrentemente usado em canções que trabalham essa dimensão. Tal qual afirma Calame (2013, p. 169), “a metáfora é um dos recursos poéticos da iniciação a Eros que o narrador mélico sonha em fazer submeter, pela palavra, senão em ato, seu ou sua jovem destinatária(o)”. Por outro lado, é justo dizer que as múltiplas possibilidades de análise são a intenção do poeta. Como anota Goldhill (1987, p. 15), as dualidades do vocabulário de Anacreonte são como “uma dança de véus, sugerindo, mas nunca finalmente revelando [...]. Flerta com o leitor inquieto que, divertidamente, fica inseguro quanto às possibilidades e à importância das metáforas eróticas”.

A isso ainda se relaciona o caráter lacunar de boa parte dos fragmentos, cuja interpretação fica restrita ao que os poucos versos nos informam. Esse é o caso do Fragmento 400.

³⁴ *Id.*, 2013, p. 194.

³⁵ Para a avaliação da questão do *status* da jovem, e da possibilidade de que seja uma hetera, ver ainda Hernández, 2019, pp. 62-69.

Fr. 400

A canção é citada por Heféstion, desta vez em seu tratado *Sobre metros* (12.5), e possui dois versos nos quais temos a *persona* foge de Eros:

παρὰ δηῦτε Πυθόμανδρον
κατέδυν ἔρωτα φεύγων.

De novo, junto a Pitomandro,
desço, fugindo do desejo ...³⁶

A imagem é comum: “Os verbos *pheugein* (‘fugir’) e *diōkein* (‘perseguir’) são itens fixos no vocabulário erótico dos poetas” (CARSON, 1988, p. 40), pois o que Eros faz é caçar suas potenciais vítimas, na intenção de dominá-las. A dificuldade, porém, está no significado de “Pitomandro”: seria um local para onde foge o amador? Campbell (1989, p. 83) sugere que a *persona* “busca refúgio com Pitomandro”, em uma leitura que coloca o substantivo como o nome de um jovem, possibilidade, todavia, inverificável.

Considerações finais

Eros é uma divindade cruel. Por outro lado, sua atuação sobre os mortais é necessária, um dado de nossa existência. Essa realidade contraditória, dura e fatigante é a construída por Anacreonte nos 14 fragmentos deste artigo, o qual buscou analisar de que maneira tal realidade está presente na poesia de um dos autores mais representativos da mélica erótica. O resultado é inevitável: há, nas canções do poeta, um Eros dotado de características tradicionais, recorrente na poesia de outras figuras canônicas do período arcaico, mas, ao mesmo tempo, construído com pinceladas próprias de um artista cuja graça e cujo humor são vistos em tudo aquilo que lhe é atribuído.

Seja um desejo a ser conquistado com o auxílio dos prazeres do simpósio (Fr. 357), seja uma atração malsucedida em decorrência da velhice do amador (Fr. 358), a experiência erótica retratada por Anacreonte não é a mesma vista em poetas cuja poesia tem Eros como uma figura igualmente relevante. A pujança que no poeta marca a atuação do deus sobre as *personae* é adaptada, senão substituída, de modo a contar com uma leveza elegante que permite, à audiência das canções em que está presente, o reconhecimento da beleza aprazível a que a poesia é tão cara. Existe, no jogo de palavras e nas metáforas empregadas, uma evidente intenção de fazer da arte um objeto fomentador de regozijo.

³⁶ Tradução nossa.

Isso não é acidental: como visto, Anacreonte foi um poeta acima de tudo do simpósio. Seu papel como artista, sobretudo nas heterogêneas audiências das cortes de tiranos que o convidavam como forma de projetarem o próprio prestígio, era compor canções que de alguma maneira projetassem contentamento e, assim, promovessem a manutenção das relações de companheirismo. Por meio da força de Eros, uma divindade cuja atuação incide sobre todos, transcendendo questões políticas, a poesia anacreônica buscava exercer a função que lhe era designada, o que de muitas formas explica o porquê de o deus do desejo estar mais notadamente associado a imagens de brincadeiras (Frs. 358, 417), jogos (Fr. 398), consumo de vinho (Frs. 357, 396) e o próprio sistema pederástico a que tanto está relacionada a instituição simposiástica no período arcaico (Frs. 359, 360, 407).

Anacreonte produziu uma poesia em adesão à tradição, mas com elementos próprios que não a derrubam. Seu humor chistoso e profundamente dotado de ironia é visto, por exemplo, em fragmentos que retratam um Eros perseguidor (Fr. 400), violento (Fr. 396) e capaz de promover a perda da sanidade (Fr. 398), e em retratos de experiências eróticas que reafirmam os perigos do desejo. Tampouco, por óbvio, impede a tradição que o poeta, na seleção e no tratamento dos componentes de sua composição, exerça sua criatividade, sua originalidade. Foi o que aqui bem vimos. Mas há o que não vemos, e nem podemos ver: a dimensão da *performance*, que responderia questões tão relevantes quanto a da identidade da potranca trácia do Fragmento 417, ou a situação toda do Fragmento 358.

Assim, limitamo-nos a concluir ressaltando o que podemos compreender: que Anacreonte reafirma a natureza danosa de Eros e de sua atuação sobre os mortais, mas o faz de maneira a, na maioria dos casos, elaborar situações e construções poéticas que talvez permitissem à audiência uma breve folga dos tormentos eróticos – e o rir-se deles. Essa tentativa envolve a movimentação de diferentes domínios da cultura helênica do período arcaico, como o simpósio, cujos elementos formulares – vinho, desejo, prazer – servem de signos poéticos.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Leonardo. Os Fragmentos Elegíacos de Anacreonte. *Conexão Letras*, v. 12, n. 17, pp. 81-90, 2017.
- ANTUNES, Leonardo. Problemas de Tradução Poética em Anacreonte. *Cadernos de Tradução*, v. 38, n. 2, pp. 78-96, 2018.
- BREMMER, Jean. Pederastia Grega e Homossexualismo Moderno. In: BREMMER, Jean (ed.). *De Safo a Sade. Momentos na História da Sexualidade*. Campinas: Papirus, pp. 11-26, 2009.
- BUDELMANN, Felix. Anacreon and the *Anacreontea*. In: BUDELMANN, Felix (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 227-239, 2009.
- BURKERT, Walter. *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CALAME, Claude. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1997.

- CALAME, Claude. **Eros na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CALAME, Claude. The Amorous Gaze. In: CAZZATO, Vanessa; LARDINOIS, André. **The Look of Lyric: Greek Song and the Visual**. Leiden: Brill, pp. 288-305, 2016.
- CAMPBELL, David. (ed., trad.). **Greek Lyric II**. Anacreon, *Anacreontea*, Early Choral Lyric. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- CARSON, Anne. **Eros, the Bittersweet**. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- FALKNER, Thomas. Geront erotic Images. In: FALKNER, Thomas. **The Poetics of Old Age in Greek Epic, Lyric and Tragedy**. Norman: University of Oklahoma Press, pp. 108-152, 1995.
- FOWLER, Barbara. The Archaic Aesthetic. **The American Journal of Philology**, v. 105, n. 2, pp. 119-149, 1984.
- GOLDHILL, Simon. The Dance of the Veils. **Eranos**, v. 85, pp. 9-18, 1987.
- HENDERSON, William. Aspects of the Ancient Greek Symposion. **Akroterion**, v. 45, pp. 6-25, 2000.
- HERNÁNDEZ, Enrique. **Prostituição Feminina na Mélica e no Jambo Arcaicos: imagens e temas**. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- KIRK, Geoffrey. Old Age and Maturity in Ancient Greece. In: PORTMAN, Anne; RITSEMA, Rudolf. (eds.). **The Stages of Life in Creative Process**. Leiden: Brill, pp. 123-158, 1973.
- MACLACHLAN, Bonnie. Personal Poetry. Anacreon. In: GERBER, Douglas. (ed.). **A Companion to Greek Lyric Poets**. Leiden: Brill, pp. 182-212, 1997.
- MACLACHLAN, Bonnie. “To Box or Not to Box with Eros?”. **The Classical World**, v. 94, n. 2, pp. 123-133, 2001.
- MOST, George. Greek Lyric Poets. In: LUCE, James. (ed.). **Ancient Writers: Greece and Rome**. Nova York: Charles Scribner’s Sons, pp. 75-98, 1982.
- PAGE, Denys. (Ed.). **Poetae Melici Graeci**. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- PAPAKONSTANTINO, Zinon. “A Delight and a Burden”: (HES., Sc. 400): Wine and Wine-Drinking in Archaic Greece. **Ancient Society**, v. 42, pp. 1-32, 2012.
- PFEIJFFER, Ilja. Playing Ball with Homer. **Mnemosyne**, v. LIII, fasc. 2, pp. 164-184, 2000.
- RACE, William. How Greek Poems Begin. In: DUNN, Francis; COLE, Thomas. (eds.). **Beginnings in Classical Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 13-38, 2011.
- RAGUSA, Giuliana. **Lira, Mito e Erotismo**. Afrodite na poesia mélica grega arcaica. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- RAGUSA, Giuliana. (org., trad.). **Lira Grega**. Antologia da poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.
- RAGUSA, Giuliana. A Tradição do *Paidikon* na Mélica Grega Arcaica. **Phaos**, v. 17, pp. 185-210, 2017.
- RAGUSA, Giuliana. Safo de Lesbos: de liras e neblinas. In: REDE, Marcelo. (org.). **Vidas Antigas. Ensaios biográficos da Antiguidade**. São Paulo: Editora Intermeios, pp. 211-238, 2019.
- RAGUSA, Giuliana; BRUNHARA, Rafael. (org., trad., introd., notas, coment.). **Elegia Grega Arcaica: uma antologia**. São Paulo: Ateliê/Mnema, 2021.
- RAWLES, Richard. Eros and Praise in Early Greek Lyric. In: ATHANASSAKI, Lucia; BOWIE, Ewen. (eds.). **Archaic and Classical Song**. Berlin: De Gruyter, pp. 139-159, 2011.
- ROSENMEYER, Patricia. Girls at Play in Early Greek Poetry. **The American Journal of Philology**, v. 125, n. 2, pp. 163-178, 2004.
- WOODBURY, Leonard. Gold Hair and Grey, or the Game of Love. **Transactions of the American Philological Association**, v. 109, pp. 277-287, 1979.

