



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

CRISTIANE DEMARCHI

**UMA SAFO À FRANCESA:
ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES DE SAFO
EM IMAGENS PICTÓRICAS NA FRANÇA DO SÉCULO XIX.**

CAMPINAS

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

CRISTIANE DEMARCHI

**UMA SAFO À FRANCESA:
ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES DE SAFO
EM IMAGENS PICTÓRICAS NA FRANÇA DO SÉCULO XIX.**

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELA ALUNA CRISTIANE DEMARCHI
E ORIENTADA PELO PROF. DR. JOAQUIM BRASIL FONTES.

Assinatura do Orientador

Prof. Dr. Dario Fiorentini
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
Faculdade de Educação - Unicamp
Matrícula: 21582-0

CAMPINAS

2013

iii

UNICAMP - FE - BIBLIOTECA

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751**

D391s Demarchi, Cristiane, 1974-
Um Safo à francesa: estudo das representações de Safo em imagens pictóricas na França do século XIX / Cristiane Demarchi. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.

Orientador: Joaquim Brasil Fontes Júnior.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Safo. 2. Erotismo. 3. Representações. 4. Imagem. 5. França – Séc. XIX. I. Fontes Júnior, Joaquim Brasil, 1974-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

13-017/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês: A French Sappho: study of Sappho representations in the pictorial images of the XIX century in France.

Palavras-chave em inglês:

Sappho

Eroticism

Representation

Image

France – Séc. XIX

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Doutor em Educação

Banca examinadora:

Joaquim Brasil Fontes Júnior (Orientador)

José Antonio Alves Torrrano

Ana Beatriz Linardi

Sílvio Donizetti de Oliveira Gallo

Cristina Bruzzo

Data da defesa: 26-02-2013

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: anedemarchi@yahoo.com.br

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

**UMA SAFO À FRANCESA: ESTUDO DAS REPRESENTAÇÕES DE SAFO EM
IMAGENS PICTÓRICAS NA FRANÇA DO SÉCULO XIX**

Autor: Cristiane Demarchi

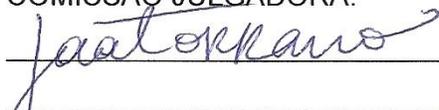
Orientador: Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes

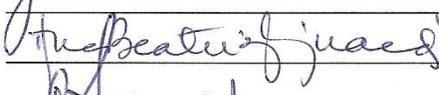
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por
Cristiane Demarchi e aprovada pela Comissão Julgadora.

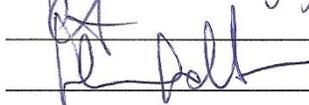
Data: 26/02/2013

Assinatura: .....
Orientador

COMISSÃO JULGADORA:







2013

À minha filha Camila.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Joaquim Brasil Fontes, um guia no caminho prazeroso que foi o do encontro com as imagens e a identidade fluida de Safo; candelabro de Jean Valjean, e meu Mestre no aprendizado da frase benjaminiana: “perder-se requer instrução”.

Aos meus familiares por assegurarem que havia um porto onde ancorar nos momentos de necessidade.

Aos meus amigos, em especial a Everton Luís Sanches, Maria Cecília de Oliveira Adão, Marli Lopes e Josias Acencio pelas discussões, paciência e entusiasmo.

Aos professores que, durante esta fase de estudo, me ajudaram a consolidar um olhar sobre o tema: do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Departamento de Letras Clássicas, a Prof.^a Dr.^a Patrícia Prata, Prof.^a Dr.^a Isabela Tardin e Prof. Dr. Flávio Ribeiro Oliveira. Do Instituto de Artes, Departamento de Artes Plásticas, a Prof.^a Dr.^a Anna Paula Silva Gouveia. Do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, a contribuição da Prof.^a Dr.^a Izabel Andrade Marzon sobre as representações de mulheres suicidas no século XIX. A todos os professores da Faculdade de Educação dos cursos de pós-graduação e valiosos seminários. Os caminhos que sigo e as relações que estabeleço são, entretanto, de minha total responsabilidade. Ao Prof. Edley Matos do Santos, pelos apontamentos.

Um agradecimento especial a todos os funcionários das bibliotecas do IEL, do IFCH, do IA e da FE da Universidade Estadual de Campinas pelo apoio.

À Fapesp pelo fomento desta pesquisa.

À Dr.^a Beatriz Caputo, neurologista do CECOM, por acompanhar meu tratamento e, acima de tudo, por reabilitar minha visão. A todos os funcionários do CECOM agradeço a paciência, a atenção e as orientações.

E, por fim, um tributo (mais do que um agradecimento) à minha avó materna, Idalina de Oliveira Ferreira, cujas narrativas mágicas me aproximaram de meu passado e do prazer desse contato. A ela, que não me reconhece mais, cujo ataque fisiológico retirou toda a memória, e que só de mim se aproxima se a mantenho em narrativa, meu agradecimento.

« (...) Eh bien, dit l'artiste en souriant, osez-vous bien prétendre que vous n'êtes pas femme? » (...) C'était la femme avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiment.

Honoré de Balzac

RESUMO

Esta pesquisa realiza uma leitura de representações da poeta grega do período arcaico, Safo, em três imagens pictóricas, na França do século XIX. Para isso, buscou a compreensão do processo que conectou a construção de sua biografia a uma tradição ficcional, segundo a qual a poeta teria se suicidado por amor, um ato espetacular, fruto de interpretações da narrativa de Ovídio, poeta latino do século I a.C. Ao tripartir essa vontade de narrar o salto de Safo, a pesquisa aceita a imagem enquanto epifania singular de seu corpo. A primeira delas, do pintor neoclássico Pierre-Narcisse Guerin, está atualmente exposta no Museu do Hermitage de São Petersburgo. No centro do tríptico, uma imagem caricatural, produzida para *Le Charivari*, um semanário de grande circulação na Paris de meados do século XIX. Por fim, uma aquarela, dentre inúmeras pinturas e desenhos de Gustave Moreau sobre a poeta. Ao enfatizar a relação entre o corpo figurado e a construção da identidade-memória de Safo que, no século XIX, está vinculada à materialidade do corpo, a leitura estabelece uma geografia discursiva que envolve representações do feminino, do homoerotismo, da Ilha de Lesbos e do exótico que representa a relação entre elas e Safo. A tese sustenta que o erótico constituinte de Safo, atravessado por elementos simbólicos da *factio* ovidiana, possibilitou a proliferação das imagens do salto na França do século XIX. Imagens que, por sua vez, refletem um campo de tensões entre o desejo de “ver” a personagem histórica no meio dos rastros e o choque entre narrativas antigas e mecanismos de controle do prazer entre os modernos.

ABSTRACT

This research realize a reading of the representations of the greek poetess of the archaic period, Sapho, in three pictorical images on the France of the XIX century. Thereunto, seek the comprehension that conected the building of her biograph to a fictional tradition, according to, the poetess would have commited suicide by Love, a spectacular act, fruit of the interpretations of the Ovidian narratives, latin poet from century I B.C. Triparting this wish of narrate the Sapho transition, the research accept the image while a singular epiphany of her body. The first of them, from the neoclassic painter Pierre-Narcisse Guerin, that is actually exposed on the Hermitage Museum at St. Petersburg. At the triptical center a caricatural image that was produced to Le Charivari, a weekly newspaper of a great circulation in Paris of the XIX century. Ultimately, a watercolour among the several paintings and draws from Gustave Moreau about the poetess. When emphasized the relation between the figured body and the build of the identity memory of Sapho, that in century XIX is connected to the materiality of the body, the reading offer a discursive geography that involves representations of the female, of the homoerotism, of the Lesbos island and from the exotic, that represents the relation between them and Sapho. The thesis support that the Sapho erotic constituent, crossed by simbolic elements of the Ovidian fictio allowed the proliferation of images in the XIX century France transition. Images that reflect a field of tensions between the desire of 'see' the historical personage among the vestige and the impact between ancient narratives and mechanisms of pleasure control among the moderns.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Cratera. Técnica: figuras vermelhas. Atribuída ao pintor de Tithonos. 480-470 a.C.. Kunstsammlungen (Ref: 508). Fonte: Yatromanolakis, Dimitrius. *Sappho in the making: the early reception*, 2007, p. 89.

Imagem 2: Hídria. Técnica: figura negras. Atribuída à Sappho Painter. Museu Nacional de Varsóvia (Ref: 142333). Fonte: Yatromanolakis, Dimitrius, op. cit., p. 69.

Imagem 3: Kalathos. Técnica: figuras vermelhas. Atribuído ao pintor de Brygos. 480-470 a.C., Staatliche Antikensammlungen, Munique (Ref. 2416). Fontes: Yatromanolakis, Dimitrius, op. cit., p. 74.

Imagem 4: Hídria. Técnica: figuras vermelhas. Atribuída ao Grupo de Polygnotos. 440-430 a.C., Museu Arqueológico Nacional de Atenas (Ref. 1260). Fonte: Yatromanolakis, Dimitrius, op. cit., p. 147.

Imagem 5: Afresco “*Parnassus*”. Rafael Sanzio. 1509-1511. Stanza della Segnatura. Salas do Vaticano. Fonte: Chapman, Hugo et al. *Raphael: from Urbino to Rome*, 2004, p. 53.

Imagem 6: Detalhe de Safo no “*Parnassus*”. Rafael Sanzio. 1509-1511. Fonte: Jones, Roges & Penny, Nicholas. *Raphael*, 1983, p. 81.

Imagem 7: Detalhe da Temperança no Afresco das Virtudes. Rafael Sanzio. 1509-1511. Fonte: Chapman, Hugo, op. cit., p. 54.

Imagem 8: Sophie von Fries (como Sapho). Elisabeth Louise Vigée Le Brun. 1794. República Tcheca, National Castle Museum of Jaromerice. Outra versão, oval, com 0,89 x 0,72, Cincinnati Art Museum (Ref. 1940.981)

Imagem 9: *Autoretrato. Angelica Kauffmann inspirada pela musa da Poesia* (conhecido como Angelica Kauffmann e Safo). Impressão Thomas Burke. 1782. Fonte: *Angelika Kauffmann (1741-1807): Retrospectiva*. Alemanha, 1998, imagem 112, p. 242.

Imagem 10: Madame de Saint-Just d’Aucourt como Safo. François Dumont. 1797. 20,3 x 14,1 cm. Departamento de Miniaturas do Museu do Louvre. Fonte: www.rmn.fr. Cópia em preto e branco no inventário de miniaturas do Museu do Louvre e do Museu de Orsay. Jean-Richard Pierrette, c1994, p. 123.

Imagem 11: *L’Apothéose d’Homère* (dit aussi Homere Deifie). Jean-Auguste Dominique Ingres. 1827. 3,86 x 5,15 m. Museu do Louvre (Ref. 5417). Fonte: Siegfried, Susan L. *Ingres: painting reimagined*, 2009, p. 194. Identificação dos personagens em *L’opera completa di Ingres*, 1968. Desenhos sobre a obra em Louis-Antoine Prat, *Ingres*, 2004.

Imagem 12: Detalhe de Safo. *L’Apotheose d’Homere*. 1827. Jean-Auguste Dominique Ingres.

Imagem 13: Cratera. Técnica: figuras vermelhas. Região: Atenas. Atribuído ao Grupo de Polygnotos. V a.C.. Bolonha, Museu Arqueológico (Museo Civico Archeologico di Bologna, Ref. 17358). Fonte: Boardman, John. *Athenian red figure vases: the Classical Period*, 1995 (1989), fig. 161.

Imagem 14: Cratera (calix crater). Técnica: figuras vermelhas. Região: Atenas. Do mesmo estilo do Pintor de Meidias. V a.C.. Palermo, Museu Arqueológico (Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas, Ref. 2187). Fonte: Boardman, John, op. cit., 1995 (1989), fig. 300.

Imagem 15: Hídria. Técnica: figuras vermelhas. Região: Itália. Atribuído ao pintor de Meidias. V a.C.. Florença, Museu Arqueológico Etrusco (Ref. 81947). Fonte: Boardman, John, *Greek Art*, 1996 (1964), fig. 204.

Imagem 16: A pedra da Leucádia.

Imagem 17: *Sapho se lamentant. Phaon lisant la lettre de Sapho*. Image 16, fl. 146 v.. Heroides de Ovídio. Tradução de Octovien de Saint-Gelais. 1509. Paris, Bibl. Nat. France, Richelieu Manuscrits Français (Ref. 873). Fonte: www.gallica.bnf.fr. Acesso: 21/04/2006.

Imagem 18: *Suicide de Sapho*. Encadrement. Imagem 42. Heroides de Ovídio. Tradução de Octovien de Saint-Gelais. XVI. Paris, Bibl. Nat. France, Richelieu Manuscrits Français (Ref. 874). Acesso: 21/04/2006.

Imagem 19: *Le mépris des richesses* (L'innocence préférant l'amour à la richesse). Pierre-Paul Prud'hon e Constance Mayer. 1804. 2,43 x 1,94 m. São Petersburgo, Rússia. Museu do Hermitage (RF 5673). Fonte: Colin, Eisler. *Paintings in the Hermitage*. NY: Stewart, Tabori & Chang, 1990, p. 81.

Imagem 20: Germaine de Staël como “Corinne”. Elisabeth Louise Vigée Lebrun. 1808. 1,40 x 1,18 m. Genebra, Museu de Arte e de História (Musée d'Art et d'Histoire, Geneva). Fonte: May, Gita. *Elisabeth Vigée Le Brun: the odyssey of an artist in an age of Revolution*. NY: Yale University Press, 2005, plate 16.

Imagem 21: *Marat assassiné*. Jacques-Louis David. 1793. 1,65 x 1,28 m. Bélgica, Museu de Belas Artes de Bruxelas (Musées Royaux de Beaux Arts de Belgique, RF 3260). Fonte: Schnapper, Antoine & Sérullaz, Arlette. *Jacques-Louis David (1748-1825)*. Paris: RMN, 1989, p. 26.

Imagem 22: *Morphée et Iris*. Pierre-Narcisse Guérin. 1811. 2,51 x 1,78. São Petersburgo, Rússia. Museu do Hermitage, Ref. 5675. Fonte: *Five Hundred Years of French Painting (XIX-XX): The Hermitage*. 1990, plate 11.

Imagem 23: *Les Amours de Pâris et d'Hélène*. Jacques-Louis David. 1788. 1,40 x 1,80. Paris, Museu do Louvre (Ref. 3696). Fonte : Nanteuil, Luc de. *Jacques-Louis David (Les Grands Peintres)*. 1987, p. 99. Os desenhos referentes ao estudo de Ingres sobre a imagem estão no Jean Paul Getty Museum.

Imagem 24: *La mort de Socrate*. Jacques-Louis David. 1787. 1,30 x 1,96 m. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, Ref. 31.45. Fonte: Burn, Barbara. *Masterpieces of the Metropolitan Museum of Art*, 1997 (1993), p. 219.

Imagem 25: *Sapho, Phaon et l'Amour*. Jacques-Louis David. 1809. 2,25 x 2,62 m. Rússia, Museu do Hermitage de São Petersburgo (Ref. 5668). Fonte: *Five Hundred Years of French Painting (XIX-XX): The Hermitage*, 1990, plate 1.

Imagem 26: *Sapho au cap Leucade*. Antoine-Jean Gros. 1801. 1,22 x 1,00 m. Bayeux (França). Musée Baron-Gérard. Fonte: O'Brien, David. *Antoine-Jean Gros: peintre de Napoléon*, 2006, p. 50.

Imagem 27: *Sapho à Leucade* (Sapho se précipitant à la mer). Jean-Joseph Taillasson. 1791. 2,25 x 1,90m. Brest, Museu de Belas Artes, Galeria de Pintura Antigas 4. Fonte: O'Brien, David. *Antoine-Jean Gros: peintre de Napoléon*, 2006, p. 51.

Imagem 28: *La Liberté guidant le peuple*. Eugène Delacroix. 1830. 2,60 x 3,25 m. França, Museu do Louvre (Ref. 129). Fonte: Bortolato, Luigina Rossi. *L'opera pittorica completa di Delacroix*, 1972, TAV. XXVII.

Imagem 29: *Sapho or Corinne*. Atribuído a Jean-Auguste Dominique Ingres. 1809. 0,22 x 0,29 m. Massachusetts, Museum of Fine Arts in Boston (Ref. 65.2579).

Imagem 30: *Ménélas Vanqueur*. Honoré-Victorin Daumier. Série Histoire Ancienne – 1ª litogravura. (1842). Fonte: *Daumier* (1808-1879), catálogo exposição. Paris, RMN, 1999, p. 18.

Imagem 31: *L'Enlèvement d'Hélène*. Honoré-Victorin Daumier. Série Histoire Ancienne - 13ª litogravura (1842). Noack Collection. Fonte: www.daumier-register.org.

Imagem 32: *La naissance de Vénus*. Alexandre Cabanel. 1863. 1,30 x 2,25 m. Paris, Museu de Orsay (Ref. 273). Fonte: Lemoine, Serge. *Paintings in the Musée d'Orsay*, 2006, p. 154.

Imagem 33: *Sapho d'Erèse*, Félix-Joseph Barrias. 1847. Original perdido. Fotografia em "Saffo" de Antonio Cipollini (1790?- Milão). Fonte: Reynolds, M.. *Sappho Companion*, 2001, p. 15.

Imagem 34: *Le Coucher de Sapho*. Charles-Gabriel Gleyre. 1867. 1,08 x 0,72m. Suíça, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

Imagem 35: *Sapho vue de dos*, desenho número 176 do catálogo de Louis Mathieu. Gustave Moreau. 0,25 x 0,18 m. Paris, Museu Gustave Moreau.

Imagem 36: *Sapho*, desenho 739 do catálogo de Louis Mathieu. Gustave Moreau. 0,48 x 0,29 m. Paris, Museu Gustave Moreau.

Imagem 37: *Sapho*, desenho 959 do catálogo de Louis Mathieu. Gustave Moreau. 0,134 x 0,08 m. Paris, Museu Gustave Moreau.

Imagem 38: *Modèle féminin pour Sapho*. Desenho 3425 do catálogo de Louis Mathieu. Gustave Moreau. 0,265 x 0,178m. Paris, Museu Gustave Moreau.

Imagem 39: *Sapho dans un intérieur*. Desenho 209 catálogo de Louis Mathieu. Gustave Moreau. 1860. 0,255 x 0,149m. Paris, Museu Gustave Moreau.

Imagem 40: *Sapho (e Faon)*. Desenho 173 catálogo Louis Mathieu. Gustave Moreau. 1860. 0,19 x 0,138 m. Paris, Museu Gustave Moreau.

Imagem 41: *Sapho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade*. Théodore Chassériau. 1846. 0,37 x 0,23 m. Paris, Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre (Ref. 24388). Fonte: Guegan, Stephane. *Chassériau: um autre romantisme*, 2002, p. 291, cat. 171.

Imagem 42: *Suzanne au bain*. Théodore Chassériau. 1839. 2,55 x 1,96. Paris, Museu do Louvre (Ref. 410). Fonte: Guegan, Stephane, op. cit., 2002, p. 87, cat. 15.

Imagem 43: *Vénus anadyomène* (dite aussi Vénus Marine). Théodore Chassériau. 1839. 0,65 x 0,55 m. Paris, Museu do Louvre (Ref. 2262). Fonte: Guegan, Stéphane, op. cit., 2002, p. 82.

Imagem 44: *La mort de Sapho*. Gustave Moreau. 1872. 0,33 x 0,21 m. Paris, Museu Gustave Moreau (Ref. 15503).

Imagem 45: *La Mort de Sapho*. Gustave Moreau. 1876. 0,28 x 0,23 m. Paris, Museu de Belas Artes de Saint-Lô. Fonte: Lacambre, Geneviève; Cooke, Peter & Capodiecici, Luisa. *Gustave Moreau: les aquareles*, 1998, p. 23.

SUMÁRIO

SAFO EM IMAGENS – UMA INTRODUÇÃO.....	25
Da verdade e do mito	28
Quem és, Safo?	29
Imagens de Safo e a memória: relatos autônomos	30
As imagens pictóricas de Safo	34
O tríptico de Safo	35
Das imagens “antigas” de Safo	38
Memória criativa no mito ou Mito, ato criador sobre a memória.....	44
Dos “corpos” de Safo: o erótico constituinte	48
PARTE I – REMINISCENTIA	55
Safo, poeta no Parnasso	57
A mélica sáfica	58
“Quem, ó Psappa, te contraria?” O fragmento 1 (V e L-P)	61
Fragmento 31 ou Ode a Anactória	67
A iconografia de Safo	70
<i>Syn-poté</i> , banquete, deleite, convívio e erotismo.....	72
Para um auditório feminino	73
A poeta no Parnasso	74
A Safo de Rafael: poeta no “ <i>Parnassus</i> ”	78
Safo no Parnasso de Ingres	84
A heroína de Ovídio: Safo, a Persuasiva	89
As heroínas	92
O corpo comunicante de Safo, heroína de Ovídio	93
O que Safo tem de persuasiva para o espectador romano?	98
O amado de Safo	101
O relato de Safo na carta à Faon	103
A poeta, o desejo e Faon: recepção da obra, representações do salto	112
As traduções das <i>Heróides</i>	114

“Sappho Lyonnaize”	119
O “ <i>roman heroïque</i> ” e Madeleine de Scudéry	121
A caixa de Pandora	127
PARTE II – TRÍPTICO DE SAFO	129
Um gosto à grega, ou Safo no neoclassicismo francês	131
Safo em ponto nevrálgico	136
A distância inacessível de Safo e a presença neoclássica	144
O corpo feminino possível para Safo	149
O corpo de Safo na imagem de Guérin.....	156
A musa Invertida ou Safo, caricatura de Daumier	163
O olho <i>Charivari</i>	168
Honoré Daumier	170
A caricatura de costumes e a História Antiga	171
Safo e a popularidade de seu amor por Faon	177
A inversão de Safo.....	184
<i>Femmes damnées</i> ou Safo, a Invertida.....	188
O enquadro e a pose abismal ou Safo, obsessão de Moreau.....	205
A imagem da queda	220
Aura e tradição ou Safo, o monstro	222
A aura de Safo em Moreau	226
Faon.....	227
A pose abismal	233
A forma de Safo, fôrma poética mutante	235
CONCLUSÃO.....	243
ANEXOS	251

SAFO EM IMAGENS, UMA INTRODUÇÃO

E é assim, Poeta, que te indefines?
Quem és, afinal?
A qual espécie de peixe pertences?

Num documentário produzido um ano depois do suicídio de Ana Cristina César, o poeta Wally Salomão cria a imagem da poeta brasileira saltando da janela para a morte e indaga se foi “para isso (...) que (...) pregaste nas paredes as canções de amor de Safo?”¹. Fica constituído para o leitor um amálgama do perfil de duas mulheres que saltam para a morte, ambas poetas.

Safo foi uma poeta², *mélíke*³, da Grécia Arcaica, tendo seu *floruit* entre os séculos VII e VI a.C. Filólogos e historiadores parecem concordar a esse respeito.

¹ A poesia “Canções de Amor a Safo”, de Wally Salomão, da qual retiro os trechos contidos neste parágrafo, faz parte do documentário produzido um ano depois do suicídio de Ana Cristina César. Uma homenagem póstuma, no “*Dialógio*” (vídeo-poemas) “Assaltaram a Gramática”, de 1984, dirigido por Ana Maria Magalhães.

² Utilizo o vocábulo “poeta”, e não seu feminino, encontrado no dicionário, “poetisa”. Sua utilização tem como referência que as mulheres que escrevem versos reconhecidos procuram se intitular poeta, reivindicando a mesma forma masculina, sem alterar o gênero. Foi uma modificação decorrente de práticas ao longo do século XX, neutralizando o gênero do substantivo. O uso do feminino, encontrado em dicionário, passou a ser visto como forma de menosprezo, inerente à ideia de uma obra poética de menor qualidade literária.

³ Entre os gregos do período arcaico e clássico, é comum encontrar o uso de *melikós* e de *μελοποιός*, que literalmente designa um fazedor de *méllos* (μέλος), ou seja, um poeta. O uso de *melikós* (feminino: *meliké*) para designar o gênero poético de Safo é um substituto para a nomenclatura mais geral, utilizada pelos compiladores posteriores e seguida por alguns tradutores da obra dos poetas do período Arcaico grego e que engloba os poemas sob a designação de lírica, principalmente porque o instrumento de acompanhamento mais utilizado era uma versão da lira, o *barbitos*. Giuliana Ragusa (2010, 23-53) dedica um capítulo a explicar a complexidade de prós e contras do uso de lírica ou mélica. Adotei mélica principalmente por fazer oposição à vinculação que o termo lírica absorveu desde a época moderna como uma poesia altamente subjetiva, vinculando o poeta aos temas de seu poema e o destacando do público leitor, um recurso até mesmo de autoria em uma cultura de base escrita que iniciava uma fase mais agressiva do processo de “mercantilização” das obras, com o advento da tipografia de larga escala e a possibilidade de ampliação do mercado consumidor. Para a Grécia Arcaica e, portanto, para a interpretação dos poemas de Safo, essa leitura (ainda praticada) não diferencia as práticas e representações da época, mesmo porque existe pouca informação sobre a *performance* desses poemas. Vale a pena considerar leituras orientadas para as expectativas de tais públicos no interior de uma cultura de forte base oral e a utilização de recursos como a introdução de narrativas míticas e elementos de referência fortes e calcados no acompanhamento-entendimento, prática simultânea compreendida pelo *melikós* para melhor desempenho de sua composição.

Segundo a tradição, Safo teria se suicidado por amor, um ato espetacular, fruto de interpretações da narrativa de Ovídio, poeta latino do século I a.C. que assume no seu texto a voz poética de Safo numa coletânea de cartas que teriam sido escritas por mulheres. A carta de Safo, na numeração tradicional da obra de Ovídio, das *Heroides*⁴, tem o número XV. Todas, menos Safo, fazem parte de narrativas míticas ou eram personagens da tragédia grega. Constitui-se assim o mito do suicídio de Safo.

Para evocar a narrativa contida na carta XV, utilizo outra imagem, a de um tradutor brasileiro de Safo da década de 50:

E conta a lenda que Safo se tomou de loucos amores por Faón, o barqueiro formoso, que não a compreendeu e a abandonou. Num dia em que Safo se encontrava sobre o promontório de Leocades, do alto da penedia, em frente ao mar agitado, viu aproximar-se um barco e divisou Faón. Fez-lhe adeuses e sinais desesperados para que se aproximasse. Mas o barco, e nele Faón, passou indiferente. Num arrebatado de amor mal ferido, atirou-se ao mar, menos agitado do que sua alma⁵.

Ou posso utilizar a descrição de David Moore Robinson, de 1963 (p. 129):

Ovid in the fifteenth epistle of the *Heroides* pictured Sappho as a passionate and voluptuous *hetaera* who could not win the love of the beautiful Phaon. With passion, she burns (...) and seeks release and ease, “from the raging seas”.

Ovídio na 15ª epístola das *Heroides* caracteriza Safo como uma *hetaira* ardente e voluptuosa que não poderia conquistar o amor do belo Faon. Com paixão ela queima (...) e busca libertação e conforto “nos mares enfurecidos”.

Há de se considerar que essas sínteses reúnem elementos que não estavam presentes na descrição de Safo em sua própria carta ficcional, imaginada pelo poeta Ovídio. E, mesmo quando se apodera de um desses signos narrativos, como é o caso de David Moore Robinson, o fato de

⁴ A Carta XV, ou “*Epistula Sapphus*”, não é totalmente aceita como pertencente ao “*corpus*” das epístolas de amor escritas pelo poeta elegíaco romano e organizadas nas *Heroides* (ou *Heroidum Epistulae*). Há muita indecisão a respeito de sua pertença ao grupo, principalmente pela questão da “historicidade” de Safo, contrária às características das personagens das outras cartas.

⁵ Jamil Almansur Haddad, 1942, p. 15-16. A síntese da Carta XV é feita, de acordo com o próprio autor, tendo como pano de fundo as traduções francesas, modernas e clássicas. Sua interpretação, como a de todo o texto de apresentação da tradução, pretende ver tal imagem ovidiana como mais um resquício de antifeminismo contra a mulher libertária, uma imagem recorrente que é cooptada por muitas poetisas desde o século XIX ao associarem seu nome ao de Safo. A descrição dele comporta um elemento a mais, pouco frequente nas imagens do século XIX: a presença de Faon no momento do salto, relação que pressupõe o cumprimento da função epistolar da narrativa ovidiana, o recebimento da carta pelo jovem Faon e a tentativa dele chegar para salvá-la. Outra possibilidade é que o tradutor tenha se baseado em algumas peças de teatro ou romances franceses do início do século XIX, em que a existência de um triângulo amoroso pressupõe a partida do amado com outra mulher, enquanto Safo, abandonada, os vê fugir e salta da pedra branca.

Safo queimar de paixão tem um sentido bem moderno, distinto do que teria para um romano ouvir os versos 9 a 12 da Carta XV:

Uror, ut indomitis ignem exercentibus Euris
fertilis accensis messibus ardet ager.
Arva, Phaon, celebras diversa Typhoidos Aetnae;
me calor Aetnaeo non minor igne tenet.

Queimo assim como quando os Euros indômitos atizam o fogo, arde o campo antes fértil com as messes incendiadas. Faón percorre os campos distantes do Etna de Tifeu. A mim me possui um calor não menor que o fogo do Etna⁶.

O calor que queima na descrição de Safo pode ser entendido como contraponto comparativo ao local aonde Faon teria viajado após abandonar Safo: a ligação entre o calor e o vulcão Etna, na Sicília. Uma forma de construção poética que mescla o abandono do amante (normalmente o poeta) pela amada (a *puella romana*), *topos* da elegia latina, arrebatamento que produz como efeito a retirada do amante de seu *locus*. No caso de Catulo, por exemplo, isso significaria o descumprimento dos seus deveres de cidadão. No caso de Safo, o que sublinha a originalidade ovidiana das *Heroides* é o fato de a amante abandonar seu metro próprio (o verso sáfico) e ser negligente com sua aparência. Esse trecho, sobre outros aspectos, pode ser estudado na sua relação com os artifícios retóricos presentes em toda a carta, cujo objetivo é convencer o amado a voltar, argumentos para convencer Faon, jogando com o reconhecimento de tais aspectos oriundos de outros gêneros discursivos (como a retórica e a epistolografia) pelo público-espectador romano.

A solução encontrada por Safo para a perda de controle, embriaguez de amor, considerada como doença pelos gregos e romanos, é o retorno do amado ou a cura do desejo por meio do salto da pedra branca. Curar-se de um amor não correspondido, da doença que habita o corpo e a alma – indissociáveis – da poeta.

Estrabão, autor de um tratado sobre a vida dos povos e dos locais conhecidos na Grécia de sua época, relata que Menandro, comediógrafo grego do período helenístico, teria dito, em sua comédia *Leucádia*, que Safo foi a primeira pessoa a saltar da pedra branca, da Lêucade, bem

⁶ Transcrição do grego retirada da 2.^a edição de Grant Showerman para a coleção da Loeb Classical Library, 1977 (1944), p. 180. Tradução de Luiz Pereira Sobrinho, 1983, p. 138.

distante do mar Egeu, que banha a ilha onde a poeta viveu⁷. Na enciclopédia de Fócio, do século IX, de acordo com Robinson (1963, p. 40), entretanto, Safo não figura na lista de pessoas que saltaram da pedra branca.

O salto da Lêucade é bem antigo, conhecido de narrativas de outros poetas mélicos da Grécia Arcaica. Está no poema de Anacreonte (PMG 376):

ἀρθεις δηῦτ' ἀπὸ Λευκάδος
πέτρης ἐς πολὺν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι.

Da rocha de Lêucade, de novo, me lanço sobre o mar cinzento, ébrio de amor⁸.

Gregory Nagy (1996, p. 223-224) aponta que o primeiro uso está em Homero (*Odisseia*, XXIV, versos 11-12⁹), e que o salto pertence a um conjunto de mitos já conhecidos. O Sileno, esse híbrido dotado de membro viril de proporções anormais, exagerado em seus apetites (bebida, sexo e comida)¹⁰, que retorna da *Iliada* para o drama satírico *O Cíclope*, de Eurípides (versos 163-168¹¹), traz como argumento o salto na defesa da embriaguez. Na epístola de Safo-Ovídio, é argumento para convencer Faon por meio da evidência de uma cura possível para a não fluência do desejo, ao contrário da versão suicida – tanto a do tradutor Jamil Halmansur Haddad quanto a do poeta Wally Salomão – que a modernidade lhe atribuiu.

Da verdade e do mito

⁷ *Geografia*, 10.2.9: “De acordo com Menandro, Safo foi a primeira a atirar-se; mas outros, mais sábios em antiguidades, dizem que o primeiro foi Képhalos [...]”. Utilizo a tradução de Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 101, nota 147) do trecho grego comentado no texto.

⁸ Tradução: Maria Helena Rocha Pereira, 2005, p. 145. Ao uso de Maria Helena Rocha do termo ébrio para μεθύων, acrescento o de intoxicado, utilizado por Gregory Nagy (1996, p. 228) ou, numa tradução descompromissada, uma perda do controle.

⁹ Trecho em grego: πὰρ δ' ἴσαν Ὠκεανοῦ τε πόας καὶ Λευκάδα πέτρην, / ἥδ' ἔ παρ' Ἑλίου πύλας καὶ δῆμον ὀνειρώων. Tradução de Carlos Alberto Nunes (1997, p. 305): “Pela corrente do oceano perpassam, as pedras de Leucas/e as claras portas do sol, assim como os domínios do sonho,”.

¹⁰ Utilizo aqui a descrição de Roberta Kelly Paiva (2009, p. 136-137) sobre o Cíclope que, em seu artigo, engloba outros seres que ela associa ao grotesco.

¹¹ Na tradução de Junito de Souza Brandão (1986, p. 49), o trecho da discussão entre o Sileno e Ulisses: “Vou trazê-los [o queijo e as ovelhas que ele terá que doar em troca do vinho que bebe], pouco me importando com o patrão. Eu trocaria prazerosamente o rebanho inteiro dos Cíclopes por um gole só; por um só trago, daqueles que cerram as sobancelhas, saltaria no mar do rochedo de Leucas. Sim, louco é quem não se alegra, ao beber (E faz um gesto obsceno)”.

Safo viveu alguns séculos antes de todos esses homens e seus discursos, completos ou fragmentados, comentados em tratados de geografia ou de gramática, ou narrados em outros gêneros de criação artística, como a comédia ou a poesia elegíaca latina.

O século X e, obsessivamente, os séculos XVIII e XIX, influenciados pela crença na utilização de um método racional para compreensão de todos os aspectos da vida em sociedade, inclusive de seu passado, toma contato com um grande número de fragmentos em que Safo é citada, e faz a pergunta de Wally Salomão: “Quem és, afinal?”. E inúmeros trabalhos vão tentar encontrar, na qualidade dos documentos, das citações, das incongruências, essa resposta.

Minha hipótese é que o interesse, às vezes audacioso e quase sempre obcecado por “ver” Safo no meio dos rastros, criou um palco propício para os artistas franceses no século XIX. As inúmeras e sucessivas interpolações nesta “biografia” produziram uma peça ficcional que, desde a França oitocentista, interfere na leitura de críticos e tradutores, delineando *vita* e *imago* a partir da qual cada nova imagem é uma versão idiossincrática da poeta, versão entretanto profundamente enraizada numa cultura e projetada em horizontes estilísticos precisos. Será preciso considerar que essas imagens emergem de um campo discursivo que envolve toda a construção de sua biografia desde o pensamento humanista, e parece importar mais que sua obra poética.

Quem és, Safo?

Wally Salomão carrega a resposta, embaralhando as cartas do “profuso cassino”. Neste caso, σαφῶς¹², um jogo narrativo.

Σαφῶ, Psappha, Psappho, Sappho, Sapho, Safo, a poeta grega do século VII e VI a.C., que viveu na Ilha de Lesbos, em Êresos ou em Mitilene (as fontes divergem quanto à cidade). Alguns dizem que ela nasceu em Êresos e viveu em Mitilene, por ser esta a cidade que abrigava o porto e onde fomentava a atividade econômica da muito próspera ilha de Lesbos.

Dioscourides atribui o nome a um jogo de adivinhação do período Clássico, o “Enigma de Safo”. Dioscourides viveu no primeiro século da nossa era. Escrevia tratados de medicina.

¹² Na tradução: claramente.

Imagens de Safo e a memória: relatos autônomos

Como falar da personagem representada nas imagens pictóricas do século XIX? Imagens de Safo são imagens relativas a uma personagem histórica que possui, ao contrário dos seres míticos, uma existência que pode ser traçada pelo historiador a partir de rastros do passado.

No domínio da numismática, de acordo com José Roberto de Paiva Gomes (2008, p. 55), as moedas com a efígie de Safo datam de 480 a.C. a 377 a.C., ou seja, entre o período clássico e o helenístico¹³. Pólux, retórico grego e autor de uma espécie de dicionário temático, aponta que os mitilenos produziram inúmeras moedas gravadas com o rosto de Safo¹⁴. As imagens encontradas nos vasos gregos também são posteriores. A mais antiga, de figuras negras, é uma hídria fabricada na região de Atenas entre 525 e 475 a.C., e que hoje se encontra no Museu Nacional de Varsóvia¹⁵, na Polônia, e figura uma mulher com um *barbitos*¹⁶ em mãos, pronta para executá-lo, já que os dedos de uma das mãos estão nas notas, enquanto a outra executa o movimento que produziria o som. Há uma inscrição identificando a poeta que está sendo representada.

No que concerne às fontes escritas de sua biografia, afora os fragmentos de papiro encontrados em Oxyrhynchus, traduzidos no século XX (e, portanto, não acessíveis ao público leitor francês do século XIX), o léxico bizantino do século X, *Suda* (ou *Suidas*), manuscrito compilado por eruditos, guarda duas entradas para o nome Safo em meio a seus 30.000 verbetes. Vale lembrar que os eruditos que redigiram essa primeira enciclopédia viveram 1.500 anos depois de Safo e, de acordo com Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 121-122), seus “verbetes” podem ter sido redigidos sem o rigor da filologia moderna na crítica das fontes:

¹³ O artigo de José Roberto de Paiva Gomes (2008) faz a leitura de uma moeda encontrada na Jônia entre 350 e 340 a.C. (uma *elektron ekte* de prata) como um dos modelos da possível manutenção da *hetairia* arcaica da Ilha de Lesbos frente aos *aristoi* residentes em Lesbos no século V a.C., citando para isso o tipo de moeda (98 % de prata) normalmente encontrada, que era utilizada para trocas comerciais e também para o financiamento da guerra. Sobre a relação entre Safo e a *hetairia* grega, ver capítulo I da primeira parte.

¹⁴ Vocabulário, 9.84: Μυτιληναῖοι μὲν Σαπφῶ τῷ νομίσματι ἐνεχαράζοντο.

¹⁵ Utilizo como referência a datação utilizada pelo *Classical Art Research Center* e *The Beazley Archive*.

¹⁶ O *barbitos* era um instrumento da família da lira, utilizado para compor e apresentar a poesia mélica na Grécia Arcaica.

(Suda Σ107) SAPPHO: filha de Símon, ou, segundo outros, de Eyménos, ou de Eerígios, ou de Ekrítos, ou de Sémos, ou de Kâmon, ou de Etárkhos, ou de Skamandronýmos; sua mãe foi Kleís. Nasceu em Mitylene de Lesbos; poeta lírica, floresceu na 42.^a Olimpíada, época em que viveram também Alkaífos, Stesíkhoros e Pittakós. Teve três irmãos: Lárikhos, Kháraxos e Eyrýgios. Desposou Kérkylas, homem muito rico, vindo de Ándros, e teve com ele uma filha de nome Kleís. Teve três companheiras ou amigas: Átthis, Telessíppa, Megára, e adquiriu mau nome por sua amizade impura com elas. Suas discípulas foram Anagóra de Mileto, Gonghýla de Kólophon e Eyneíka de Salamina. Escreveu nove livros de poesia lírica e inventou o plectro. Escreveu, também, epigramas, elegias, iambos e monodias.

(Suda Σ108) SAPPHO: de Mytilene, em Lesbos. Tocadora de lira, foi ela que, por amor do metileno Pháon, atirou-se do rochedo de Lêucade. Segundo alguns, teria também composto poesias líricas.

Uma Safo, casada com esse membro da Ilha do Homem, *Kérkylas*¹⁷, mãe de Kleís, poeta e “companheira” de meninas. Outra, tocadora de lira e amante de Faon. Cindida em duas “Safos”. Esses rastros materiais, ambos posteriores à figura histórica, fazem com que, nos séculos seguintes, cada tradutor ou poeta que a cite ofereça uma justificativa ora para endossar a existência dessa outra Safo, ora para condensar os relatos existentes e reuni-los em uma única personagem, chegando a compor uma sequência temporal para todas as informações existentes, muitas vezes conflitantes, narrando todos esses relatos.

Glenn W. Most (GREENE, 1996, p. 15) identifica três estratégias utilizadas para representar Safo ao longo do tempo: a duplicação, a *narrativize* e a condensação. A duplicação seria a utilizada pelo Suda: separar as informações, dando vida a outra personagem. A “narrativização” colocaria em ordem cronológica as narrativas existentes, como fez Ovídio na epístola de Safo das *Heroides*¹⁸. A condensação consistiria, por sua vez, em misturar as tradições

¹⁷ *Kérkylas* (Κερκύλα), marido de Safo na descrição do Suda 107, é um homem da Ilha de Ándros. A ironia da tradução é a utilização do jargão pornográfico para a tradução de Kérkylas, e teríamos que Safo é casada com o “membro viril” da Ilha do Homem (Ándros). Holt N. Parker (GREEN, 1996, p. 146-147) aponta que *Kérkylas* vem de χέρχρος (pênis) e traduz o trecho: “he’s Dick Allcock from the Isle of MAN”.

¹⁸ Dimitrios Yatromanolakis (2007, p. 6), ao apontar o uso da recepção antiga como puro reflexo da tradição bibliográfica, um engano posterior, de acordo com o autor, utiliza o termo “narrativization” para apontar o modo como foi apreendida *a posteriori* a construção da Carta XV, de Ovídio.

existentes, todas como procedentes, mesmo que conflitantes, como um aspecto interno da “personalidade” de Safo¹⁹.

Essas estratégias narrativas fazem confluír os relatos, como em plano cartesiano, num quadro de símbolos:

(...) she was portrayed as a mythologized figure who acts the suicidal abandoned woman in the Ovidian tale of Sappho and Phaon; she was used as the first example of female poetic excellence; (...) and she was presented as an early exemplar of “unnatural” or monstrous sexuality²⁰.

(...) ela foi retratada como uma figura mitológica que age como uma mulher suicida abandonada, na narrativa ovidiana de Safo e Faon; ela foi usada como o primeiro exemplo da excelência poética feminina; (...) ela foi apresentada como um exemplar histórico de “anormal” ou monstruosa sexualidade.

Três figuras perpassam as tentativas de compor a biografia de Safo ao longo do tempo: a mulher abandonada, a poeta sublime e a mulher de sexualidade monstruosa. Na tentativa de compreender seus poemas, alguns em pequenos fragmentos indecifráveis quanto à composição final de um simples verso, os estudiosos se depararam com representações de mulher, de Antiguidade Clássica, de sexo e de poeta que eram historicamente determinadas e muito distintas das deles. A construção de sua biografia está inundada pela visão desses estudiosos, e, de acordo com Glenn W. Most (GREENE, 1996, p. 13):

(...) Sappho’s reception has been more bizarre than perhaps any other classical author’s in the striking disparity between the exiguous remains of her actual poetic works and the widespread reputation of her person in the general culture public (...).

¹⁹ Glenn W. Most, no capítulo “Recepting Sappho” para o livro de Ellen Greene (1996), aponta somente as estratégias utilizadas para apresentá-la como heterossexual, já que intenta uma leitura da relação entre Safo e Faon estabelecida pela Carta XV ovidiana.

²⁰ Harriette Andreadis, capítulo “Sappho in Early Modern England: un study of sexual reputation” (GREENE, 1996, p. 106). Judith Ellen Stein, em seu doutorado (1981) sobre a iconografia de Safo de 1760 até o século XIX, organiza o seu material em 8 arquétipos: musa; Vênus e musa erótica; vítima de suicídio; melancólica; amante; professora; sibarita; cadáver erótico. Joan DeJean, em *Fictions of Sappho*, atenta para outro símbolo: a da exilada, aparentada de Staël, contrária à ditadura de Pítaco (este aparentado de Napoleão). E temos a Safo de Jamil Almansur Haddad (1942, p. 11 e 12), pura, casta, uma autêntica revolucionária, “que desejava o fim da miséria social dos gineceus, onde as mulheres só serviam para o gozo, para o trabalho ou para as sovas”.

(...) Provavelmente a recepção de Safo tem sido mais bizarra que qualquer outro autor clássico na disparidade surpreendente entre os exíguos vestígios de seus já conhecidos trabalhos poéticos e a tão difundida reputação de sua pessoa na cultura pública.

O Suda fala de uma obra que teria sido compilada em nove livros. Esse número poderia, entretanto, remeter ao das Musas, uma vez que Safo era considerada, na Antiguidade, a décima entre elas²¹. Aimé Puech, na introdução da edição de *Belles Lettres*, estipula algo em torno de 11 a 12 mil versos.

Por sua vez, a famosa edição *Volger*²² de sua “obra”, publicada em 1810, continha cento e noventa e um fragmentos, entre os quais já figurava a “Ode a Afrodite”, mencionada na íntegra por Dionísio de Halicarnasso, num ensaio sobre estilística do século I da nossa era, e outro poema quase completo, colhido no *Peri Hypsos* (Tratado sobre o Sublime), atribuído a Longino, do século II. No mais, eram palavras, versos ou curtas estrofes encontradas pelos eruditos europeus em autores da Antiguidade que os citavam para explicar um problema de gramática, uma forma dialetal do grego arcaico ou uma excelência poética.

Este acervo foi enriquecido com a descoberta, nas areias do deserto egípcio (sobretudo na cidade de *Oxyrhynchus*) e até em faixas recobrando velhas múmias, de fragmentos de papiros contendo cópias de autores gregos, entre os quais palavras e versos mutilados que os modernos atribuem, com exatidão, a Safo de Lesbos. Entre estas preciosidades – mais ou menos uma centena de textos em frangalhos –, hoje recolhidas e traduzidas nas boas edições sobre a lírica grega, figura o belíssimo fragmento 2, decifrado, porém, na superfície de um *ostrakon*, isto é, um caco de cerâmica utilizado pelos estudantes gregos para fazer cópias e exercícios de gramática em sala de aula. Este poema só foi publicado, com suplementos de Galiano, Lobel e Norsa, em 1937.

Eis o que resta de uma obra cuja edição alexandrina continha, de acordo com Tullius Laurea²³, contemporâneo de Cícero, milhares de versos. Pode-se dizer, pois, que o *corpus sapphicum* consiste, ainda hoje, num conjunto lacunar, errático, incerto, quanto ao lugar ocupado

²¹ De acordo com a *Antologia Palatina* (9,506): ἐννέα τὰς Μούσας φασὶν τινεὶ ὡς ὀλιγῶρος ἠνίδε καὶ Σαπφῶ Λεσβόεν ἢ δεκάτη. “Nove são as Musas, afirmam. Que descuido! Contem bem: com Safo de Lesbos, dez Musas.”. O trecho foi atribuído a Platão. A tradução para o português é de Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 142).

²² *Sapphus Lesbiae Carmina et Fragmenta*, de Heinrich Friedrich Magnus Volger.

²³ *Antologia Palatina* (7,17).

pelos poemas no todo, e crivado de restaurações provenientes de conjecturas às vezes audaciosas de grandes helenistas dos séculos XIX e XX.

Entretanto, quando tocado, ele reverbera.

As imagens pictóricas de Safo

Se o desejo em reconstituir a figura de Safo por intermédio de um “*corpus*” de relatos é grande entre filólogos e críticos literários, delicioso é encontrar Safo, enquanto “corpo”, em imagens pictóricas. Uma epifania das (e nas) novas técnicas colocam diante do olho, em cliques, imagens tão distintas, sem datação, sem autoria, sem referência.

E o espectador faz imersão no maravilhoso da experiência. Faz suas buscas, procura referências, quer datar, estabelecer uma relação cronológica possível; descobrir os autores, os lugares de produção, referenciar estes corpos; apaziguar a estranheza de ver tantos corpos para um mesmo sujeito, que aprendemos a associar à palavra indivíduo.

E neste movimento epifânico ele atenta para uma particularidade, uma espécie de eterno retorno temático. Ele se localiza em território francês durante todo o século XIX. Os vários corpos encenam, ali, um mesmo drama. É do estranhamento do pesquisador que nasce a questão. Os “corpos de Safo” encenam um trecho da mesma peça, o mesmo ato, obsessivamente, na França do século XIX.

O que o impulsiona não é o desejo de descobrir a eventual causa dessa profusão de imagens suicidas nem o de encontrar uma verdade para além das representações, a imagem mais próxima, a mais verossímil da narrativa ovidiana. Ele quer “ver” a rede e as amarras que construíram cada um desses corpos, emergindo de uma narrativa tão longínqua. Seria possível que no interior dessa narrativa geratriz houvesse um quadro cênico com um corpo?

O ato representado na França não tem equivalente na Carta XV ovidiana. A peça que as imagens pictóricas do século XIX encenam comporta um ato a mais, desapegado da tradição, que é representado incontáveis vezes desde o século XVIII. O gênero, uma carta escrita pelas mãos da poeta, impediu que ela (ou Ovídio, esse coautor) descrevesse a cena do salto. A narrativa cessa sobre um “corpo” revoltado, agitado, *topos* da elegia latina, um corpo que decide ouvir os conselhos de uma ninfa para a cura de seu amor não correspondido, último recurso de convencimento. Essa presença obsessiva, portanto, é complementar, não tendo uma imagem geratriz. Ou um

acontecimento primitivo, gerador dos sintomas (*seméion*) das representações posteriores, diria Freud. Esse corpo narrativo da cena do suicídio foi um acréscimo posterior, em imagens pictóricas, e seu primeiro aparecimento data dos manuscritos encomendados por membros da nobreza no século X, nas traduções das *Heroides* de Ovídio.

Mas havia um “corpo” que podia ser esboçado por meio da leitura da carta escrita por Safo ao seu amado. A epístola de Safo permite, intratextualmente, tal construção. E quantos outros corpos já existiam?

O adivinho Tirésias, na trama de Ovídio, *Metamorfoses* (III, 339-510), conta que o corpo da ninfa Eco mingua pela rejeição de ser vista por Narciso. Há um desejo maior de si do que do outro quando buscamos ver?²⁴ O *corpus* de Safo mingua. E no encontro, no interior de Narciso (dos Narcisos), o corpo de Safo reverbera, tomando uma forma que brilha tanto quanto Narciso, que brilha mais que os olhos de Sólon ao ouvir os belos poemas de Safo. Os Narcisos não tocam em Safo (jogo impossível), mas dentro deles ela nada livremente.

A França do século XIX recebe Safo das mãos de Ovídio, mas também de comentários de compiladores e gramáticos e de outros poetas romanos, como Horácio e Catulo. Dos ecos em *De Claris Mulieribus* (Sobre Mulheres Famosas, Boccaccio, 1361-1362) e *Le livre de la Cité des Dames* (Christine de Pizan, 1405), da imagem de Rafael Sanzio para sala de assinaturas no Vaticano. Recebe Safo possuída pelo desejo do lirismo moderno, no amálgama ser-escrever; da discórdia entre antigos e modernos, do grande sucesso dos 10 volumes de *Artamène* (1649-1653) de Madeleine de Scudéry; da popularização e da perda da erudição, com a subsequente propagação de clichês nos romances populares.

O Tríptico de Safo

O corpo de Safo, ao ser capturado em estilos pictóricos distintos, “muda de figura, adapta-se a outros enquadramentos, inclina-se de acordo com outras curvas e, no espírito dos homens que assistem às suas metamorfoses, difunde imagens as mais diversas e mesmo as mais

²⁴ A mesma vontade que reverbera na insistência em construir Atena com tons corporais mais claros e condizentes ao momento da conquista territorial europeia que é denominada Imperialismo, rede de relações que Martin Bernal aponta em sua pesquisa (*Black Athena*, 1987). O mesmo efeito que Ella Shohat (2004) identifica na construção da imagem de Cleópatra como local metafórico das lutas raciais no século XIX.

opostas²⁵”. Trata-se de olhar para o corpo em suas relações com o ato representado, com o sujeito representado, com as condições de representação possíveis no interior de um estilo e de uma técnica. Constitui-se, assim, para o leitor, um tríptico, entre mais de 150 imagens pictóricas pesquisadas sobre a poeta.

O tríptico era um método de representação utilizado para suprir a ausência de temporalidade, característica intrínseca da imagem pictórica, uma técnica para representar a dimensão temporal narrativa sem a necessidade de mesclar elementos no quadro. Compunha-se, para isso, a imagem em três momentos narrativos, cronologicamente apresentados.

Tripartir a obsessão, essa vontade de narrar o salto de Safo, em momentos históricos distintos, em três imagens produzidas na França do século XIX, é conduzir o leitor à compreensão da epifania singular da imagem corporal, observar as jornadas, que é como chamam aquelas colocações de massa que são perceptíveis somente ao microscópio, e que muito auxiliam os historiadores de arte que se dedicam ao estudo dos afrescos.

O tríptico é, por outro lado, liberdade de leitura, do vai e vem, dos recortes. De outro lado, é a observação microscópica, a tomada de perto, a descrição densa que Geertz²⁶ tornou possível, e que traz benefícios para o entendimento das relações que pode estabelecer uma determinada imagem do salto de Safo com um campo de tensões entre representações que cercam o ato de Safo, sua biografia, *imago*²⁷ mutante, relações entre representações de pintura, de pintor (e do Pintor), de belo, de Safo, da Grécia, da sexualidade, da mulher, dentre outras.

Como um tríptico, no entanto, sua ordenação é temporal. As três imagens selecionadas para leitura estão em ordem cronológica. Sua coerência é escolha do pesquisador, que cria uma obra nova ao destacar três imagens da mesma personagem histórica, retratando a mesma narrativa. Desde o monumental *Arte e Ilusão*, de Gombrich, é o espectador que traça uma

²⁵ Henri Focillon, 1983, p. 35.

²⁶ Geertz participava de um período em que as ciências humanas acreditavam que a descrição densa era possível graças à imersão do pesquisador no universo simbólico da sociedade ou grupo estudado. De lá para cá, principalmente após as discussões geradas em torno da obra de Hayden White e o posicionamento de vários pesquisadores a respeito do discurso histórico, é cada vez mais difícil acreditar na inocência de tal descrição. Sua contribuição, entretanto, não diminui, na medida em que suas pesquisas refletiram na possibilidade de abandonar o olhar sobre o político e os grandes acontecimentos criando, a meu ver, no campo histórico, uma linha que pode ser traçada entre as pesquisas de Geertz e o método utilizado por Carlo Ginzburg, por exemplo.

²⁷ Esse campo de tensões se instaura na transformação de Safo porque, em Roma, lembra Martine Joly (1996, p. 18), *imago*, substantivo masculino, designava também uma máscara mortuária utilizada em funerais.

imagem, porque nenhum olhar é fortuito e, sendo assim, todo olhar complementa e projeta a (na) imagem. A escolha do tríptico é como usar uma paleta de cores complementares que só consigo harmonizar ao saturar uma delas. O destaque proposto é reconstrução de observador e, portanto, criação discursiva, *a posteriori*, uma obra que denomino Tríptico de Safo e que se relaciona aos destaques de leitura de tais imagens pictóricas em sua relação com a mitologização de Safo na França do século XIX, criando versões idiossincráticas da poeta.

A primeira delas é do início do século, do pintor neoclássico Pierre-Narcisse Guérin, e está atualmente exposta no Museu do Hermitage de São Petersburgo. O título, que garante sua singularidade, é “Um gosto à grega ou Safo, no neoclassicismo francês”.

Há, no centro do tríptico, uma imagem caricatural, produzida para “*Le Charivari*”, um semanário de grande circulação na Paris de meados do século XIX. Pertence a uma série maior de litogravuras publicadas com o título “*Histoire Ancienne*”, entre 1841 e 1843, e o título é “A musa invertida ou Safo, caricatura de Daumier”.

Por fim, uma aquarela, dentre inúmeras pinturas e desenhos produzidos pelo pintor simbolista Gustave Moreau sobre Safo. “O enquadro e a pose abismal ou Safo, obsessão de Moreau”, define o horizonte de leitura microscópica da imagem final do tríptico.

Narciso, no medo de ser tocado além-tempo, além-morte, extrapola o desejo de si, e o corpo de Safo minguado ressurgem em corpos idiossincráticos, dotados de sublime beleza, de bizarrice e de sonho.

A unidade que pretende o compositor deste tríptico aceita que nossas impressões maiores (nossos conceitos-quase clichês) recobrem narrativas outras, ou seja, que no sublime podemos encontrar um campo de sonho e de bizarrice, ou que o pastiche atinge a sublime necessidade de uma época ou de um grupo de intelectuais. Ou, como lembra Martine Joly (1996, p. 53), que a presença ou a ausência de um elemento narrativo dependem de uma escolha, fruto das relações de força entre símbolos. E estes são dois exemplos das possibilidades de utilizar as lentes de um microscópio.

Essa unidade, entretanto, remete a uma ordenação que é própria do mito. Negando que é fabulação, imberbe irracionalidade do *logos*, o mito funda os pés no cotidiano e permite a

plasticidade e a existência de polaridades no mesmo jogo. Ao fazer a leitura das imagens pictóricas de Safo na França do século XIX, rejeita a busca pela “verdadeira” Safo. Ao mesmo tempo, Safo está por toda a parte. Aparição-desaparição, representações.

As imagens possuem legenda, atribuída muitas vezes pelos organizadores dos salões e todos os visitantes ou leitores de jornais franceses do século XIX, o *tout-Paris, la vie elegante*, que escreve tão bem, compõe discursos em latim e memoriza versos inteiros de autores clássicos. Essa porção pequena de homens leitores-espectadores-frequentadores de salões e museus sabe que as imagens pictóricas francesas são a representação de uma personagem histórica grega. Nenhum espectador-leitor toma aquela imagem como tábua rasa de onde emerge Safo. O que creem – e aceitam –, entretanto, é que a nova imagem é concebida no âmbito de uma semelhança, um efeito de comparação que faz com que as imagens pictóricas interajam mais como cristais, cuja substância corporal visível na imagem é organizada em partículas narrativas e composta regularmente no espaço delimitativo da imagem pictórica, sem cristalizar a imagem da poeta, para o terror da ciência do século XIX que não percebe em suas próprias articulações a presença desse universo de criações, inclusive da interação com imagens pictóricas.

Das imagens “antigas” de Safo

Sappho both is and isn't the ancient poet of antiquity

Jeanette Winterson.

Jorge Coli (2010, p. 11-15) afirma que o importante para um historiador que se debruça sobre uma imagem pictórica (ele fala de obra de arte, um termo que adquire outro valor de pesquisa e que será contemplado por este trabalho somente se as práticas de leitura das imagens escolhidas o exigirem) é que o principal não é o método, essas concepções gerais, conceitos que formatam e podem inclusive prejudicar o estabelecimento da leitura. Deve-se contemplar a fluidez, melhor método. O que é extremamente importante, condição *sine qua non*, de acordo com o autor, é ver a imagem; seguir a trilha de Warburg, Panofsky: adquirir uma postura, e esse ver prescinde de ter olhos para ver ou, como afirma o historiador da arte, ver bem e ver antes de ler. Depois, ver de outra maneira (*thinking outside the box*), procurando novos caminhos.

Em uma pesquisa feita durante a fase em que esta tese era ainda uma dissertação de mestrado, pude perceber que os espectadores possuem uma leitura das imagens escolhidas para esta pesquisa, mas a imagem que reproduzi – e utilizei a mais “popular”, no sentido de sua publicação e técnica – produziu um efeito de resposta muito distinto de outras leituras que fiz sobre a mesma imagem por espectadores do século XIX. É muito diferente, para citar um exemplo claro, da que Charles Baudelaire produziu da mesma caricatura.

Isto significa que ver, no sentido que Jorge Coli enfatiza, pressupõe considerar as práticas e representações de leitura de uma época, mergulhar na cultura, nos símbolos, na compreensão de como o estilo faz um objeto se apresentar ao espectador; na compreensão de que as imagens produzem seus próprios intertextos, um diálogo de imagens, chegando a ser possível delinear contatos ou efeitos dessas trocas entre cada um dos elementos presentes no interior de uma imagem pictórica. Ou seja, adquirir, portanto, certo conhecimento entre a imagem e o campo discursivo que ela mediatiza... Engana-se, no entanto, aquele que acredita que essas leituras irão propiciar uma visão do século XIX. Homens de outro momento histórico produzem intertextos distintos e inevitáveis.

Tenho em mãos imagens produzidas muito tempo depois da morte de Daumier e Baudelaire. E os achados arqueológicos foram muitos de lá para cá. Muitas mudanças nos modos de percepção, nas práticas de utilização de imagens e no padrão de estética formal das criações, como os tipos de anúncios da Internet, o uso de cores em vez de palavras, etc. E, a todo instante, essas experiências culturais mais recentes mergulham nas minhas leituras. E este é só um exemplo.

O último procedimento que Jorge Coli aponta é estabelecer uma forma de poder narrar a imagem trabalhada. Sendo assim, dividi este trabalho de duas maneiras: utilizo o vocábulo “maneira” com o sentido de estilo de uma obra pictórica ou literária. À primeira maneira dou o título “*Reminiscentia*”. A segunda, de outro estilo, e que foi definida anteriormente, leva o nome de Tríptico de Safo.

“*Reminiscentia*” é o momento de apresentar o mergulho feito sobre a personagem retratada e sobre a temática representada nas imagens pictóricas francesas do século XIX. Outro meio de nomear esse ambiente de leitura é interimagens, imagens dentro de imagens pictóricas, representações, simulacros; reminiscências, ou seja, fragmentos que se conservam na memória, doando um sentido que faz ver algo ausente, ao mesmo tempo lembrança, memória construída.

Ao apresentar os capítulos, o objetivo é trazer ao leitor alguns elementos que ajudaram os espectadores-leitores da França no século XIX a recepcionarem Safo. Não contemplará, neste momento, uma leitura mais atenta de tais relatos, um olhar mais apurado. Como aponta Dimitrios Yatromanolakis, não usa o filtro dos receptores, e se o faz, é de modo a tornar compreensível o modo como o século XIX entende os *testimonia*, os relatos e as imagens pictóricas anteriormente confeccionadas a respeito da poeta.

O primeiro capítulo faz um mergulho de leitura na imagem de Safo na Grécia Arcaica e procura encontrar, no início do século XIX, a obra *Apoteose de Homero*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres. O segundo capítulo faz um mergulho de leitura da imagem construída por Ovídio na Carta XV, suas traduções e a presença dessa estrutura na importante obra de Madeleine de Scudéry.

Ao contrário do que espera o leitor, esses capítulos não pretendem abarcar a recepção de Safo até o momento em que o neoclassicismo de Guérin toma contato com essa construção biográfica peculiar. Não é um traçado histórico. Os capítulos, como forma de leitura, jogam com certo hermetismo, ou seja, apesar de propor um olhar sobre as imagens antigas de Safo, não manterá o compromisso de esgotar toda a tradição sobre Safo desde a Grécia até o século XIX²⁸. O que se espera, com esses capítulos, é atribuir caminhos, encontrar algumas das lentes que tomaram Safo e, do ponto de vista desta pesquisa, auxiliaram a compor essas redes de relações que forjaram uma Safo mitologizada na França do século XIX. De algum modo, entretanto, os capítulos permitem compreender como o século XIX recebeu Safo de uma tradição.

Mas o que é tradição para essa época? Essa comunidade imaginada, em quadrantes bem definidos pela influência de um método, e que produziu, desde o Humanismo, uma Safo em movimento de memória, construindo redes de relações onde trafegam vestígios e interpretações. Movimento que constrói uma linhagem, os antepassados.

Não pode ser esquecido, de acordo com Mary Beard e John Henderson (1998, p. 61), que não somente um cavaleiro inglês, mas todo o Ocidental, e os franceses no século XIX, recebem a cultura grega quase que totalmente por via romana, e que tal cultura era um elemento vindo de fora, um tipo de cultura que precisava ser conquistado antes de ser usado.

²⁸ Considerando a tradição e a recepção de Safo ao longo do tempo, outros trabalhos já fizeram o percurso sobre os textos e imagens que constroem uma trajetória biográfica para Safo. Cito aqui *Sappho and her influence*, de David M. Robinson; *Fictions of Sappho*, de Joan DeJean e *Sappho in the Making*, de Dimitrios Yatromanolakis.

Antepassados culturais, transmissão contínua, ligadura de fios de natureza tão variáveis e que conduzem ao constructo de nação, um termo muito utilizado no século XIX, e que, de acordo com Fábio Adriano Hering (2006, p. 97), neste momento histórico perde o caráter de *natus*, de nascido, de dado à luz, para se tornar uma categoria identitária e politicamente orientada²⁹; um saber discursivo que encerra a construção de uma tradição por meio do exímio trabalho com os relatos, no domínio do grego e do latim, nas descobertas da arqueologia.

Na intenção de adquirir habilidades linguísticas para compreender e questionar a recepção antiga, sem utilizar nenhum filtro de como os receptores viam tais tradições, de surpreender a construção da narrativa de Safo na comédia de Menandro ou na epístola de amor de Ovídio sem considerar os limites na apreensão dos intrincados sistemas discursivos e práticas que permeavam sua construção na Grécia do período helenístico ou na Roma do período de Augusto, o mito do homem leitor universal e a crença técnica do historicismo aguçou o poder mítico-narrativo da construção biográfica, comunicacional, interagindo com a memória.

François Hartog (2010, p. 23-26) afirma que esses antepassados culturais, ou os clássicos deles, adquirem a forma dessa presença-passado na vida cotidiana, sendo mais que uma disciplina de estudo, o *spécialisme* do século XIX que engloba os *Études Classiques* e a compreensão do grego e do latim, como se houvesse uma única forma grega de escrita, e como se esses homens pudessem compreender o latim (e o que diriam do dialeto eólico de Safo?), construído por uma série de práticas e representações que não mais existem na época moderna. As ruínas (esse lastro de documentos antigos que se preservam como clássicos) deveriam ser reconstruídas, no século XIX, por meio de processos eruditos como a epigrafia e a publicação de edições modernas, traduzidas, e adentram as práticas pedagógicas com o intuito de reencontrar, pela leitura, o universo cultural idealizado, os antepassados culturais, na construção de uma sociedade melhor. Da mesma forma, a disseminação por meio da publicação em jornais e revistas de textos dos resultados das pesquisas de achados arqueológicos como Herculano e Pompéia tendiam a tornar esses saberes culturais comuns e sustentar a tese da Grécia modelar.

Ao mesmo tempo, no caso de Safo, essa tradição encerra outro constructo modelar: a Ilha de Lesbos se localiza na região mais próxima do Oriente do que da Grécia continental, referencial

²⁹ A nação, enquanto conceito politicamente orientado, sustenta-se sobre discursos científicos, na expectativa filológica da base linguística unificante e, portanto, universal, da linguagem humana, o tronco linguístico indo-europeu. Outras áreas, incluindo a arqueologia, foram apoiadas no intuito de descobrir um grupo de sujeitos para tal linguagem, dando legitimidade a um campo de estudos sobre raça.

da identidade ocidental. O Oriente, no entanto, é a identidade ocidental às avessas. Como aponta Edward Said, no livro *O orientalismo*, publicado em 1978, o Oriente é o campo do idealizado Outro, do efeito comparativo, da trama mítica e do não civilizado.

Safo vive entre mundos, e é um modelo de feminino que não condiz com os mesmos modelos da Grécia civilizada, da Grécia democrática do século V a.C., do qual o século XIX se constrói herdeiro. É diretamente reverenciada, entretanto, como poeta de belíssimos versos por Solón, o legislador ateniense, e Platão.

Um território de anseios, de dúvidas ideológicas; território de desejo: possuir a obra de Safo, reconstruindo seus fragmentos. Dotar de beleza aquilo que já é belo por referência. Mas como ignorar nessa beleza o que é contraditoriamente o não belo de Safo, sua ligação identitária com esse Oriente? Como domesticar seu aspecto moralmente “exótico”³⁰?

As citações antigas dos poemas de Safo mais conhecidos no século XIX, os que se encontram em melhor estado para leitura e tradução, refletem a referida beleza evocada de sua excelência poética: o poema que sobreviveu na citação de Longino, o fragmento 31, como exemplo de sublime construção de afecções, ou a Ode a Afrodite, recuperada na íntegra graças a Dionísio de Halicarnasso em seu Tratado sobre Estilística. Conforme narra Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 165-166):

[...] Dionísio de Halicarnasso, heleno da Ásia Menor, encanta-se, tanto quanto o poeta de língua inglesa (Ezra Pond), diante do texto, já velho, para ele, de seiscentos anos; e maravilha-se com as palavras que “se justapõem e se tecem com certas afinidades naturais e agrupamento de letras”. Um conjunto fluente, coeso, eufônico: perfeito, de uma vez por todas³¹.

Esses anseios se refletem na construção de sua biografia pelos classicistas, pois a recepção antiga é vista como mero reflexo da tradição bibliográfica (YATROMANOLAKIS, 2007, prefácio, XV). Dúvidas complexas se consolidaram, de acordo com André Lardinois (BREMNER, 1995, p. 28), em torno da “Grande Questão de Safo”. A poeta foi realmente amante

³⁰ Eduardo Franco Paiva atenta que o adjetivo exótico está conectado, por construção, a três imagens: *naturalia*, *mirabilia* e *monstrousa* (PATRIOTA & PESAVENTO, 2008, p. 434). Cada uma dessas imagens perpassa, de tempos em tempos, a construção da biografia de Safo.

³¹ A citação é tradução do original em inglês de Stephen Usher, da obra *Dionysius of Halicarnassus, Critical Essays*, II.

de meninas ou apenas a professora virginal de um coro de alunas? E, para responder a esta pergunta crucial, outras precisavam ser esclarecidas: Safo era uma depravada heterossexual como os comediógrafos apontam? Ela gostava de meninas? Ela foi abandonada, na velhice, pelo jovem Faon que tanto amava e cometeu suicídio por isso?

O fragmento 31 (também conhecido como Ode a Anactória³²) e a Ode a Afrodite (o fragmento 1 na edição Voigt) são composições que adicionam uma característica muito peculiar à obra de Safo: a existência do desejo pelas meninas e sua relação com Afrodite.

Flávio Ribeiro Oliveira (2011, p. 53-57) aponta as diferenças de pensamento entre os modernos (influenciados por um neoplatonismo reformulado pelos teóricos do cristianismo) e os gregos da época de Safo a respeito dos sintomas físicos do amor erótico, belamente apresentados no fragmento 31 por Safo e percebidos, desde o Tratado sobre o Sublime, como afecção (*nósos*) tanto do corpo quanto da alma:

No mundo grego, antes de Platão, tal *nósos* não era considerada ruim nem abjeta. Ela era um problema, sim, ela incomodava, mas os desejos do corpo não eram moralmente condenados, em bloco, de maneira inapelável. O grego pré-platônico não via o mundo através de uma perspectiva dualista que opõe, por um lado, um mundo sensível, que é inferior e mau, e, por outro lado, um mundo do espírito e do intelecto, que é superior e bom. Podemos afirmar, de modo muito simples, que na cultura grega pré-platônica o mundo sensível também é sagrado (isso é, pertence à ordem do divino, no mesmo plano em que está aquilo que consideramos hoje espiritual ou intelectual); podemos afirmar que o desejo sexual é sagrado. Afrodite é a deusa que representa este aspecto divino da condição humana: o sexo.

Sem considerar tal diferença, sobravam as dúvidas a respeito de Safo. Anseio de apaziguar excelência poética em um corpo “sublime”, retirar a mácula que o cobre, o mal, o dual e sua propensão ao inferno. E a “Carta XV”, neste sentido, passa a ser considerada, enquanto vestígio de sua biografia, um problema. No verso 19 da epístola, a voz poética de Safo narra que,

³² A utilização do título pressupõe adesão à “Grande Questão de Safo”. Se a ode é a Anactória, os sentimentos da paixão amorosa, sentidos como se fossem sintomas (*páthos*) de dor e de pesar, reflete, na “Grande Questão de Safo”, a aceitação do pesquisador de que Safo era amante de meninas. Essa adesão não pressupõe unidade, já que alguns acreditam que esse mesmo “amor pelas meninas”, no século XIX, também podia ser interpretado como foram, desde Plutarco (e ainda são), as relações de Platão, uma relação *erasta* (mais velho)-*erômenos* (mais jovem), desqualificando a erótica do corpo, esse caráter primordial de Afrodite, essa doença (*nósos*), e acentuando seu caráter pedagógico; ou seria melhor dizer: separando a erótica da pedagogia.

no passado, não sem crime, amou mulheres. Muitas (*centum*)³³. E o tom erótico da descrição física de seu amor por Faon, percebido pelos estudiosos modernos como singular da carta de Safo e de Fedra, aproxima ainda mais Safo dessa erótica grega da qual Vênus é soberana: o prazer físico.

Na França do século XIX, a maioria das pessoas que conheciam os versos de Safo por meio dos tradutores acreditava que a “Carta XV” era da própria Safo, e que Ovídio a teria em mãos. Na tradução francesa de Billardon de Sauvigny, de 1777, a carta aparece como parte do *corpus* sáfico. Desde 1566, a edição de Henri Estienne (*Henricus Stephanus*) reproduziu a carta de Safo a Faon na edição dos poemas de Anacreonte e Safo. De acordo com o senso comum, o poeta latino teria copiado integralmente o conteúdo e reproduzido na sua obra. Ovídio, autor de obras consideradas eróticas demais para serem trabalhadas para memorização pelos alunos franceses do século XIX, é o tradutor da carta erótica de Safo do grego para o latim.

Memória criativa no mito ou Mito, ato criador sobre a memória

Ver é um processo que emerge-submerge das/nas representações que uma sociedade tem de si e de seu passado. Esse passado, construtivo do presente e construído por ele, é carregado de dispositivos de poder e da necessidade de lembrar dos grupos, e do esconderijo de seu método – velado ou por adesão – se sustenta e é sustentado.

As imagens pictóricas de Safo esbarram em um campo de tensões entre representações, e cada nova leitura é, também, tentativa de compreender³⁴, ou seja, de estabelecer padrões, dialogar com essa tradição que é, como Michel Foucault define, discurso; melhor dizendo: o peso material da presença de Safo, seja em imagens pictóricas, seja em textuais, pressupõe que haja certa autoridade na imagem construída sobre a poeta. E o próprio Foucault, na tradução de Salma

³³ Verso 19 da carta XV, na transcrição de Grant Showerman para a edição da Loeb (1977, p. 182): *Atque aliae centum quas non sine crimine amaui* (O destaque é meu).

³⁴ A compreensão se estrutura sobre aquilo que não é estranho e, portanto, é passível de entendimento ou, como define Hilário Franco Junior (1996, p. 36) nas reflexões sobre o conceito de cultura intermediária: “só se assimila ou se critica aquilo que se entende ou se pensa entender”, ou seja, o que faz parte da cultura de todos. No caso de Safo, pressupõe-se a aceitação da personagem histórica como parte da cultura de todos os franceses do século XIX, *imago* transitando sobre o território legítimo da memória compartilhada.

Tannus Muchail, em *As palavras e as coisas* (1990, p. 70-71), aponta as alterações no saber após o século XVII:

(...) toda semelhança será submetida à prova da comparação, isto é, só será admitida quando for encontrada, pela medida, a unidade comum, ou mais radicalmente, pela ordem, a identidade e a série das diferenças. (...) A atividade do espírito não mais consistirá, pois, em *aproximar* as coisas entre si, em partir em busca de tudo o que nelas possa revelar como que um parentesco, uma atração ou uma natureza secretamente partilhada, mas ao contrário, em discernir: isto é, em estabelecer as identidades, depois a necessidade da passagem a todos os graus que dela se afastam. (...) Desde então, o texto cessa de fazer parte dos signos e das formas da verdade; a linguagem não é mais uma das figuras do mundo nem a assinalação imposta às coisas desde o fundo dos tempos. A verdade encontra sua manifestação e seu signo na percepção evidente e distinta. Compete às palavras traduzi-la, se o podem. Não terão mais direito a ser sua marca. A linguagem se retira dos seres para entrar na sua era de transparência e de neutralidade.

Como inquirir sobre a relação entre identidade e memória e sobre a presença de tais discursos nas imagens pictóricas?

No início do século XX, a história enquanto ciência ampliou seus olhares, conquistou novos territórios (como o da Antropologia, por exemplo) e, aos poucos, alterou seu estatuto. De uma disciplina que construía seu passado objetivamente por meio de um método seguro de uso dos documentos passou a compreender que era a partir do presente que o passado era problematizado (BURKE, 1992). O passado foi visto, a partir daí, como construção do historiador em sua relação com os vestígios deixados pelos homens através do tempo. Essa mudança de atitude frente ao passado era um deslocamento no interior do discurso: das fontes narradoras diretas do passado para a construção de um problema pelo historiador, que dota seus rastros de inteligibilidade e coerência narrativa. Marc Bloch (2001, p. 83) afirmava que toda pesquisa historiográfica deveria, a partir desse momento, dedicar um capítulo para “como saber o que vou lhes dizer?”.

Esse novo método ampliou também a gama de documentos e possibilitou a inserção das imagens entre os “vestígios”. Ao atravessar a restrição das fontes escritas, os historiadores se viram com outro problema: como assegurar que as imagens não fossem somente fonte complementar de informação nem mera ilustração de fontes escritas? E mais: como indagar “sobre a percepção do potencial cognitivo da imagem?” (MENEZES, 2003, p. 12). Como realizar

uma leitura considerando sua especificidade técnica e sua própria trajetória de representações, seja a de pintura, de pintor, de obra, seja de belo?

Durkheim afirmava que a representação é relação, e que o real é um tecido de relações. Qual é, entretanto, o real de uma imagem pictórica? Se ele não existe positivamente, mas se mostra como objeto ao conhecimento, é na percepção do espectador, nas relações oferecidas na delimitação de um “quadro”, ou seja, no suporte e na sua especificidade delimitativa e técnica, na visão da importância da arte em um determinado momento histórico, na definição intelectual do que é o Belo e, também, nas representações do Pintor (enquanto autor, construtor-construído por sua obra) e do pintor enquanto indivíduo que é possível perceber uma vontade de real emergindo dessa prática, ou seja, da imagem pictórica exposta aos espectadores, livre para “leituras”.

A imagem, ao mesmo tempo objeto e representação, é um instrumento do conhecimento não objetivo. De acordo com Gombrich (1985, p. 205), ela é assertiva e não explica sua constituição, impedindo a metalinguagem. Nela há predomínio do simbólico para intelecção. Seguindo Walter Benjamin, não há possibilidade de decodificação de seu conteúdo em texto escrito. Quando um historiador – ou um crítico de arte, um jornalista, um colecionador, um marchand – intenta narrar uma imagem, ele a recria em outra modalidade de recepção e a revive (PAZ, 1976, p. 50).

Para Michel Foucault (1970)³⁵, no entanto, uma leitura deve intentar destruir a unidade da “obra”, que garante seu poder discursivo, e intensificar as leituras que emanam da própria imagem. Carlo Ginzburg (2002, p. 44) lembra que os documentos, esses espelhos deformantes, devem ser lidos contra as suas intenções. Ou seja, uma leitura menos inocente é reivindicada, uma leitura que atenta para as práticas³⁶ (ou seja, para a imagem exposta), as relações de poder entre discursos, nas estratégias de luta que carregam, na vontade de domínio e de exclusividade

³⁵ Jean-Marie Gagnebin (1994, p. 45) cita a posição de Walter Benjamin: “a crítica não deve, pois, preservar a beleza da aparência sensível, mas, uma vez reduzida a ruínas, prender-se a esses destroços e deles fazer os objetos privilegiados de sua meditação”. Gilles Deleuze, em *A Lógica do sentido* (1969, p. 271), reforça esse processo ao concluir: “Pois há uma grande diferença entre destruir para conservar e perpetuar a ordem estabelecida das representações dos modelos e das coisas, e destruir os modelos e as cópias para instaurar o caos que cria, que faz marchar os simulacros e levantar um fantasma”.

³⁶ É mais uma vez a narrativa de Safo é utilizada. Paul Veyne (CHARTIER, 2002, p. 149) submete o mito da Lêucade à relação entre a problematização do historiador e as coisas, vistas como objetivações de práticas determinadas. A metáfora de Veyne é a de um carro à beira da Falésia. Chartier engloba tal conceito na visão dos historiadores sobre sua prática.

de representar (CHARTIER, 1990, p. 17). A rede que se estabelece e os diálogos interimagéticos não podem ser desconsiderados.

Essas teias de representações, modificadas ao longo do tempo pelas lutas e tencionadas em diferentes campos do conhecimento, constroem esse “si” na imagem de Safo, uma subjetividade que Richard Miskolci (2006, p. 682) atenta estar, na concepção moderna, relacionada à materialidade do corpo, e que Gilles Deleuze (1992, p. 116) define como subjetivação, que é relação de fora consigo ao mesmo tempo em que é um processo de si.

As imagens pictóricas de Safo resvalam em outras, da “tradição”, cuja tensão narrativa própria do trabalho com a documentação acaba por delinear para a poeta grega *vita e imago*, corpo feminino identificado em sintonia temática. Esse “si” construído-construtor, na geografia da construção discursiva de Safo, entoou um canto de memória que produziu Safo, mitologizada, esse sempre novo objeto em estreita relação com seus leitores-espectadores, e consagrada nas narrativas³⁷. Da lógica que permite o retorno, sustenta e se constrói sobre a dúvida, da tentativa de encerrar Safo no *corpus* mais correto por meio do domínio linguístico e do entendimento incessante do texto sem corporificá-lo (sem dar aos mesmos textos suas condições de entendimento) a uma abertura de possibilidades, mítica narrativa. Versos inteiros foram reconstruídos com uma única palavra; e cada novo trabalho traduzia um anseio cada vez maior em “ver” a Safo grega, ilustre poeta dos antepassados. Henri Bergson (2007, p. 114), no ensaio sobre a significação da comicidade atenta que “a individualidade de outrem não é certa harmonia que nosso olho capta, mas dois ou três traços que facilitarão o reconhecimento prático”.

Edward W. Said (2007, p. 112), citando Isaiah Berlin, aponta que essa atitude de estabelecer padrões, de atrelar a compreensão à inevitabilidade do acontecimento, essa maneira de conceber é totalmente antiempírica:

Partilha com a magia e a mitologia o caráter de um sistema fechado em que os objetos são o que são *porque* são o que são, agora e sempre, por razões ontológicas que nenhum material empírico pode desalojar ou alterar.

A educação da elite intelectual francesa, a memorização de autores latinos, o acompanhamento das discussões em jornais e revistas, as inúmeras publicações da “Carta XV”,

³⁷ O sentido de aura de Walter Benjamin, esse tecido tramado, singular, no espaço e no tempo pressupõe dois poderes: o da distância (enquanto aparição de uma coisa longínqua) e o da memória (em que se retrama).

como uma carta de Safo nas traduções, doaram ao campo discursivo, a essa trama, sua legitimidade. Esses “corpos” de Safo em imagens pictóricas encenam o mesmo ato, da mesma peça, e nadam em um campo (legitimado) de tensões de leitura, como na floresta de símbolos do poema “Correspondências”, de Charles Baudelaire.

A narrativa de Ovídio, obsessivamente reapresentada desde o século XVIII, seja pela literatura, pelo teatro, pela pintura, enxerga “corpos” para Safo através de suas próprias lentes. Um corpo que encena – e é encenado pelo tema. Cada nova imagem agrega a seu corpo um apelo “abismal” de objeto retratado, de perda e resistência. Ao mesmo tempo, responde ao desejo de outros campos de saber em inúmeras formas, a esse desejo de “corrigir” Safo, encontrar a “perfeita”, a “verdadeira” Safo, que é o que é, ou seja: a poeta grega cuja excelência de seus versos é por nós reconhecida e legitimada. O processo de mitologização ocorre, portanto, nesse campo de tensões entre o apelo e o anseio que é próprio do erótico.

O *noir-tableau*³⁸ de Safo seduz a memória, grafando novos corpos, uma presença-memória que resvala na legitimidade ou não do prazer físico em seus poemas, na erótica entre iguais e força sexual exalando de seus versos, na distância ex-óptica que preocupa os sentidos, um contínuo movimento que abisma, seduz e erotiza, preparando para os franceses o retrato moral de sua civilização, essa sociedade tão nova que apaga (voluntariamente) qualquer imagem que advenha de sua trajetória histórica e constrói a própria herança. O que não se compreende em Safo é o que faz sentido. Na imagem pictórica exposta, novo gizar. Os espectadores captam vestígios do movimento, *un peu nerveaux* ao flertarem.

Dos “corpos” de Safo: o erótico constituinte

A ‘animalidade’ ou a exuberância sexual é, em nós, aquilo pelo qual não podemos ser reduzidos a coisas.

A ‘humanidade’, ao contrário, no que ela tem de específico, no tempo do trabalho, tende a fazer de nós coisas à custa da exuberância sexual.

Georges Bataille

³⁸ O *noir-tableau*, traduzido literalmente, reflete o quadro negro, a lousa de sala de aula. Pressupõe um movimento de construção de signos em iminente morte, ou, como em Walter Benjamin (1974, p. 173), a lembrança de uma presença que não existirá mais, que corre o risco de se apagar e que encontra na violência destrutiva da intenção alegórica sua única presença possível na vida cotidiana. Reflete o modo de figurar (ou narrar), no intertexto possível após a leitura de Foucault da obra de Magritte. Resvala em outro aspecto da sociedade no século XIX, as roupas masculinas e certo “ar” *noir* que invadiu a França moderna, em que suicídio se tornou clichê.

A narrativa ovidiana da “Carta XV”, ao longo do século XIX, foi investida de outros elementos, seja para adentrar no clichê do triângulo amoroso, próprio dos romances do século XVIII, pela associação da Fedra-Safo por Racine (1677), seja por meio do sucesso da obra de Alessandro Verri (1780) e de Gian Vincenzo Imperiale (1784), em que Safo aparece ao lado do herói viril, que oscila entre o amor pela poeta e outra mulher comum, sua rival, seja pela imagem do suicídio, no romantismo, como forma de libertação dos incompreendidos. Safo partilhou, a partir daí, no espaço cênico, um contato com o sofrimento e o abandono pela existência de outra mulher, na maioria das vezes mais bela e menos “instruída” que ela. O espaço cênico toma um espessamento tão forte, que se cingiu a leitura do fragmento 31 de Safo e um triângulo amoroso tornou o homem do poema – simples adereço – em motivo de suma importância para a leitura, dando evidência ainda maior à construção do romano Catulo sobre o mesmo poema.

Outro clichê que pode se encaixar nos movimentos do desejo de “ver” Safo é o das mulheres suicidas. No entanto, basta uma olhadela em Ofélia (de Shakespeare) e Virgínia (de Bernardin de Saint-Pierre) para observar que o romantismo que as capta atreladas ao suicídio repousa sobre um corpo inocente, puro e que, por força de uma narrativa exterior, se transforma em louco e descontrolado (um pouco pelos acontecimentos e um pouco por sua feminilidade imanente). Mulheres metamórficas, Virgens-Sereias, muito populares as sereias, provavelmente difundidas pelo Ocidente graças à leitura da *Arte Poética*, de Horácio, essas mulheres seduzem o espectador e o impedem de associá-las às mulheres dos romances libertinos. *A jovem mártir*, de Paul Delaroche (1855)³⁹, não nos deixa esquecer sua pureza, carregando auréola e cabelos em tons que revelam a claridade da tenra idade, num corpo revestido de material intacto, prisioneira que se revela para o *voyeur*, como em sonho de um Sade atenuado.

Safo destoa deste clichê porque sua força erótica, seu “descontrole”, é construção poética própria⁴⁰, e só podemos tentar uma associação na pretensão dos classicistas alemães a partir do

³⁹ Trata-se da imagem *La Jeune Martyre*, uma tela com 1,71 x 1,48 m, de 1855. O quadro faz parte do acervo do Museu do Louvre.

⁴⁰ A voz poética de Safo é, aliás, a estratégia das pesquisadoras de estudos de gênero, principalmente as americanas e francesas, as grandes correntes, refutando a teoria de Halperin sobre Diotima ao argumentar que é possível “retornar à Safo”, compreender seu sistema simbólico próprio e suas convenções discursivas graças à não presença masculina entre o grupo de meninas. Marilyn Skinner (RABINOWITZ & RICHLIN, 1993) considera que a voz sáfica configura outras estratégias (“open, fluid, polysemous, nonphallic”), distintas do sistema simbólico dominante e masculino, e Safo, neste caso, torna-se a principal – porque muito antiga e ainda não contaminada por tal sistema segregador masculino e fonte referencial de um possível feminino na escrita.

final do século XVIII de purificar a imagem de Safo, com a condição de abandonar o posto da amante de Faon ou das meninas, criando outra narrativa não menos mítica que a anterior. Um resultado presente também em alguns romances e peças de teatro do século XVIII e XIX.

Parafraseando Georges Bataille (2004, p. 255): ao tentar inocentar Safo, “a ciência deixa definitivamente de reconhecê-la. Ela clarifica a consciência, mas ao preço de uma cegueira”. A lucidez do conhecimento, metódica, suprime o pavor (que antes se abrigava sobre a maldição ou pelos versos queimados de Safo pela Igreja Católica) e, ao fazer tal escolha, rejeita uma parte do “*corpus*” de Safo.

Corpo, palavra de raiz indo-europeia (*kṛp*), significa “forma”; em certos contextos, cadáver. Então, *corpus*, latino, se mescla tanto para a organização visível de um objeto quanto ao significado da morte, o mesmo corpo que, a partir de Descartes, é capturado em uma dicotomia com o pensamento, a razão, a mente ou a alma.

O corpo de Safo é um corpo feminino construído pelo olhar masculino, lapidado como ornamento, comportando uma determinada fixidez de projeção e uma membrana, *la peau sensitive*, para o visível da imagem pictórica.

Segundo Doane (1991, p. 194), a posição de leitura no *trompe l’oeil* é fetichista, porque o espectador-*voyeur* deve pesar a crença que a representação mantém com a realidade e, ao mesmo tempo, o conhecimento de que a imagem é somente uma representação. Um corpo duas vezes fetiche porque, ao mesmo tempo, todo espectador, repousando no seu lugar de rei, em um ponto fixo situado a um metro do solo⁴¹, é o *voyeur* desse espaço mapeado e controlado (porque geométrico e perspectivo).

Toda imagem pictórica, a meu ver e após a leitura de Didi-Huberman, pressupõe um olhar fetichista. Mas, nesse movimento o sujeito se desestrutura, a imagem nos olha. A adesão do espectador pressupõe, por efeito, prazer e satisfação ao dizer sim à imagem vista e, ao mesmo tempo, *jouissance* (gozo) da perda do eu, esse fugitivo que, ao sair, compreende melhor, um gozo que Bataille lembra estar associado ao medo da morte, do apagamento, da fusão.

⁴¹ Alfredo Bosi (1986, p. 42) aponta os teóricos da Renascença como os responsáveis pelo que ele denomina “gramática figurativa” que inclui, de acordo com o autor, a perspectiva, as proporções e o controle das imagens laterais que devem “acomodar-se à pirâmide visual cujo vértice coincide com o olho do pintor: o que está fora do campo de observação coberto por esse olho, imóvel e central, não pode ser pintado; não existe” configurando um *locus* de observação, uma organização parecida com a representação das peças teatrais no século XVIII, cujas cenas eram produzidas tentando a melhor visibilidade para o local onde o rei se sentava.

Nas imagens pictóricas de Safo se entrecruzam o fetiche da imagem, do feminino, e o fetiche do objeto-quadro enquanto mercadoria; um corpo feminino, hospedeiro do fetiche masculino (BOTTEI, 2003, p. 108), corpo de memória, composto no interior de uma narrativa; um corpo que recebe, por acréscimo interpretativo, o sofrimento, o abandono, a perda, o suicídio. Por outro lado, um corpo que é, como seus poemas, carregado de prazer físico, ex-óptico (do masculino) em seu círculo de mulheres. Esse gozo feminino, *mui* peculiar, remetendo figurativamente à máscara, a vísceras, resultado talvez daquela mesma inveja que David M. Halperin (2000, p. 191-195) aponta na utilização de Diótima por Platão, que domina a via imaginária dos homens, esses seres estruturados pela ausência de autossuficiência erótica e dependentes da matriz geradora, cuja sublimação cultural, esse trabalho do espírito em recriar o feminino enquanto estratégia figurante, é *grossesse* e *souhait* masculina, ou seja, o que lhes falta no orgânico.

Considerado esse corpo de Safo em imagens pictóricas carne, e essa carne máscara do feminino, encarnado em um sujeito histórico ex-óptico em vários sentidos: no seu distanciamento temporal, sua parcela geograficamente oriental, seu prazer físico circulando em torno de meninas, sua forma de escrever (enquanto elemento da cultura) tão distinta do que espera um francês do século XIX que estuda os clássicos permitidos nas escolas, esse corpo de Safo pode ser compreendido, no século XIX, como figuração do erótico constituinte?

Carlo Ginzburg (1989, p. 120-121), ao trabalhar com as pinturas licenciosas do século XVI, faz a pergunta sobre os códigos de figuração erótica no século XVI. Propõe alguns problemas:

Como atua uma imagem erótica?

Como se fundamentam os códigos que estabelecem a diferença entre a realidade da qual participa o espectador e a realidade representada na imagem erótica?

No caso das imagens licenciosas, ele lembra que, ou há uma intencionalidade direta, ou seja, uma proposta direta de excitar sexualmente o espectador-fruidor (*voyeur*), ou algumas obras podem assumir, com o tempo, uma carga erótica aos olhos do público.

Ao considerar a possibilidade de que, aos olhos dos leitores-espectadores, Safo adquiriu uma carga erótica historicamente datada no século XIX e que vincula seu corpo e seus poemas a muitos aspectos negativos do homem moral revolucionário e da deficiência que a ciência enxerga em tais corpos, essa carga narrativa erótica, seguindo Georges Bataille, pode incomodar a vida?

Pat Gill, no capítulo “Gender, sexuality and marriage” (FISK, 2000, p. 202), permite compreender a linha limítrofe entre a heroína dos romances (e das epístolas de amor do século XVIII) e as mulheres caídas das comédias de costumes mais libertinas, apontando que uma heroína se distingue pelo avesso das mulheres caídas, personificadas nas comédias em três tipos: as hipócritas – sexualmente ativas e que, para isso, traem, ludibriam e enganam a todo custo; as ingênuas, que se degradam com as escapadas amorosas; e aquelas que usam sexo para conseguir dinheiro e poder. As comédias de costumes agiriam como manual pedagógico, tentando domesticar as mulheres por meio de uma série de códigos invertidos; ou seja: o entendimento de que deve haver decoro e dignidade nos atos da mulher, e o uso de uma sofisticada declaração verbal para o seu herói irresistível por meio do exemplo invertido das que não o fazem, um jogo em que, principalmente, não se deveria jamais usar insinuações indecorosas. Nada na mulher, nem na personagem dos romances enquanto tipo ideal (o que fala, seu semblante, suas vestimentas) deve contradizer o coração. Não seguir tais regras dá lugar ao monstro, e o alto custo dessa tênue linha discursiva ultrapassada é o fracasso, a ridicularização, a comédia, a queda.

É novamente Bataille (2004, p. 334) que procuro: quanto mais a construção da biografia de Safo sofre de interditos, quanto mais a cegueira adentra o campo da consciência, mais o valor sexual ali presente é realçado?

Nicole Albert (1993, p. 87) acredita que, ao longo do século XIX, houve uma desconstrução de Safo, e que, na trajetória, ela foi sexualizada, e Linda Mizejewski (1973, p. 341) circunda a representação de Safo à da “woman uncontained”, ou seja, aquela que não é “cherished..., protected... enclosed in chambre or gardens”.

Alain Ehrenberg, em seu livro *L’individu incertain* (1995), aponta uma possível relação para essa desconstrução, pelo menos na França do século XIX. Não há, de acordo com ele, após a Revolução Francesa, uma vida privada que consiga ser entendida senão sobre um projeto de emancipação coletiva, e o *self-made-man* é inconcebível porque a individualidade francesa é pautada na autoridade, na pedagogia da cultura cívica e se confunde com cidadania.

O perfil criado para a diferença entre os corpos durante o século XIX, o dimorfismo sexual, tem a ver com o uso dos prazeres e está recheado de implicações de ordem moral. Não há prática individual que não reflita na organização social, um pouco como os sistemas circulatórios

(descobertos quase à mesma época) ou a reorganização do espaço das cidades. A individualidade é cooptada pela política por meio de interditos de ordem moral e jurídica.

Mas isso não responde à questão da sexualização de Safo. No volume 1 da *História da Sexualidade*, Michel Foucault identifica o sexo enquanto discurso, construção do século XVIII em diante, atrelado, nesta unidade fictícia, a elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres, os quais, juntos, significam a materialidade no corpo. Diferentemente de Nicole Albert (*ibidem*), que utiliza a palavra transformação ou metamorfose da poeta para a lésbica, símbolo da mulher aberrante, utilizando os textos de Renée Vivien, Jean Richepin, Gabriel Faure, Maurice Morel e Edouard Romilly, estandartes da cultura do fim de século, prefiro ver o “processo de desconstrução” em seu contato com a manutenção da memória sobre a poeta, instaurando a questão da distância inacessível de Safo e ocupando-me das inúmeras formas presentes no corpo narrativo de Safo, inclusive a da lésbica.

Minha hipótese sustenta que o desejo por “ver” Safo no meio dos rastros encontrou na construção de sua biografia pela Grécia do período clássico e helenístico, e pela leitura de seus poemas em melhor estado de conservação, uma carga erótica constituinte de Safo (enquanto corpo-*corpus*), e que esse é um dos aspectos de sua “mitologização”, senão o principal, cujo poder consiste em tornar visível – ao esconder – aspectos da vida dessa personagem tão longínqua, envolta em inúmeros relatos, engajada em muitas questões modernas (como o lirismo, o feminismo e o lesbianismo), confeccionada por homens que transformaram o corpo em algo que deve ser controlado em prol do desenvolvimento de toda a civilização, imbuída de um poder de fármaco das implicações morais de tal controle do corpo e do prazer físico, e sentida pelos espectadores franceses ao tomar contato com cada nova imagem produzida.

PARTE I:

REMINISCENTIA

SAFO, POETA NO PARNASSO

Sappho, femina admirabilis: nam per omnem aevi memoriam nullam novimus mulierem, quae vel aliquo modo cum ea possit comparari poieseos causa.

Estrabão

[...] se tornarmos claro, ao comparar os poemas de Sappho com os de Anacréon, ou os oráculos da Sibylla com o de Bákis, que a arte da poesia ou da profecia não é uma coisa quando praticada por homens e outra quando exercida pelas mulheres, encontrará algum motivo de censura nessa demonstração?

Plutarco.

Safo poeta, como todos direta ou indiretamente a figuraram. O simbólico nesse reconhecimento se dá pela presença da lira na composição pictórica. Essa é a tradição mais conhecida, de maior confiabilidade, já que sua obra a endossa.

Definir Safo como poeta dimensiona, para o século XIX francês, e por que não dizer até os dias de hoje, um conjunto de representações: liberdade, criatividade, gênio, sentimentos profundos expressos em versos. Essas representações provocam um distanciamento do universo performático que circundava a construção da mélica sáfica.

Do homem grego arcaico pouco foi dito sobre Safo. Foram citações posteriores e a iconografia grega do período clássico que garantiram a Safo o estatuto de fazer parte de uma memória compartilhada, uma tradição, passado que a democracia ateniense constituiu como importante. Mary Lefkowitz (1981, p. 25), ao estudar a vida dos poetas antigos, atenta que a questão da produção de memória entre os gregos está atrelada a uma matriz de relato que engendra o uso das composições que sobreviveram graças à fama que adquiriam através do tempo, lastro de cultura oral (Havelock, 1996, p. 25) na constituição do “sujeito” compositor. Por meio destes textos, chamado por muitos estudiosos de *testimonias*, sabe-se que Safo compunha poesias de temática amorosa, que sua poesia era executada oralmente e, portanto, precisava ser

composta sobre um tripé: ritmo, melodia e uma fala que se constituísse como parte dessa harmonia, sendo ela, portanto, ritmada⁴².

A mélica sáfica

O desejo individual perpassa questões sobre a leitura que o século XIX efetua dos documentos sobre que se debruça. Os estudos sobre a poesia grega antiga acabaram por produzir uma aproximação conceitual e temática com o lirismo romântico e, impregnada nesta concepção, está a subjetividade poética, um “eu” lírico que se confunde com o próprio poeta.

Na Grécia Arcaica, por outro lado, a forma cantada da poesia pressupunha uma *performance*, já que não era feita para ser lida, e sim apresentada a um determinado público, uma postura mental no qual o “eu” poético depende do contexto do poema. De acordo com Gentili (1996, p. 108), ele pode ser autobiográfico, pode se remeter a uma pessoa celebrada pela comunidade ou ao próprio auditório, sendo importante estabelecer os níveis de realidade que o poeta assume em cada caso.

Executadas oralmente, as composições gravitavam em torno de circunstâncias concretas e fórmulas poéticas tomadas da tradição, tanto da *Ilíada* quanto da *Odisseia*. Eram cantadas com acompanhamento musical para um auditório que, imagina-se, era mais intimista. O acompanhamento do *barbitos* e um declamador não consideram o que se recita como sendo o que se sente; muito menos sua construção, cuja identidade não questionada remete à própria poeta.

Os gramáticos alexandrinos, somente do século III a.C. em diante e em decorrência da necessidade de organizar em registro escrito as obras, atribuíram a um grupo de poetas a denominação de líricos, pois utilizavam a lira (releitura do *barbitos* em decorrência das transformações nos instrumentos de composição ao longo desses séculos) em suas composições. Dividiram a lírica em subgêneros (trenos, odes epinícias, hinos, ditirambos, peás) e compuseram,

⁴² Para esta pesquisa, entretanto, é importante lembrar que a poesia de Safo era confeccionada no século VII a.C. nas técnicas modernas de impressão e leitura. Poesia “lírica” – ou seja, as composições mélicas de Safo traduzidas pelas mãos de filólogos no século XIX –, será introduzida nas escolas e disseminada para o público leitor por meio de publicações em livros e lida, portanto, como se lê um romance ou uma poesia, em leitura silenciosa e impregnada da relação lírica-subjetividade para o entendimento de suas composições.

de acordo com tal preocupação, edições com composições de nove poetas: Píndaro, Baquilides, Safo, Anacreonte, Estesícoro, Alceu, Alcman, Íbico e Simônides.

Antes dos alexandrinos, a denominação mais comum advinha do termo grego utilizado para designar melodia (μέλος), e os que produziam composições eram denominados μελοποιός, que significa, literalmente, um fazedor de *melos*. Outras definições encontradas, entre os séculos VII e V a.C., na adequação dos gêneros existentes, é a divisão entre monódica e coral para os versos curtos. E foi a corporificação de um sujeito para o entendimento da definição grega do estilo, essa voz (singular ou conjunta) como padrão excludente para dividir eficazmente os diversos tipos de versos que acabou por encontrar, no romantismo, um espaço de conexão entre a essência da composição poética na lírica monódica e os sentimentos corporificados num sujeito poético intimista e despojado que encontra porto até os nossos dias, cuja matriz filológica pode ser conectada à filologia alemã.

Dos nove poetas líricos elencados pelos alexandrinos, quatro eram considerados compositores de lírica monódica (μονωδίας): Safo, Alceu, Anacreonte e Íbico. A ligação entre Safo e Alceu tornou-se mais poderosa na conexão com o lugar de onde vieram e o momento histórico comum a ambos os poetas, na vinculação da Ilha de Lesbos com uma determinada despreocupação que atingiria o seu ápice na produção de muita poesia lírica, decorrente da opulência da ilha no Período Arcaico, entre os séculos VII e VI a.C. Essa opulência era a explicação moderna para que tal “subjetividade” afluísse e os poemas por eles confeccionados nos apresentassem o sentimento de um grupo de poetas da Lesbos Arcaica⁴³.

Um problema para se compreender Safo e Alceu é o dialeto. Mesmo a elite francesa do século XIX, que por *status* aprendia grego e tinha acesso à leitura direta do que corresponderia à cópia dos originais, em publicações, aprendia o dialeto ático construído em uma longa história de compiladores e, portanto, de acordo com normas de publicação que não existiam à época, tais como acentuações e minúsculas, o que seria próximo do dialeto de Atenas no século V a.C., considerando um procedimento de escrita mais formal que se distancia do uso sofisticado da linguagem dos escritos platônicos e aproxima os leitores modernos de estilos como o de

⁴³ Essa tendência explicativa conectou a existência de Safo a costumes muito peculiares dos eólios que permitiam maior liberdade de criação, tese esta concebida por John Addington Symonds (1920) e reforçada por Denys Page para o entendimento do fragmento 31. Entre os historiadores, Claude Mossé é um representante da peculiar relação entre exuberância comercial, importância política e desenvolvimento cultural da Ilha de Lesbos e de outras ilhas próximas da Ásia Menor no Período Arcaico.

Tucídides. As composições de Alceu e Safo utilizavam o dialeto eólico, em estilo sofisticado, linguagem fortemente oral e musicada, e sua transcrição para o grego do século III a.C.⁴⁴, o latim ou o francês gerou inúmeras adaptações que se aprofundaram ao largo de uma longa história de compiladores, gramáticos e tradutores de suas composições poéticas. Como aponta Havelock (1996, p. 25), graças ao traçado forte de cultura oral, não temos fragmentos de Safo nem de Alceu que vieram de seu próprio tempo.

Os fragmentos que a França do século XIX possuía em melhor estado de leitura e confiabilidade de tradução foram encontrados em compilações medievais, manuscritos contendo tratados antigos sobre escrita e estilo em que os poemas foram considerados dignos de registro e discussão. Outro aspecto do problema diz respeito aos fragmentos com grande mutilação encontrados em escavações arqueológicas e a tentativa de reconstruir palavras e versos que gerou, inclusive, a conversão de uma única palavra em verso completo de um dos fragmentos de Safo. É preciso atentar que a descoberta da escrita na Grécia é do século VII a.C., e que, portanto, essa discussão está pautada em matriz moderna, sendo provável que a composição métrica em registro escrito fosse procedimento dispensável para Alceu e Safo.

A relação entre Alceu e Safo foi além da sua indicação como poetas, que a Grécia Clássica constituiu como parte da memória coletiva. Ela está presente na temática que os vincula, na correlação entre o nome de Safo e seu uso no fragmento 384 (V) de Alceu, citado por Heféstion (XIV, 4), aqui traduzido por Giuliana Ragusa (2010, p. 82, nota 78): “Ó sacra [Safo?] de violácea guirlanda, de sorriso mel (...)”, em que o que está entre colchetes, legível no fragmento em grego, é [απφοι]. Também é possível encontrar a relação entre os poetas nos elementos de figuração iconográfica do período clássico, atravessando o período helenístico em narrativas cômicas em que a aliança entre os dois personagens é mais que espacial, métrica, de gênero, circunstancial ou histórica. Os corpos deles se unem eroticamente: Safo e Alceu tornam-se amantes.

A subjetividade da poeta grega tornou-se instrumento importante de compreensão dos poemas do século XVII em diante, principalmente o fragmento 1, recuperado em forma completa

⁴⁴ De acordo com os especialistas que analisaram as composições de Safo nos mais recentes achados arqueológicos sobre a obra sáfica, os papiros de Colônia, consideram-se os manuscritos mais antigos que possuímos provenientes do século III a.C., o que dá uma margem de 300 anos de incógnitas sobre o processo de transmissão de suas composições.

e traduzido no século XVI para o francês, em que a voz poética, na tão revisitada “Ode à Afrodite”, se apresenta como Safo.

“Quem, ó Psappa, te contraria?” O fragmento 1 (V e L-P):

Dionísio de Halicarnasso, historiador e professor de retórica, foi o responsável pela transcrição em registro escrito de uma composição que afirma ser de autoria de Safo⁴⁵. Henri Estienne, em 1554, incluiu o fragmento 1 na tradução latina dos poemas de Anacreonte. Joan DeJean (1989, p. 30) aponta que o estudo de Estienne era considerado a mais completa tradução dos fragmentos de Safo até a publicação de Wolff, em 1733. Essa edição passou por revisões, e o estudioso de gramática, após três novas correções (1556, 1560, 1566), incluiu a tradução francesa das duas odes (fragmento 1 e fragmento 31), 14 fragmentos e a epístola de Safo a Faon. Foi assim que essa eufônica, charmosa, de suave tessitura, exuberante composição⁴⁶, citada como exemplo de engenhoso estilo na junção de palavras cantadas no tratado “*De compositione verborum*” (*Peri Synthéseos Onomaton*, §23), escrito no século I, chegou até o século XIX francês. Sua tradução para o francês e publicação em formato livro doou ao universo da poesia, desde o século XVII, uma geografia discursiva que uniu poesia lírica moderna e o “belo poema” de Safo como expressão de seus sentimentos, e seu corpo como detentor dos efeitos sintomáticos apresentados pelo “eu” poético.

ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Αφρόδιτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον,

ἀλλὰ τίδ' ἔλθ', αἶ ποτα κἀτέρωτα
τὰς ἔμας αὔδας αἰοῖσα πῆλοι
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα

⁴⁵ Há outra fonte do fragmento 1 de Safo que foi descoberta pela arqueologia, mas está em péssimo estado de conservação. É o papiro de *Oxyrhynchus* 2288.

⁴⁶ É no sentido de composição para ser cantada que Dionísio de Halicarnasso propõe ver o poema de Safo com valores que são medidos desde a Grécia Clássica: colocação de palavras mais prazerosas de acordo com o ritmo, a melodia e a variação. Para uma compreensão sucinta da diferença entre palavra cantada e palavra escrita na Grécia, ver artigo de Adma Muhana, tópico “Lírica Música” (2011, p. 36-38).

χρύσιον ἦλθεσ

ἄρμ' ὑπασδεύξαισα· κάλοι δέ σ' ἄγον
ῶκεες στρουῖθοι περι γᾶς μελαίνας
πύκνα δίννεντες πτέρ' ἀπ' ὠπάνωϊθε-
ρος διὰ μέσσω,

αἴψα δ' ἐξίκοντο· σὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιαίσαισ' ἀθανατῶ προσώπῳ
ἦρε' ὅττι δηῖτε πέπονθα κῶττι
δηῖτε κάλημι,

κῶττι μοι μάλιστα θέλω γένεσθαι
μαινόλα θύμῳ· τίνα δηῖτε πείθω
ἄψ σ' ἄγην ἐς Ἐὼν φιλότατα; τίς σ', ὦ
Ψάπφ', ἀδικήει;

καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει·
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει·
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὺκ ἐθέλοισα.

ἔλθε μοι καὶ νῦν, χαλέπαν δὲ λῦσον
ἐκ μερίμαν, ὅσσα δέ μοι τέλεσσαι
θυμός ἰμέρρει, τέλεσον· σὺ δ' αὐτα
σύμμαχος ἔσσο.

Aphrodite em trono de cores e brilhos,
imortal filha de Zeus, urdidora de tramas!
eu te imploro: a dores e mágoas não dobres,
Soberana, meu coração;

mas vem até mim, se jamais no passado,
ouviste ao longe meu grito, e atendeste,
e o palácio do pai deixando,
áureo, tu vieste,

no carro atrelado: conduziam-te, rápidos,
lindos pardais sobre a terra sombria,
lado a lado num bater de asas, do céu,
através dos ares,

e pronto chegaram; e tu, Bem-Aventurada,
com um sorriso no teu rosto imortal,
perguntaste por que de novo eu sofria,
e por que de novo eu suplicava;

e o que para mim eu mais quero,
no coração delirante. Quem, de novo, a Persuasiva

deve convencer para o teu amor? Quem,
ó Psappa, te contraria?

Pois, ela, que foge, em breve te seguirá;
ela que os recusa, presentes vai fazer;
ela que não te ama, vai te amar em breve,
ainda que não querendo.

Vem, outra vez – agora! Livra-me
desta angústia e alcança para mim,
tu mesma, o que o coração mais deseja;
sê meu Ajudante-em-Combates!⁴⁷

No estabelecimento de relações em que este trabalho se ancora não há espaço para uma análise dos poemas de Safo⁴⁸ senão sob a perspectiva de considerar que a leitura que a França do século XIX efetua, silenciosamente, do poema (e não mais de uma composição) num momento em que se consolida a noção de indivíduo, não leva em conta os mecanismos de composição que engendram a musicalidade perdida das composições de Safo e a construção de novas palavras e conceitos que interferiram na interpretação dos poemas.

Poderia terminar avaliando quanto este poema foi (e ainda é) objeto de longos debates pelo uso de referências homéricas e pela relação entre essa composição e a de outros poetas mélicos, um emaranhado traçado ao longo de séculos de crítica e filologia que acompanha a construção da biografia de Safo, dos comentários antigos sobre a beleza de suas composições, sua sofisticação no modo de utilização das palavras e, desde que Henri Estienne a publicou, inúmeras formas de apropriação que propiciaram aos leitores, em leitura silenciosa e individual, o retorno ao texto inúmeras vezes em diferentes situações de leitura. Entretanto, quero fazer aqui outra observação que diz respeito ao corpo de Safo.

Quero produzir uma questão, delinear uma geografia entre a imagem de Safo, corpo, erotismo e “sujeito” poético. Uma questão simples, da qual não pretendo obter senão relações de entendimento para outros usos de Safo: é possível imaginar no quadro de composições mélicas da Grécia Arcaica a condução de Afrodite para o corpo sáfico no fragmento 1, na nomeação da

⁴⁷ Transcrição: Loeb, 1990, p. 52-55. Tradução: Fontes, 2003, p. 375-377.

⁴⁸ Desde o século XIX filólogos têm desenvolvido análises dos fragmentos de Safo. Dentre eles, cito a corrente alemã (Welcker, Muller, Wilamowitz), que influenciou muito a leitura no século XIX e, do século XX em diante, as análises de Symonds (1920), Diehl (1923), Edmonds (1925), Page (1959), Snell (1961) e, mais recentemente, Campbell (1982), Hutchinson (2001), Martin West (2005), dentre outros.

suplicante (Psappa) pela deusa (verso 20) como um jogo em que o corpo de Safo é sua composição?

Aceitar tal possibilidade resultará num afastamento do aspecto mais formal que o professor de retórica dá ao seu estudo, elencando elementos de expressão da composição, a suavidade e a precisão (γλαφυρά) que produzem, foneticamente, beleza sonora na tessitura formal. Acredito que a disjunção corpo-forma seja um afastamento decorrente das implicações que os escritos de Sócrates sobre Platão produziram sobre tais estudos. Como afirma Havelock (1996, p.63):

Ele [Platão] está entrando na arena contra séculos de exercitação da experiência rítmica memorizada. Ele pede aos homens que, em vez disso, analisem essa experiência e a reanajem, que pensem sobre o que dizem, em vez de apenas dizê-lo. E deveriam distanciar-se dela, em vez de identificar-se com ela; eles próprios deveriam tornar-se o “sujeito” que permanece separado do “objeto” e o reexamina, analisa e avalia, em vez de apenas imitá-lo.

Carlo Ginzburg (1991, p. 95) lembra que um documento sempre esquece da pessoa que fala. Um documento escrito muito tempo depois da composição mélica de Safo ter sido executada, revisitada em diferentes situações de leitura, em diferentes contextos, em ambiente que uniu práticas discursivas, visões de mundo e elementos biográficos tomados de suas composições, torna a escolha de Dionísio de Halicarnasso muito peculiar.

Vou tramar uma rede de relações que não objetiva responder a questão da “peculiar escolha”, porque para fazê-la devem ser seguidos os passos de Ginzburg para a compreensão das representações que levaram Safo a ser eleita como exemplo de graça (χάρις): examinar as relações entre documentos encontrados à disposição de Dionísio de Halicarnasso, uma possível fonte de novas pesquisas.

O que quero fazer é supor que a nomeação de Safo no fragmento 1 decorra de um jogo estético em que a deusa é invocada pela (e para a) música-corpo de Safo nesse palco intimista, sustentando sua fama ao longo dos séculos, sua inserção em outros contextos como o universo simposiástico da Grécia Clássica. Existe a possibilidade de Dionísio de Halicarnasso vincular – escolha não formal – a composição sáfica ao deleite, levando em consideração Pseudo-Demétrio, no trabalho escrito entre os séculos III a.C. e II d.C., *De Elocutione* (Περὶ Ἑρμηνείας), em que o

termo χάρις, também utilizado por Dionísio, está associado ao deleite, ao erótico e a todas as poesias de Safo?

É evidente que o início do fragmento 1, sua primeira estrofe, tem aspecto de prece⁴⁹, com todos os epítetos comuns dados aos deuses quando de sua invocação, em discurso direto, relação com a tradição épica: Afrodite, imortal⁵⁰, filha de Zeus, urdidora de tramas, aquela que detém o poder feminino, sem toque de masculino, máscara virginal oriunda da mesma força de concepção, nutrição e morte que desde Homero e Hesíodo a memória e a escrita condensam em atributos poderosos de Gaia, Ártemis, Atena, Afrodite e Héstia.

Afrodite, deusa identificada na estrutura masculina constituidora da linguagem e do relato mítico como tecelã, em que imortais (inclusive a própria deusa) e mortais se debatem, independentemente da sagacidade, da força e do vigor para o combate, da genealogia e da proteção de outros deuses, dotada de poder mágico, genealógico, de força erótica pura, de introduzir em um (o *erastes*) uma *manía*, loucura, produzindo no corpo sintomas de *hýbris*, desmedida provocada pela visão de outro (o *erômenos*), em que ver é mais que olhar, é desejar com tal intensidade, que produz no corpo sintomas que precisam fluir em prazer sexual, fluir do corpo do outro, equilibrar e pacificar o corpo do acometido.

O suplicante da composição mélica, diante da impotência, tal quais os heróis épicos, pede ajuda para combater a desmedida, propiciar o equilíbrio necessário. À luz do dia, somente com a ajuda da deusa. Este (a) amante conduz bela construção em que palavra, ritmo e som seduzem os ouvidos da deusa e a fazem buscar no universo dos mortais o (ou a) suplicante. O compositor da súplica precisa apresentar a angústia e seus sintomas, se mostrar padecedor e merecedor da intervenção divina no combate. A deusa e o auditório⁵¹ compactuam com a imagem do desejo, sua força sintomática e a relação com o combate. Como bela é Afrodite, bela deve ser a prece,

⁴⁹ Giuliana Ragusa (2010, p. 564) aponta esta composição de Safo como base de um hino clético, ou seja, um hino em que se invoca um deus, provocando a saída do local onde ele se encontra.

⁵⁰ Na tese de doutorado de Guiliana Ragusa, defendida em 2005 e que se tornou livro em 2010, há exemplos (p. 64) para apreciar a sofisticação e a musicalidade da tessitura da composição sáfica na primeira estrofe do fragmento 1 (V): a elisão melódica em ἄθαναι, provavelmente para compor o acompanhamento com Afrodite: ἄθανάτ' Αφρόδιτα e o uso de ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι na descrição da ânsia e da aflição da suplicante, exemplo do uso de palavras com afinado som.

⁵¹ O caráter intrínseco da força dos atributos de Afrodite, doado pela tradição e compartilhado pelo auditório, é fortemente marcado na composição de Safo. Giuliana Ragusa (2011, p. 63) aponta o estudo de Anne Carson sobre o caráter punitivo-consolatório da deusa no fragmento 1, reforçado pela fala da deusa na estrofe 6 com a reversão de papéis entre *erastes-erômenos*.

descrevendo as afecções, seduzindo deusa e auditório. Se a prece não emociona, a visão – imagem do desejo representado na composição – é prejudicada pela aflição e náusea que domam (δάμνα – v. 3) o corpo. Ele (a) perde a batalha se o canto não tocar os ouvidos da deusa e a capacidade mnemônica do corpo-auditório, em uma via direta simples: desejo, interesse, conhecimento, partilha, lembrança, impedindo o que o “eu” do papiro de Colônia quer: não ser esquecido e viver tocando até o Hades.

A segunda estrofe contém *ichnos* de um passado quando a união, que a reformulação da prece na última estrofe pede, já ocorreu. Afrodite é (e foi) ajudante-em-combates (σύμμαχος⁵² – v. 28), que luta ao lado (συν μάχη) do “eu” da enunciação, apostrofado pela deusa no verso 20. Carlo Ginzburg, discutindo o sentido de μύθους (2001, p. 84) lembra que não havia uma envergadura fantasiosa com matizes de mentira na Grécia antes do período clássico, e nomes comportam elementos míticos, espécie de microcontos, poderoso instrumento de identificação que todos conheciam. No auditório intimista, a identificação de Safo por Afrodite pressupõe um campo de relações, o “we” que Ellen Greene (1994, p. 44) define como estratégia (*figure of voice*) do sujeito poético de dramatizar e subjetivar as três figuras do poema (a suplicante, a deusa e a desejada), e que, ao discordar, aponto como máscara (enquanto incursão do feminino na linguagem) representacional do *corpus*-corpo no interior de padrões desejantes comuns, corpo único, onde “we” é composição mélica/auditório intimista. Apostrofar o *erastes* como *Psappha*, elencar a possibilidade de inversão do *erômenos* sem submissão marca a intimidade da mélica sáfica, apagando a distinção objetivada entre “eu” (o performático), “eles” (o auditório) e “ela” (a amada).

A substituição comunicacional do “eu” performático pela deusa cria no sempre presente do relato mítico o que a narrativa só pode apropriar enquanto situação imprópria de vida, mas legitimada pela linguagem, *tekné* que estanca a fluidez em imagens: *locus* de presença da deusa. Em associações narrativas, esse tempo em que tudo “é” no toque de um instante, de uma imagem, pardais velozes condutores do carro atrelado da deusa, Afrodite atende a suplicante, desacompanhada do “we” performático. O tempo é distinto para um auditório que sabe, sem objetivar, que os mortais não têm atributos para controlar a presença no presente da aparição mítica da deusa fluída Afrodite.

⁵² O uso desta palavra é apontado por Campbell (1988, p. 266) como a única ocorrência na poesia grega.

“Quem, ó Psappa, te contraria?”, “Quem, de novo, a Persuasiva deve convencer para teu amor?”. Há, no riso de Afrodite e na repetição do ato, δῆυτε⁵³ (v. 15), nesse outra vez, a relação que a Persuasiva tem com a composição mélica de Psappa? Outra vez Safo suplica, com música coesa, eufônica e bela. Porque “*we*” deseja – Ellen Greene percebe (1994, p. 53) – a aliança com Afrodite, o jogo de sedução, que é reconhecidamente atribuído pelos gregos a uma bela composição musical.

O jogo no palco intimista revela-esconde o que está no *intimus*, máscara auditório-compositor, adesão e percepção estética que suspende a descrença. Se Claude Calame (1977, p. 22) está correto, este fragmento pertence a uma composição com coro, o que significa que o auditório não só partilha das imagens produzidas e da beleza da composição, como também do espaço de apresentação.

O corpo-tema-auditório fundem-se: “*we*” é μελοποιός de Afrodite.

Fragmento 31 ou Ode a Anactória

O fragmento 31 (Voigt) é considerado, no século XIX, um dos poemas mais sublimes dos sintomas do amor e da sensibilidade de Safo. A tradução de Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 21) se baseia em um tratado, *De sublimitate (Peri Hypsous)*, que era atribuído ao filósofo grego Longino e foi traduzido para o francês por Nicholas Boileau no século XVII. Hoje, o poema continua sendo atribuído a Safo, apesar de questionada a autoria de Longino, sendo certo que foi escrito durante o primeiro século da era cristã.

Então, nosso Pseudo-Longino, no Tratado sobre o Sublime, cujo manuscrito mais tardio remete ao século X, descreve, sem necessitar de conceitualizações, por meio de exemplos, o sublime, um deles no modo como Safo compõe estes versos⁵⁴:

⁵³ Para o uso da palavra identificada como repetição do ato, δῆυτε, é citada Giuliana Ragusa (2010, p. 466-467): “morfologicamente, da crase ou fusão da partícula de ênfase *dé* (δή) e do advérbio *áute* (αὐτε), conforme ressalta Carson, em *Eros, thè bittersweet* (1998, p. 118), tal fenômeno da língua grega gera, no caso de *dēûte*, viva e dramaticamente, que algo está de fato acontecendo no momento presente, e *áute* (de novo, uma vez mais) amarra, num justo nó, passado e presente”.

⁵⁴ A citação da obra de Safo é a do fragmento 31, e Pseudo-Longino complementa: “Mas onde mostra ela sua força? Quando ela é capaz, a uma vez, de escolher e ligar o que há de mais agudo e de mais intenso nessas afecções” (X, 1) e, logo em seguida: “Não admiras como, no mesmo momento, ela procura a alma, o corpo, o

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν' ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-
/σας ὑπακούει

καὶ γελαίσας ἰμέροεν, τό μ' ἦ μὰν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν·
ὥς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε', ὥς με φώναι-
σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,

ἀλλὰ κάμ μὲν γλῶσσά <μ'> ἔαγε, λέπτον
δ' αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν,
ὀπάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ-
βεισι δ' ἄκουαι,

καὶ δέ μ' ἴδρωσ κακχέεται, τρόμος δὲ
παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἴπιδεύης
φαίνομ' ἔμ' αὐτ[α].

ἀλλὰ πὰν τόλματον, ἐπεὶ †καὶ πένητα†.

Parece-me ser igual dos deuses
aquele homem que, à tua frente
sentado, tua voz deliciosa, de perto,
escuta, inclinando o rosto,

e teu riso luminoso que acorda desejos – ah! eu juro,
o coração no peito estremece de pavor,
no instante em que te vejo: dizer não posso mais
uma só palavra;

a língua se dilacera;
escorre-me sob a pele uma chama furtiva;
os olhos não vêem, os ouvidos
zumbem;

um frio suor me recobre, um frêmito do corpo
se apodera, mais verde do que as ervas eu fico;
que estou a um passo da morte,
parece [

Mas [⁵⁵

ouvido, a língua, a visão, a pele, como se tudo isso não lhe pertencesse e fugisse dela; e, sob efeitos opostos, ao mesmo tempo ela tem frio e calor, ela delira e raciocina (e ela está, de fato, seja aterrorizada, seja quase morta); (...)" . (X,3). Na tradução de Filomena Hirata, 1996, p. 60.

⁵⁵ Transcrição: Loeb, 1990, p. 78-81. Tradução: Fontes, 2003, p. 21.

Um homem e uma mulher são observados, no presente, pelo sujeito poético, (φαινεται μοι), que só terá seu gênero identificado por quem acompanha o texto como os leitores do século XIX, nos versos 14 e 15, por meio das terminações femininas, mas que, na época da *performance*, sendo ela recitada, ocorreria *pari passu* ao entendimento do tema por seu auditório.

Essa mulher observa “aquele” homem e o uso de κῆνος (v. 1), no ático ἐκείνος, pronome demonstrativo, é interessante. Muito se discute a questão da figura masculina na construção do fragmento 31. Para Aloni (2001, p. 31-32), tal figura tem sentido retórico, e sua existência não implica a presença (seja física, seja emocional) no local da *performance*, e nem sequer na “realidade” representada no presente, tratando-se de um pretexto para a sequência da composição mélica, já que “aquele homem” desaparece logo em seguida.

O “*eu/we*” se digna a observar (na memória ou no presente narrativo?) a presença do homem, mas a visão, e com ela o desejo, está concentrada na imagem que desperta em elementos de cena que do presente podem nos conduzir a uma imagem belamente construída: na voz deliciosa da mulher⁵⁶ que o homem escuta de perto, sentado (ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῳ φωνείσας ὑπακούει⁵⁷ m – v. 3 e 4) e em seu riso luminoso de desejo (γελαίσας ἡμέροεν – v. 5).

A imagem cadencia sensações físicas de outro tempo, nem presente nem passado, tão presente quanto a memória presentifica: não conseguir falar (a língua que se rompe), o fogo sutil que corre por debaixo de sua pele, nada ver, zumbidos no ouvido, a presença de um suor que escorre pelo corpo e, ao sabor do sopro dos ventos, torna-se frio, o corpo capturado pelo tremor e, por fim, a cor esverdeada, presente muitas vezes na poesia épica e que subentende medo, parecendo ao sujeito poético que essas sensações são de tal intensidade, que levarão à morte, uma pequena morte, diriam os franceses no século XIX. O “eu” *amans* diluído, impessoalizado, mais relato que sintoma, tão sintomático na composição.

De acordo com Flávio Ribeiro de Oliveira (2011, p. 52), todos os sintomas físicos eram encontrados em separado na tradição épica como “reações do organismo provocadas pelo pesar, pela preocupação, pelo pavor, pela dor física”, e na composição de Safo surgem, em conjunto,

⁵⁶ No verso 2, a marca que apresenta o feminino está no uso de τοι, no ático σοι, e no verso 5 a terminação σας no genitivo do verbo γελάω (rir).

⁵⁷ A partilha dos sentimentos do homem só teria algum ponto em comum se tornássemos o homem mais importante do que se deve ver e a atenção dada a ele para a voz da mulher, aceitando que o verbo ὑπακούει, no ático, pode levar a compor uma postura (corporal) de quem escuta com atenção e aprofundar seu significado para interesse erótico, supondo ainda assim que Safo ou partilha de seus sentimentos, ou tem ciúmes dele. Acredito, entretanto, que descaracterizaria a imagem forte dos elementos da composição: voz deliciosa e riso luminoso.

como sintomas da paixão amorosa (o que nunca ocorria em Homero), associadas com maestria em bela composição mélica e, de acordo com nosso Pseudo-Longino, com um uso apropriado de palavras em suave justaposição sonora.

O corpo sáfico, coletivo intimista, μελοποιός, torna bela a imagem partilhada pelo (por e para) o auditório, cantando o acometimento do corpo (comum) dominado pelo desejo⁵⁸. Longino aponta uma característica primordial para compreender a importância do exemplo de Safo. Ela reúne, nas avaliações de seu estilo e estrutura formal, φύσις e τέκνη; e aciona um referencial de clássico para os modernos: Safo produz associações de palavras com uma beleza poética sublime e universal.

A iconografia de Safo

A figuração de Safo pela iconografia grega, de datação posterior, comporta campos discursivos que se agregam à memória legitimada. Dimitrios Yatromanolakis, ao utilizar um conceito antropológico, tenta definir a recepção de Safo por meio de *performances* mitopráticas (2007, p. 42-49) idealizadas por grupos em determinados contextos, nexos que o autor estabelece entre criação e o conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu. De acordo com o autor, essas dinâmicas legitimadas pelos grupos geram arquétipos míticos que ele não vê como estanques, mas em grande movimento criativo, gerando constructos discursivos que não anulam a existência de outros.

Compartilho da visão de constructos discursivos na figuração de Safo para a iconografia ática do século V a.C. até o período helenístico tanto quanto da leitura que Yatromanolakis faz utilizando o conceito de *mitopraxis*, que pressupõe, de acordo com o próprio autor, uma relação dinâmica, performática entre tessitura de relatos e figuração, destronando a condição de ver na imagem de Safo na iconografia um modo de compreender a poeta grega arcaica por meio da Grécia Clássica e Helenística, mas como imagem que interage com outros discursos de seu próprio tempo.

⁵⁸ No jogo entre composição mélica, corpo e erotismo, é interessante o que Dimitrios Yatromanolakis percebe como aspecto resiliente em determinadas representações relativas ao uso dos instrumentos oriundos da poesia dos gregos do período Arcaico: o *pléktron* era associado, em alguns textos antigos, ao pênis.

A arqueologia aponta uma grande quantidade de vasos que são funcionais, ou seja, são utilizados para fins de rituais públicos, em festivais, simpósios e na vida cotidiana do *oikos*. Como a pesquisa de Yatromanolakis centra sua investigação em “ver” a imagem dos vasos que contêm figurações de Safo, seguirei muitas vezes suas conclusões.

Na iconografia grega do século V a.C., Safo aparece figurada em companhia do *barbitos*, instrumento da família da lira com fios mais longos. Ele é tocado com a ajuda do *plêktron* que, na cratera⁵⁹ atribuída ao pintor de Tithonos⁶⁰ (Imagem 1), Safo segura na mão direita. Trata-se de um pequeno objeto utilizado para friccionar as cordas da lira, espécie de palheta confeccionada em marfim, madeira, chifre ou osso. O *barbitos* era o instrumento utilizado para compor e apresentar a mélica na Grécia Arcaica. A composição mélica possuía uma função coletiva, era cantada e necessitava de melodia. Todas as imagens pictóricas encontradas em um levantamento feito para esta pesquisa a apresentam portando o instrumento, muitas vezes modificado para a cítara, a lira, o alaúde, chegando a ser representada tocando um banjo⁶¹.

A figuração mais antiga de Safo está em uma hídria – vaso utilizado para carregar líquido, normalmente água –, fabricada na região de Atenas (Imagem 2). É confeccionado na técnica de figuras negras, e sua datação foi estabelecida entre os anos de 525 e 475 a.C. Na imagem, a poeta usa o *plêktron*, como na figuração do pintor de Tithonos. Yatromanolakis (2007, p. 68) lembra que este vaso esteve durante muito tempo no Museu de Goluchow e agora se encontra no Museu Nacional de Varsóvia. É certo que a figura remete às representações de Safo, pois há a inscrição do nome da poeta grega, ΦΣΑΦΟ, que não era comum, e Yatromanolakis aponta que a composição mélica de Safo deve ter provocado “*intense excitement*” fora de Lesbos.

O autor, na busca por outros referenciais imagéticos em vasos, percebe dois contextos possíveis para a utilização do tipo de vaso encontrado e para o uso do *barbitos*: *symposion* e

⁵⁹ A cratera é um vaso utilizado para temperar vinho com água, muito utilizado em contexto simposiástico.

⁶⁰ A datação aproximada desta peça é entre 480 e 470 a.C. Ela se encontra atualmente no Kunstsammlungen da Ruhr-Universität Bochum. A técnica utilizada para sua confecção é a de figuras vermelhas. Yatromanolakis nota, neste vaso, o pé direito esticado da figura representada como Safo que parece executar um passo de dança, e, no reverso do vaso, uma mulher faz movimento similar, em direção oposta. Ele pressupõe uma disposição narrativa entre as duas partes porque o olhar da poeta e o da menina do reverso estão voltados para trás, sugerindo uma composição circular.

⁶¹ A imagem em questão é de Henry Wolf, que nasceu na Alsácia, mas, a partir de 1870, residiu em Nova Iorque. Está imagem encontra-se na Achenbach Foundation for Graphic Arts e pertence à segunda metade do século XIX.

kômos, e cita Aristóteles (*Política* 1341a), em que o *barbitos*, assim como o *aulos*⁶², são exemplos de instrumentos inapropriados em contexto educacional (op. cit., p. 70). Ambos os contextos conduzem Safo a constructos discursivos e práticas específicas de organização dos simpósios e procissões komásticas que, por sua vez, adquirem presença figurativa nos vasos utilizados, confeccionados com imagens por meio das representações de Safo por “*male pot-painters*”.

No *Kalathos-psytkter*, atribuído ao pintor de Brygos, atualmente no Museu de Munique (Imagem 3), datado entre 480 e 470 a.C., Safo e Alceu, ambos identificados (ΣΑΦΟ e ΑΛΚΑΙΟΣ) provavelmente estão apresentando suas composições. Ambos têm o *barbitos* e o *plêktron* nas mãos. Alceu tem uma atitude pensativa, concentrada – ou intimidada – enquanto canta. Joaquim Brasil Fontes (1991, p. 106) atenta para a postura de Alceu na imagem, uma inclinação de cabeça que pode significar pudor (*aidós*). Safo é apresentada de perfil, olhando diretamente para ele, aguardando o término da execução da música. Alceu tem cinco pequenos círculos que saem de sua boca e representam a vocalização de sua composição mélica⁶³. A vestimenta de Safo, de acordo com Yatromanolakis (idem, p. 76), um *himation*, cobre boa parte de seu corpo, apesar da transparência, enquanto que o manto sobreposto ao *chiton* de Alceu revela seu órgão sexual. Também nota que o verso do vaso figura Dionísio (com a inscrição “bela”) e uma mulher com a inscrição “Damas é bela” (ΔΑΜΑ [Ε] ΚΑΛΟΉ).

Syn-poté, banquete, deleite, convívio e erotismo

Beber junto na sala dos homens (ἀνδρόν), temperar o vinho na medida certa, deleitar-se com versos cantados por jovens mulheres ou imberbes rapazes, tudo indica que um conjunto de representações inerentes à prática dos simpósios na Grécia Clássica associaram as composições mélicas de Safo ao deleite que o convívio entre iguais do banquete propiciava. Essas práticas instituíram composições e compositores oriundos da tradição, instruídos por Eros, dentre eles

⁶² O *aulos* (αυλός) é um instrumento de sopro mencionado em algumas composições mélicas.

⁶³ Yatromanolakis (op. cit., p. 76, nota 73) aponta a tentativa de figurar a musicalidade da vocalização de Alceu ao apresentar como a inscrição está montada em dois grupos: OOO OO. Seria um método de apropriação, uma “visual performativity of poetry” (ibidem, p. 102).

Safo. De todas as imagens pictóricas encontradas com inscrição e associadas com a prática do simpósio, são reincidentes as figurações de Anacreonte e de Safo. No caso de Anacreonte, de acordo com Yatromanolakis (op. cit., p. 115-117), a sua figuração encontra-se diretamente relacionada ao *barbitos* e a figuras masculinas com vestimentas elaboradas que dançam ou cantam.

No século V a.C., essas vestimentas podiam ter duas conotações complementares: eram figuradas para estabelecer uma contraposição entre o universo de Anacreonte, passado e outridade no sentido de estrangeiro (mais próximo do Oriente), e estavam associadas a uma espécie de culto de vida luxuoso dos gregos do século V a.C. A prática do simpósio reúne elementos exóticos, que dota seus membros de poder segregador por meio de inúmeras combinações simbólicas, entre elas o conhecimento de composições mélicas? O exotismo relacionado com o estrangeiro aproxima Safo ainda mais de Afrodite?

A participação de Safo, enquanto representação, no interior de práticas simposiásticas ou das procissões komásticas propiciou uma leitura de suas composições permeada pelo modo pederástico das relações masculinas homoeróticas?

De outro lado, a participação de cortesãs em contextos simposiásticos, sua denominação como *hetaira*⁶⁴, não significa que associavam a imagem de Safo com a dessas mulheres, e sim que, ao longo do tempo, pelo uso de Safo como personificação de excelente poesia mélica e como objeto de deleite erótico, suas composições tornaram-se populares entre os gregos do século V a.C. em diante, e a poeta foi associada a um campo legitimado de discursos que conectaram sua imagem à da cortesã. Seria essa resiliência, para usar um termo de Yatromanolakis, que figura no Suda séculos depois como a outra Safo?

Para um auditório feminino

Na hídria do grupo de Polygnotos, encontrada na região de Vari, hoje no Museu Arqueológico de Atenas (Imagem 4), uma menina segura uma guirlanda acima da cabeça de Safo. A outra, à esquerda, lhe oferece o instrumento. Uma terceira mulher, apoiada nos ombros

⁶⁴ Dimitrios Yatromanolakis (2007, p. 249-250) aponta que o termo *hetaira* é polivalente, podendo significar companheiras, cortesãs, e era associado, como a vestimenta luxuosa de Arquíloco, a estrangeiros.

da anterior, também figura coroada por uma guirlanda. A poeta está sentada em uma cadeira (*klismos*) e tem um rolo de papiro nas mãos. Seus olhos concentram-se nas palavras, estabelecendo a ideia de uma iminente ação de leitura ou canto. A inscrição a identifica como ΣΑΠΠΙΩΣ. Yatromanolakis (op. cit., p. 154) aponta tal uso, no genitivo, como uma percepção mais clara da prática de figuração, com elementos verbais mais apropriados à ideia de imagem, não mais Safo, mas “como se fosse Safo”.

Figurada como se fosse Safo, a imagem me parece, seguindo Yatromanolakis (op. cit., p. 143), fora do contexto dos simpósios. O autor fala que da segunda metade do século V a.C. em diante dominam figurações de mulheres em pequenos grupos e em contextos domésticos e de comemoração: elas se adornam, tocam música, leem e tocam a lira para uma pequena audiência. É uma representação esquemática da qual participa muitas vezes Eros. Muitas vezes também a evidência de que a cena se realiza em ambiente privado, no interior do *oikos*, é a figuração de colunas, como na cratera atribuída ao pintor de Danae, datada entre 475 e 425 a.C., e que se encontra no Metropolitan Museum.

Essas imagens de pequenos grupos se adornando ou tocando música são, algumas vezes, associadas às práticas rituais do casamento. Nesse caso, parece haver uma associação entre as composições mélicas de Safo, educação de jovens e casamento, campo representacional em que o erótico e a beleza de suas composições, num contato menos segregador, teriam um território legitimado?

Em comum com os simpósios e as procissões komásticas há somente a beleza da justaposição de palavras nos versos de Safo e sua relação com Eros. Essa segunda possibilidade analógica resultou nas comédias helenísticas, em que Safo é personagem sexualmente interessada por vários homens.

A poeta no Parnasso

Parte de um referencial de memória já distante dos gregos dominados por Alexandre da Macedônia quando Roma conquista o território grego e adota a Grécia como centro de aprendizagem da elite e referencial de cultura, Safo fará parte do rol de poetas que se deve saber de cor. Durante o Império Romano da era de Augusto, no século I a.C., e a adoção de Apolo

como simbologia de seu imperador, os poetas, incentivados pelo impulso “apolíneo” do imperador a tomam como referência e a citam como arcabouço cultural inclusive para as mulheres da elite romana, um movimento que tem início no final da república romana com a recriação de sua poesia por Catulo e que culmina com a versão de sua biografia por Ovídio, diversão para um público letrado que a ouvia em praça pública e aos poucos com condições materiais de possuir essas obras.

Catulo produz uma interferência de leitura que os modernos não recusarão associar ao fragmento 31 de Safo. Durante muito tempo, o “Carmen LI” de Catulo funcionou como experiência de transcrição para o latim de versos sáficos, ou seja, comparação que submetia os textos à análise por diferenciação e auxílio para os tradutores. Há, no “tradução-poema” de Catulo, entretanto, a supressão da última estrofe de Safo e a criação de uma nova, que será comentada no capítulo II da Parte I além da reorganização de elementos no primeiro verso do poema.

Na composição mélica de Safo, o primeiro verso do fragmento 31, φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν, torna-se, na erótica masculina de Catulo, dois versos: “*Ille mi par esse deo uidetur, Ille, si fas est, superare diuos,*”⁶⁵ em que o homem do poema é o próprio poeta que se parece com (ou melhor: supera) os deuses, ouve e contempla o riso cheio de desejo da mulher, Lésbia. Essa reorganização de elementos, dando importância ao homem, se tomada como verso sáfico, impediria a existência do triângulo amoroso, tão obcecadamente retratado pelos adeptos do romance desde a segunda metade do século XVIII. Nas mãos de Catulo, sujeito e detentor da linguagem, o “eu” poético *amans* é todo corpo, revelado e mais que divino, que padece dos sentidos ante a visão “eroticamente bela” da mulher. Isso não significa que Catulo sente o que o “eu” poético descreve por Lésbia, nem que Lésbia seja de fato uma mulher que Catulo ama. Significa que, respeitados os elementos formais de composição dos versos elegíacos, o “eu” elegíaco é revelado como único detentor de sentimentos e ação no poema.

Após a queda do Império Romano, há escritos como o de Máximo de Tiro, filósofo grego do século II d.C., uma tentativa de reinscrever suas poesias num contexto que afasta do referencial da amante de mulheres. A nova representação faz de Safo a amante do belo, “*captivated by all things beautiful*”, e do conhecimento, uma “Sócrates”, que busca a beleza das

⁶⁵ A tradução do trecho do poema de Catulo por Paulo Sérgio de Vasconcelos (1991, p. 49) é: “Ele me parece semelhante a um deus/ Ele, se não é sacrilégio dizer, supera os deuses”.

almas e o encontro do conhecimento nas – e para as – “meninas”. É mesmo uma justificativa, tentativa de anular outra representação, em *Oratione* (18.9, p. 230s Hobein): “For they seem to me to have practised love after their own fashion, she the love women, he of men (...)” (CAMPBELL, 1990, p. 20 e 21).

A relação entre a Igreja Católica e Safo é conflitante, havendo relatos da queima de suas poesias pelo papa Gregório de Nazianzo ou, posteriormente, sob o pontificado de Gregório VII; ao mesmo tempo, ele aparece como um admirador e leitor da poesia de Safo (TORRANO, 2009, p. 28). Outros membros da igreja aparecem como admiradores de sua poesia, como na passagem abaixo, na qual um erudito bizantino, Michael Italicus, escreve ao bispo de Constantinopla (194A Voigt):

σοὶ τῷ καλλίστῳ νυμφίῳ καὶ καθαρωτάτῳ ἀνδρὶ, θεϊότατε ἀρχιερεῦ, ὡς ἐπὶ γάμοις μυστικοῖς, ἐπιθαλάμιον ἄδομεν, οὐχ οἶον [...] οὐδ' οἶον ἄδει Σαπφῶ ἢ ποιήτρια, μαλακοῖς καὶ μέλεσιν ἐκλελυμένοις τὰς ψῆδᾶς διαπλέκουσα καὶ ἵπποις μὲν ἀθλοφόροις ἀπεικάζουσα τοὺς νυμφίους, ῥόδων δ' ἀβρότητι παραβάλλουσα τὰς νυμφευομένας παρθένους καὶ τὸ φθέγμα πηκτίδος ἐμμελέστερον ποιούσα...

para ti, ó belo noivo, homem muito puro, santíssimo arcepreste, cantamos epitalâmios em tuas místicas núpcias, mas não serão canções iguais a [...], nem às que foram cantadas pela poetisa Safo, que tecia seus cantos com ritmos lânguidos e melodias lascivas, comparando os noivos a cavalos vencedores em corridas e a noiva à ternura das rosas, num modo de fazer mais harmonioso que a lira...⁶⁶

Safo reaparece no início do século XV às voltas com o renascimento da cultura clássica, vinculada a manuscritos com iluminuras ou xilogravuras sobre a história contada pelo poeta elegíaco romano do século I a.C., Ovídio (ver Parte I, capítulo 2), e, em texto, no livro de Boccaccio, escrito entre 1361 e 1362 (edição francesa de 1374).

De Claris Mulieribus é um catálogo biográfico dedicado à condessa d'Altavilla, que, de acordo com Boccaccio, na edição de Jeanne Baroin e Josiane Haffem (1993, p. 12), é homenagem ao grande mestre Petrarca, porque emula *De viris illustribus*. Em ordem cronológica, é apresentada a vida de cento e seis mulheres que, nas palavras do autor, seria uma forma de resgate de histórias de mulheres que realizaram feitos que exigiram vigor e coragem. Na tradução de Talita Juliani (2011, p. 194):

⁶⁶ Transcrição: Loeb, 1990, p. 140-141. Tradução: FONTES, 1991, p. 191. Michael Italicus era um erudito bizantino do século XII e escreveu esta carta ao bispo de Constantinopla, Johannes Oxites.

Et si extollendi sunt homines dum, concesso sibi robore, magna perfecerint, quanto amplius mulieres, quibus fere omnibus a natura rerum mollities insita et corpus debile ac tardum ingenium datum est, si in virilem evaserint animum et ingenio celebri atque virtute conspicua audeant atque perficiant etiam difficillima viris, extollende sunt?

E se os homens – a quem foi concedida a robustez – devem ser exaltados todas as vezes em que tenham realizado grandes feitos, o quão mais amplamente se deve exaltar as mulheres, a quem foi dada pela natureza quase sempre inata fraqueza, corpo débil e engenho tacanho, se elas alcançarem um ânimo viril, e, com engenho notável e virtude conspícua, ousam e perfazem façanhas difíceis mesmo para os homens?

Ele a apresenta da seguinte forma, no manuscrito francês da Biblioteca Nacional (12420) de 1403, traduzido por Lawrence Premierfait: “*Cy après s’ensuit de Saphe Lesbie, poeterresse et grant clergesse*” (BAROIN & HAFFEN, op. cit., p. 155). Safo, poeta e filósofa, viveu na ilha de Mitilene, jovem e bela, de nobre genealogia e com ardente desejo por estudos. Por sua capacidade de conhecer coisas, ascende ao Parnasso (*en la haultesce de Parnase la montaigne*) na companhia das Musas (*entre les muses s’accompaigna neant refusantes*). Lá, encontra e adentra a profunda caverna de Apolo (deus da ciência, das artes e da previsão do futuro), e com a harpa e o plectro do deus nas mãos aprende a tocar belas melodias. Como resposta à beleza de sua composição, as ninfas dançam. E Safo é, ao lado do deus, emblema de excelência em harmonia, melodia e acordes musicais⁶⁷.

Cristine de Pizan, em 1405, publica *Cité des Dames*⁶⁸, uma reorganização da obra de Boccaccio, estruturada na metáfora da construção de uma cidadela que seria habitada por mulheres célebres, incitando as mulheres a serem virtuosas (JULIANI, 2007, p. 194) e não exaltando características masculinas, vigor e coragem, para elencar as qualidades em tais mulheres.

A obra está estruturada em três partes, cada uma presidida por uma dama: a Razão, a Retidão e a Justiça. São 138 capítulos nos quais as mulheres que Pizan considera ilustres

⁶⁷ Na mesma descrição, Boccaccio introduz a outra faceta imagética relacionada a Safo, trabalhada no capítulo 2 da Parte I, ao narrar que ela foi tomada de amor por um amante não correspondido, para quem compôs dísticos elegíacos apropriados a esse tipo de sentimento, por culpa das Musas. Um dos manuscritos contém xilogravura que retrata Safo como uma amante infeliz. A xilogravura foi confeccionada na Alemanha por Niclaus Meyer zum Pful, para um manuscrito de 1476. Safo é representada tocando um alaúde na cena que ocorre em ambiente fechado e, ao fundo, em outro quadro, dois amantes apaixonados podem representar a história do jovem que abandonou Safo por uma mulher siciliana, reorganização de elementos oriundos da narrativa ficcional de Ovídio que ganha força na segunda metade do século XIX.

⁶⁸ Um dos manuscritos, de 1413, é endereçado à rainha Isabeau de Baviere, e hoje se encontra na British Library. Susan Groag Bell fez um estudo sobre as ilustrações dessa obra em tapetes.

funcionam como exemplos para sua colocação. Em *De Claris Mulieribus*, *claris*⁶⁹ é sinônimo de grandes feitos, enquanto que na *Cité des Dames* as damas exemplares merecem compor a narrativa porque são virtuosas, de acordo com as personificações de Pizan. A poeta grega é apresentada como mulher e filósofa de grande beleza, cujo entendimento ultrapassava sua beleza natural não somente no conhecimento, mas em criatividade literária. Cristine de Pizan ressalta a qualidade de Safo, seu conhecimento, que é exemplo de virtude porque não foi ensinado, criando polêmica com a obra de Boccaccio ao mesmo tempo em que alude à sua obra, voltando a narrar a elevação de Safo ao Parnasso, o encontro com Apolo e a alegria das musas, decorrentes de sua habilidade como compositora.

A primeira retomada autônoma em registro pictórico não vinculado à obra de Ovídio encontra-se em uma obra de Rafael Sanzio, encomendada pelo papa Júlio II para sua biblioteca no Vaticano. A *Stanza della Segnatura* foi confeccionada por Rafael entre 1509 e 1511, e deveria decorar as paredes de uma biblioteca de 220 volumes que o papa possuía (KING, 2004, p. 66)⁷⁰. De lá para cá, tornou-se uma referência graças à engenhosidade de Rafael, legado que os pintores posteriores descobriram nesses afrescos como justa medida dos ideais clássicos e, por conseguinte, representativa desse período.

A Safo de Rafael: poeta no “*Parnassus*”

A *Stanza della Segnatura* deveria simbolizar a clássica divisão das bibliotecas medievais: Teologia, Filosofia, Justiça e Medicina. O que Rafael fará nesses anos dedicados à decoração da sala é superior a uma simples divisão de biblioteca. Do teto, pintado diretamente por Rafael, aos murais que recobrem o interior da sala tem-se a constituição do mundo, hierarquia com influências platônicas⁷¹ e figuração baseada nas definições aristotélicas⁷².

⁶⁹ É interessante associarmos a beleza de Safo, esboçada na obra de Boccaccio e Pizan, e o uso de *claris* para definir sua virtude porque, de acordo com Vigarello (2006, p. 16), a beleza medieval se compunha de rosto e seios simétricos e brancos.

⁷⁰ De acordo com Roger Jones e Nicholas Penny (1983, p. 80), foi Paolo Giovio, primeiro biógrafo de Rafael, que confirmou a encomenda da decoração da *Stanza della Segnatura* por Júlio II.

⁷¹ Segundo Platão, para Fídias, de acordo com Maria Bernadete Ramos Flores (PATRIOTA, PESAVENTO & RAMOS, 2008, p. 30), a arte deveria imitar a beleza ideal das formas absolutas, inapreensíveis, captadas apenas pelo

Na parte central do teto da sala estão as armas papais. Ao seu redor, quatro medalhões representam os quatro elementos primordiais para a compreensão do mundo pelo homem. Entre eles, duas cenas figuram mitos que simbolizam cada um desses elementos: teologia, justiça, filosofia e a poesia. Por fim, afrescos murais retratam cada uma das situações humanas que possibilitariam maior aproximação das formas de atingir essa concepção filosófica de mundo. Esses afrescos ficaram conhecidos como “A Escola de Atenas”, “Disputa”, “Parnasso” e “Justiça”. Completando a cena, inseridas por Rafael, à moda do Renascimento, colunas de *grottesche* separam os afrescos⁷³ e, no caso do Parnasso, duas cenas abaixo complementam a narrativa.

Os afrescos induzem à interpretação de que, apesar de a justiça ter um valor muito grande no conhecimento do mundo, a filosofia e a poesia são catalizadores para atingir tal conhecimento, saberes que são, portanto, formas de atingir o divino. Essa forma de pensamento é simbolizada em uma das imagens do teto. Em um dos medalhões, um ser alado, feminino, representa a poesia. Carrega uma lira e um livro. Ao seu redor, um de cada lado, dois *puttis* (anjos alados) sustentam a inscrição: *Numine Afflatur* (inspirado pelos deuses ou por Deus).

Ao lado do medalhão, duas cenas simbolizam a relação da poesia com o mundo e com o homem. Uma delas apresenta o universo, harmonizado pela força da poesia. O outro apresenta Apolo recebendo a coroa de louro pela vitória e preparando-se para esfolar Marsias. A cena faz parte do arcabouço mitológico grego. De acordo com o mito, Marsias era um sátiro que encontrou a flauta que Atena havia jogado fora, e passou a tocar tão bem, que resolveu desafiar Apolo. O deus só aceitou o desafio com uma condição: que o ganhador pudesse fazer o que conviesse com o perdedor. Como Marsias perde a disputa, Apolo o pendura em um pinheiro e o esfolia (KURY, 1992, p. 250). Ao desafiar o deus, Marsias não percebe sua inquestionabilidade. A cena também representa a tensão entre o que é belo e o que é feio, o harmônico e o

intelecto daquele que mais se aproxima das essências ou ideias. A beleza na estética renascentista tenta se aproximar desse ideal por meio de elementos de harmonia e medida.

⁷² Já as noções de ordem e grandeza, de acordo com a autora (*ibidem*), vieram de Aristóteles, que considera que “a arte imita as coisas tal como são ou parecem ser ou tal como devem ser”.

⁷³ De acordo com Nicole Dacos (Marques, 2008, p. 159), os *grottesche* em sua forma figurada foram descobertos em Roma (*Domus Aurea* de Nero) e, a partir daí, passaram a fazer parte de várias obras pictóricas. Eram como *intermezzi* de peças teatrais, em que outros assuntos, mais leves, eram representados. Rafael dá, na estrutura formal, uma roupagem nova aos afrescos, que passam a ser considerados espaços de criação e adentram o campo da arte.

desarmônico, o sublime e o vulgar, uma tensão entre a obediência do homem ao que representa Apolo na busca dessa beleza e dessa verdade maior, ideal, em detrimento da feiura do mundo real, representado por Marsias.

O Apolo grego normalmente é vinculado à música e à poesia, mas também é o deus da predição do futuro. O deus que detém o conhecimento e o transmite aos homens por meio de versos. O uso de Apolo é interessante porque, de acordo com Sylvie Deswarte-Rosa (MARQUES, 2008, p. 272), Giuliano della Rovere, ao assumir como papa o nome de Júlio II, filia-se à casa Júlia e torna-se protetor da *Gens Giulia*. Isso significa que ele elege uma genealogia ideológica que descende de Vênus, de Anquises, de Eneias, de Iule, de Júlio César e de Augusto César. Essa associação impõe um desafio ao papa, que é assumir a responsabilidade de apropriar-se dos atributos de sua árvore genealógica, gerando condições para uma época de grandeza, riqueza, paz, e incentivando a arte como todos os seus antecessores.

Talvez seja essa a razão da inserção de Apolo no centro do afresco mural chamado *Parnassus*, já que, de acordo com Kathi Meyer-Baer (1949, p. 92), as representações anteriores do Parnasso tinham como patronos Hermes e Vênus. Se considerarmos a obra de Boccaccio, por exemplo, veremos que Apolo está presente no Parnasso, mas não preside tal espaço. O monte Parnasso, símbolo da presença divina e da transcendência do homem, seria habitado pelas Musas⁷⁴. O deus se apresenta como associado a elas e como inspirador dos poetas. Rafael, ao colocar Apolo como figura central do Parnasso, está elegendo – em acordo com os ideais da Júlio II – tudo o que está associado a esse deus como ideal para o equilíbrio do homem em sua busca pela compreensão do mundo. Os poetas eram conduzidos pelas musas ao monte. Sua técnica os torna, portanto, mais próximos dos deuses. Eram homens que, pela beleza de suas poesias, teriam caminhado para mais perto do divino, do imutável, do ideal.

A cena do Parnasso apresenta os eleitos e, ao fazê-lo, Rafael traça um retrato da intelectualidade e de seus modelos. Estes não pertencem somente a um lastro que liga a ideologia do ideal e do divino à Antiguidade grega e romana. Muitos dos poetas que pertencem ao campo figurativo que Rafael compõe para o Parnasso são contemporâneos. Os antigos são representados como mestres e têm postura pedagógica, adquirindo papel especial nas divisões que compõem a

⁷⁴ As nove Musas das Artes são: Clio (História), Euterpe (Poesia Lírica), Tália (Comédia), Melpômene (Tragédia), Terpsícore (Dança), Érato (Poesia Amorosa), Polímnia (Hinos Sagrados), Urânia (Astronomia) e Calíope (Poesia Épica). Dante apresentava o Parnasso como sendo um monte onde habitavam as Musas de um lado e Apolo de outro.

imagem. Rafael figura uma hierarquia que garante grupos no interior da narrativa, independência comunicativa que parece mais importante que o rigor da composição e, como aponta Jorge Coli (NOVAES, 1994, p. 276), doa a cada variante dialógica, cada grupo, uma alma.

Na parte central, Apolo toca e as musas parecem compor um balé ao seu redor, portando instrumentos, formando um concílio (WATSON, 1987, p. 136), atuação em movimento (Imagem 5). As Musas eram representadas, em imagens pictóricas, em grupo separado ao de Apolo. Andrea Mantegna, entre 1496 e 1497, colocou Apolo e as Musas no mesmo espaço. Também é importante lembrar que *O Hino Homérico a Apolo* foi traduzido em 1488 por Poliziano, que tinha relações próximas com Rafael (MEYER-BAUER, 1949, p. 94).

Há um plano de importância que amalgama a esse concílio grego: a simbologia da trindade cristã. Apolo ao centro, e a Musa mais importante sentada à sua direita é Calíope (WATSON, 1987, P. 136). Calíope é a musa da poesia épica. A honra de executar a música é conferida ao deus (MEYER-BAUER, op. cit.), enquanto Euterpe, à esquerda, inspiradora da lírica musicada, o observa sem tocar o instrumento. A mãe, a tradição, é a poesia épica, enquanto o espírito dessa busca por atingir uma compreensão maior não viria sem o auxílio da lírica. Dois gêneros modelares ocupam, portanto, o local de honra, em companhia de Apolo.

Homero é o centro no grupo da parte superior esquerda, acima, o aedo, cuja palavra conta os feitos dos grandes homens, a epopeia, e tem como ouvintes Dante e Virgílio, poetas épicos, cuja proximidade é dada por Dante. A importância da musa da poesia épica, Calíope, endossa tal preferência cultural, e a musa da extrema esquerda olha para o aedo (WATSON, 1987, p. 138).

Como são vários os pontos de fuga graças à janela que recorta a imagem, Safo ganha a mesma importância de Homero e Horácio. Além disso, veste as mesmas roupas dos homens, apesar de ser a única personagem histórica feminina no Monte Parnasso. Ela se apresenta no grupo onde estão também Alceu (contemporâneo de Safo e representante da lírica), Petrarca e sua musa inspiradora, Corina (identificada como poeta e muitas vezes associada a Safo) e o outro homem, que pode ser identificado como Anacreonte ou Berni, poeta da época de Rafael. Este grupo representa a lírica ligada ao amor.

O interessante da obra de Rafael: Safo é a única que carrega uma identificação (Imagem 6). No rolo de pergaminho, na mão esquerda, está grafado seu nome. A necessidade de

identificação pode ser associada à ambiguidade da imagem que Rafael produz de Safo⁷⁵. A forma como Joséphine Le Foll (2011, p. 15) a descreveu merece lugar:

Vêtue d'une robe bleue, elle exhibe la courbe sensuelle de son épaule et le bord de l'aisselle, laissés à découvert par la chemise affaissée. Des boucles bondles s'échappent de ses cheveux tressés et relevés, que maintient sur la tête une couronne de laurier.

Trajada com um vestido azul, ela exhibe a curva sensual de seu ombro e a borda de sua axila, deixada descoberta pela camisa caída. Cachos loiros escapam de seus cabelos trançados e presos, que uma coroa de louros mantém sobre a cabeça⁷⁶.

Por proximidade com a Temperança (Imagem 7), que está em frente ao grupo de Safo, no “Afresco das Virtudes”, Le Foll propõe que seja associada analogicamente a Temperança com ar de Safo e Safo mais temperada, sublimação que se sustenta na fusão que o olhar dela estabelece com Petrarca. Ao associar tais elementos, Horácio e Dionísio de Halicarnasso ecoam em nossos ouvidos; a compositora mélica, de atributos eróticos, que tempera seus versos como o vinho é temperado nos banquetes. Na medida certa, no deleite preciso.

Safo, sem muitos enfeites femininos⁷⁷, dotada de uma erótica *in corpus*, inscreve em relações um epíteto, “*mascula*” Safo, efeito que a aproxima do poeta romano Horácio, criador do epíteto, que se posiciona do outro lado da janela e em igualdade de composição. A poeta Safo, têmpera, virtude almejada com algum erotismo, se considerada a analogia que Le Foll propõe. Na languidez que apoia o braço “carnudo” e que identifica Safo há erotismo, poesia, musicalidade, temperança e conhecimento.

A partir de Rafael, Safo toma seu lugar no rol dos clássicos⁷⁸. Esta imagem ganha espaço discursivo entre os pintores e os escritores, principalmente pelas mãos dos (e das) poetas. Em

⁷⁵ A ambiguidade de Safo é um dos aspectos apontados por Joséphine Le Foll em seu artigo sobre o afresco das Virtudes, pintado em frente ao Parnasso. Ela aponta duas citações de outras obras na representação de Safo por Rafael: a *Leda* de Leonardo para o movimento espiralado do corpo, o ombro carnudo, a coxa exposta e a *Virgem* de Michelângelo, também para o espiralado da pose.

⁷⁶ A tradução para o artigo é de Martinho Alves da Costa Junior.

⁷⁷ Watson chama esse aspecto de “*muted femininity*”. Um encontro paradoxal: inexistência de acessórios e carnação, essa corpulência “*sólida, firme e branca*” (Daniel Arasse citando Laneyrie-Dagen IN: CORBAIN, 2008, p. 554) como a das mulheres de Rubens. A carnação, entretanto, é amenizada, temperada, pela semelhança da vestimenta e dos tons com os poetas representados por Rafael.

⁷⁸ A nota 47 de Joséphine Le Foll aponta o tratamento dado pelo próprio Rafael para a difusão das obras com o comércio de reproduções em gravura (2011, p. 19), que pode ter contribuído para a fama que adquiriram seus trabalhos ao longo do tempo.

1568, há a publicação de Orsini de *Carmina Novem Illustrium Feminarum*, edição que apresenta nove poetisas femininas e inclui Safo. No século seguinte, uma poeta italiana aspira conseguir o epíteto de Safo ou de “Moderna Safo”. No primeiro dos oito volumes das *Cantatas* de Barbara Strozzi, a protagonista canta:

Mercé di voi, mia fortunata stella,
volo di Pindo in fra i beati cori
e coronata d'immortali allori
forse detta sarò Saffo novella.

Graças a ti, minha estrela afortunada
em vôo do Pindo entre coros divinos
e coroada com louros imortais,
talvez chamada serei – a nova Safo.⁷⁹

Ter acesso ao rol dos poetisas que adentram o Parnasso⁸⁰ como um gênio, compositora poética e melhor representante da lírica amorosa. Provavelmente a vontade dessas mulheres seja a de alcançar o prestígio da Safo poeta⁸¹.

⁷⁹ A tradução é de Silvana Ruffier Scarinci (2006, p. 181).

⁸⁰ Ao Parnasso de Rafael pode ser associada uma imagem de James Barry, criada para decorar a sala da *Royal Society for the Encouragement of Arts* (R.S.A.). No século XVIII, Safo é apresentada em uma obra gigantesca que ocupa toda a parte superior da sala e tem como tema *The progress of Human Culture and Knowledge*. A música, a dança, os jogos, o conhecimento humano advindo do contato com outros mundos, a importância da patronagem e do apoio à arte são alguns dos assuntos retratados. O último quadro, numa progressiva evolução do homem por meio da cultura e do conhecimento, é *Elysium or the State of Final Retribution*. Safo aparece entre cientistas, poetisas, filósofos. Ela não é a única poeta, pois lá estão também Alceu, Molière, Virgílio, Dante e Petrarca. Os Campos Elísios poderiam ser confundidos com o Monte Parnasso, já que esses campos se opunham ao Tártaro, o “inferno” dos gregos e, portanto, era uma espécie de paraíso para onde iriam os homens virtuosos. Essa ode à evolução do homem apresenta Cristóvão Colombo como condutor de uma embarcação que segue para o paraíso. No alto da imagem novamente está Homero. segurando sua mão direita, Milton. Ao seu lado, Shakespeare, Spencer, Chaucer e Safo. Atrás de Safo, Alceu. É interessante observar que as únicas figuras femininas na cena, além de Safo, são as personificações das virtudes da excelência feminina (boa conduta, benevolência, amizade afetuosa, etc.), um grupo de mulheres indígenas em adoração e a musa inspiradora de Petrarca, Corina, a única personagem histórica, se consideradas as mulheres indígenas enquanto seres exóticos e ingênuos, seres de relatos que guardam muita semelhança com a mitologia, narrativa de contato com o Novo Mundo e do conceito de evolucionismo. Sendo assim, temos Safo no grupo dos poetisas ao redor de Homero contrabalanceando a cena com Dante (ela é a quinta da direita, ele o quinto elemento da esquerda). Novamente Safo aparece entre os poetisas que a memória do século XVIII dota de importância, um espaço de passado para sua genialidade. Em Barry, como em Rafael, não há diferenciação entre modernos e antigos, pois todos podem ocupar o espaço da embarcação sem hierarquização formal. Todas as informações sobre a imagem dos painéis de James Barry foram retiradas do texto da R.S.A., publicado em 1803.

⁸¹ Esse prestígio do feminino que se vincula a Safo continua forte com Madeleine de Scudéry e atinge seu ápice com a mulher incompreendida, exilada, fusão de elementos entre Madame de Staël e Safo.

Elisabeth Louise Vigée Le Brun, renomada pintora de retratos, em 1794, retratou Sophie Fries, futura condessa de Haugwitz, como Safo. Por quê? Por ser Sophie uma excelente musicista⁸² (Imagem 8). Gravado em uma peça de um jogo de cozinha, o retrato de Safo está entre as mulheres ilustres da Antiguidade. Tratava-se de peças caras. E da metade do século XVIII até o início do século XIX é comum que mulheres queiram ser retratadas como Safo. São inúmeros os retratos de mulheres como Safo no século XVIII, além de Angélica Kauffmann, pintora de renome em dois retratos: ela como Safo, e outra ao lado de Safo representando as duas artes (poesia e pintura) (Imagem 9)⁸³; Mme. de Saint-Just d’Aucourt (Imagem 10), retratada por François Dumont como Safo.

Safo parece ter despertado um interesse sobre a sua vida e obra em algumas mulheres do século XVII. Influenciados pela difusão de obras por meio dos jornais, pelo aumento no número de publicações impressas⁸⁴, pela eleição da filologia como disciplina modelar para compreensão do passado e pela discussão em grupos, nos jornais, de romances como o de Madeleine de Scudéry, o século XVIII propiciou um espaço tão grande, que sua entrada no século XIX se dará como lugar comum. Safo: poeta.

Safo no Parnasso de Ingres

“Si de Pétrarque à Montaigne les ruines de Rome prennent de plus en plus d’importance, elles sont aussi de plus en perçues comme des ruines”

François Hartog

Uma pequena mudança de estatuto é sentida no século XIX na tela a óleo de Jean-Auguste Dominique Ingres, *Apoteose de Homero*⁸⁵, de gosto e medidas (386 x 512 cm) neoclássicas (Imagem 11). Safo é apresentada junto a outros mestres da literatura, da poesia, da

⁸² Está imagem está no *National Castle Museum of Jaromerice*, na República Tcheca.

⁸³ Trata-se de uma imagem de 1782 intitulada “*The artist in the character of design listening to the inspirations of poetry*”, de Angelica Kauffmann, hoje parte de uma coleção em Londres (English Heritage – The Iveagh Bequest, Kenwood).

⁸⁴ Joan DeJean (1989, p. 2) aponta que há, nestas novas publicações, um nervosismo dos tradutores acerca da imagem de Safo.

⁸⁵ O quadro de Ingres estava na mesma exposição, no salão de 1827, que *O Massacre de Quios*, de Delacroix (Jorge Coli IN NOVAES, 1994, p. 275). Ou é no salão de 1828, com *A morte de Sardanapalo?* (Claude Lefort IN: NOVAES, 1990, p. 325).

história já considerada “clássica”, referenciais modelares, ideais, que os artistas do século XIX devem aprender não somente a imitar, mas fazer como, compreendendo a técnica e tornando-se um “ancien *déjà* moderne” ou um “moderne *encore* ancien” (Hartog, 2010, p. 28). Apolo novamente está presente, indiretamente, por referência. Mas é Homero quem ocupa o centro da pintura. A “Ilíada” senta-se à frente de Homero, personificada, no lado direito, de verde. A “Odisseia”, de vermelho, no lado oposto, a acompanha.

A primeira identificação de mudança é a particularidade da representação. Os modelos não estão ali enquanto alegoria de um conjunto de personagens históricos a serem considerados de verdadeira qualidade para adentrar o Parnasso. Na obra de Ingres, eles se encontram no interior de uma ação, a elevação de Homero à glória máxima. Homero, um deus.

O convite feito ao espectador pelos modernos, situados na parte inferior do quadro, é observar a deificação do aedo e, conseqüentemente a dignificação da épica. Observar para ultrapassar os modelos, um aspecto pedagógico da imagem de Ingres, como fazem Molière, Mozart, Boileau, etc. O plano de Ingres não deixa claro onde os modernos encontram-se. Acima estão os já considerados, no século XIX, “clássicos”⁸⁶. O Parnasso está representado indiretamente. Esses modelos reverenciam a apoteose de Homero. A composição é piramidal (ROSENBLUM, 1990, p. 100) e hierárquica. O topo, ideal de sublime beleza da arte, não é representado por um deus, e sim por um homem: Homero, o aedo. Para garantir o desequilíbrio entre antigos e modernos, os últimos usam roupas negras (moda na França do século XVIII em diante) e a tonalidade é monocromática. Os antigos são brilhantes e coloridos.

Vários personagens “clássicos” rodeiam a coroação de Homero. Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Menandro, Virgílio, Dante, dentre outros. Na linha, à esquerda da “Odisseia”, Rafael segura a mão do jovem pintor grego Apeles; atrás dele, considerando o espectador, mas ao lado de Rafael na cena, olhando para Ingres e o espectador, e não para a coroação de Homero, Safo.

Mas ela não foi criada assim. Acompanhando os desenhos de Ingres⁸⁷, Safo foi colocada, num primeiro momento, à frente, e sua lira está destacada. Sua fisionomia e corpulência lembram

⁸⁶ François Hartog (2010, p. 27) aponta que clássico era uma definição fiscal de tributação que representava contribuintes que não eram do povo e que, a partir de 1685, o termo, intrinsecamente segregador, passa a ser usado em sentido pedagógico ou histórico, ou seja, clássicos são os “*qu’on lit dans les classes, ou qui y ont une grande autorité*”.

⁸⁷ Todos os desenhos se encontram disponíveis para apreciação no site do Museu do Louvre.

a composição de Rafael⁸⁸. Depois, ela vai para o local final, está olhando para Homero e a lira ainda merece destaque. A versão final impede uma identificação rápida de Safo. Não é possível visualizar a lira. Sua face está mais para a de Alcibíades, o amante de Sócrates que está ao seu lado. E, mais interessante, ela não parece estar chamando nossa atenção para a coroação, como outros personagens retratados (Imagem 12). Está olhando para o pintor e para o espectador, somente.

Como primava por uma composição equilibrada, Ingres, do lado oposto da cena, à direita da “Odisséia”, coloca outro personagem que não contempla a coroação de Homero. É o filósofo grego Platão. No entanto, uma observação mais atenta esclarece o motivo: ele não olha para o espectador porque dirige seu olhar para Sócrates. Os corpos se unem em toque firme, estável, que vai do mestre para o aprendiz. A associação entre os dois personagens históricos, Sócrates e Safo, criada por Máximo de Tiro, não é a mesma em Ingres, apesar do equilíbrio imposto por comparação entre a busca da verdade e do amor aos meninos – e meninas – como busca do belo ideal nos escritos de Platão sobre Sócrates e da beleza no aprendizado das composições mélicas de Safo. Essa associação distancia-se automaticamente na imagem de Ingres pelo olhar de Safo.

Esse olhar olha o espectador à procura de quem ama? Ao mesmo tempo, contempla o pintor. Uma suspeita da ironia da homenagem de Safo a Homero? Um conhecimento maior da temática do erotismo de Safo, provavelmente ancorada entre a tradução de Boileau (1674), Sauvigny (1777) e da polêmica da transcrição para o francês do trabalho de Wolff; da influência romanesca de Scudéry, D’Auvigny, da ópera de *La Jonchère* (1777); uma Safo poeta, interiorizada, particularizada; ao mesmo tempo, reorganização de seus traços, afastamento da tradição; uma mulher sem fisionomia histórica, nem clássica (já que seus trajes não têm o “ar” grego) nem moderna, já que ela se encontra entre os clássicos. A aproximação com Rafael é

⁸⁸ Ingres foi fortemente influenciado pela pintura e pelos desenhos de Rafael por meio de seu pai e, principalmente, depois de sua estada para estudo em Roma. Mesmo que Ingres não seja um grande teórico de suas pinturas, Winckelmann, no texto de 1755, *Pensamentos sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura* (Eco, 2004, p. 38) fala da imitação da arte grega na pintura: “A nobre simplicidade e a tranquila grandeza das estátuas gregas constituem a verdadeira marca característica dos escritos gregos dos melhores tempos, ou seja, dos escritos da escola de Sócrates; e são também as qualidades que fazem a particular grandeza de Rafael, grandeza que ele alcançou pela imitação dos antigos. Era preciso uma alma bela como a sua, em um corpo belo, para ser o primeiro em tempos modernos a sentir e descobrir o verdadeiro caráter dos antigos e, para sua maior ventura, ainda naquela idade em que as almas vulgares e imperfeitas são insensíveis à verdadeira grandeza”. É interessante a associação da grandeza de Rafael com um corpo-carne belo, pois é sabido que houve a dissecação de seu cadáver para comprovação de sua grandeza, e havia espaço na edição de 1833 de *Histoire de la vie e des ouvrages de Raphael* para a descrição de seu esqueleto (Lathers, 1998, p. 554).

quase que uma forma de retornar ao quadro do pintor no Vaticano. Mas a representação, pequena e morena, é ovidiana.

A mulher em fisionomia singular é tão clássica quanto moderna? Carlo Ginzburg (2001, p. 215 a 217) está correto ao afirmar, citando as teses de Walter Benjamin (*Sobre o conceito de história*), que quanto mais enfraquecem os elos representacionais que unem a personagem histórica ao conjunto de representações que envolvem seu *floruit*, menos desejosos de conhecimento os novos leitores, tão distantes temporalmente; ficam e, num contraponto inacreditável, dotam de estima e admiração quase messiânicas o resgate de sua imagem.

Na França do século XIX, será possível encontrar Safo perambulando pelas ruas e ninguém a reconheceria se uma nomeação, verbalizada de não sei onde, não os autorizasse a compor um conjunto de adjetivos, epítetos e relatos-clichê há muito estimados. O nome de Safo carrega os relatos e, signo textual, aberto a novos usos, o corpo de Safo nas imagens pictóricas encarna a mitologização em contato com a *fictio* ovidiana.

A HEROÍNA DE OVÍDIO: SAFO, A PERSUASIVA.

Eloquar invitus: teneros ne tange poetas!
Summoveo dotes impius ipse meas.
Callimachum fugito: non est inimicus Amori:
et cum Callimacho tu quoque, Coë, noces.
Me certe Sappho meliorem fecit amicae,
nec rígidos mores Teïa Musa dedit.
Carmina quis potui tuto legisse Tibulli,
uel tua, cuius opus Cynthia sola fuit?
Quis poterit lecto durus discedere Gallo?
Et mea nescio quid carmina tale sonant.

Arte de Amar, II: 342-351.

Que mais existe senão afirmar a multiplicidade do real, a igual probabilidade dos eventos impossíveis, a eterna troca de tudo em tudo, a única realidade absoluta? Seres se traduzem, tudo pode ser metáfora de alguma outra coisa ou de coisa alguma, tudo irremediavelmente metamorfose.

Paulo Leminski.

Que todos conheçam a história de amor de Safo por Faon, Anne Dacier, em 1681, confirmava na biografia “La vie de Sapho”, que acompanhava a tradução das duas odes e alguns epigramas (*Les poésies d’Anacreón et de Sapho*), a mesma tradutora que desconfiava de toda a tradição que excedia os limites do “bienséanse”, principalmente das relações homoeróticas com “as meninas” de Lesbos; uma imagem forte da mulher que se tornou viúva muito cedo, passou a escrever lindos versos e, na velhice, amou e compôs as melhores de suas poesias para o jovem Faon.

Pierre Bayle, em três artigos que integram seu *Dictionnaire historique et critique* de 1697⁸⁹, comenta boa parte das traduções anteriores, inclusive a de Dacier, e ironicamente acredita que se esta dose dada à metade de Safo (dividida em duas pelo Suda⁹⁰) realmente fez parte do corpo da poeta, Faon é um remédio doloroso para a cura de seu crime, do amor pelas meninas. Judith H. Stein (1981, p. 29) aponta que, durante o século XVIII, Anne Dacier e Pierre Bayle são os livros mais consultados sobre Safo e Joan DeJean (1989, p. 57-58) afirma que a biografia de Dacier foi um grande marco na construção de Safo como heterossexual, da mulher incompreendida, abandonada, juntamente com o “*roman héroïque*”, escrito poucos anos antes, de Madeleine de Scudéry, *Artamène* ou *Le Grand Cyrus*, uma influência que atinge o romance *Corinne*, anos depois, com a popularização da obra de Germaine de Stäel; uma imagem-clichê que adentra o século XIX multifacetada, vulgarizada, de um extremo a outro; de Lamartine à Baudelaire. Representada inúmeras vezes em imagens pictóricas.

A história de Safo e Faon é, de acordo com relatos de outros autores antigos, incontestavelmente parte da obra de um comediógrafo do período helenístico. De acordo com Estrabão (*Geografia* 10.2.9 C452), Menandro compôs uma comédia chamada *Leucádia*. Na peça, os dois personagens, Safo e Faon, são colocados em uma história que culmina no salto de Safo da pedra branca. Corpo originante-originário, sobrevivência atestada pelos relatos, a peça de Menandro sobreviveu sob a forma de pequenos fragmentos. *Leucádia* reúne seis linhas de versos (fragmento 258K) pertencentes ao poeta.

Uma peça incompleta só podia servir de inspiração para uma criação completa, uma nova narrativa. Florence Verducci (1985) afirma que três cômicos do período helenístico trabalharam com o tema de Safo: Menandro, Dífilo e Platão Cômico (DeJean, 1989, p. 66). David M. Robinson (1963, p. 122) aponta Platão, Menandro e Antífanes entre os comediógrafos que trabalharam com o tema de Faon e o salto da pedra Leucádia; destes, conhecemos somente o título das peças, pequenos fragmentos citados em comentários indiretos de outras obras para exemplificar o uso de uma determinada palavra ou expressão em grego.

Pierre Bayle, que considera a Carta XV autêntica, ou seja, escrita pelas mãos da própria Safo, traz outro referente forte e completo que integra a construção da biografia de Safo e é

⁸⁹ Os tópicos que podem ser consultados no dicionário de Pierre Bayle são: “*Sapho*”, “*Phaon*” e “*Leucade*”.

⁹⁰ Ver introdução, p. 31.

alusivo das imagens pictóricas francesas do século XIX: Faon cura Safo de seu amor pelas meninas.

A referência é aos versos 15 a 20 da Carta⁹¹ de Safo à Faon, como era conhecida na França do século XIX.

Nec me Pyrrhiades Methymniadesve puellae,
nec me Lesbiadum cetera turba iuvant.
vilis Anactorie, vilis mihi candida Cydro;
non oculis grata est Atthis, ut ante, meis,
atque aliae centum, quas hic sine crimine amavi;
inprobe, multarum quod fuit, unus habes.

“A mim nem me agradam as jovens de Pirra ou de Metimna, nem me agrada toda a turba de Lesbos. Sem graça é Anactória, sem graça para mim é a branca Cidro; Átia não é, como antes, grata aos meus olhos, nem cem outras que, não sem crime, eu amei. Ímprobo! O que foi de muitas só tu o tens.”⁹².

Acima, um trecho da Carta XV, na numeração que Daniel Hensius aplicou em 1629⁹³, pertencente a um conjunto de epístolas que são atribuídas ao poeta elegíaco latino Ovídio. Esse conjunto recebeu o título de *Heroidum Epistulae*⁹⁴ nos manuscritos do século XV. Os escritores latinos posteriores a Ovídio, como Prisciano, foram os responsáveis por organizar esses manuscritos em uma obra ovidiana e dar-lhes um título.

⁹¹Cartas (*litterae*) ou epístolas (*epistulae*)? A definição não é simples, mesmo entre os romanos. Aqui será adotada epístola pela motivação de Ovídio ao produzi-las, ou seja, tendo como pressuposto que a intenção é pública em sua confecção. Entretanto, quando necessário, será mantida a definição dada pelos autores no século XVIII e XIX ou para a compreensão narrativa da epístola, já que o sentido de *litterae* expressa melhor a autonomia do texto da poeta grega Safo enquanto personagem das *Heroides* e a relação de proximidade que entre destinatário e remetente, artifício ovidiano, já que o leitor interno (Faon) está envolvido com a construção elegíaca de Ovídio e o leitor externo (o espectador) aceitou participar do jogo intimista, esteticamente construído sob moldes elegíacos em forma epistolar.

⁹² Utilizo o texto em latim da 2.^a edição da *Loeb Classical Library* com a tradução de Grant Showerman, de 1977. A tradução em português é de Luiz Pereira Sobrinho, e sua utilização em trechos posteriormente citados se apresentará com a sigla LPS.

⁹³ Existe a possibilidade de contestar a numeração de Daniel Hensius e a colocação da Carta de Safo a Faon como a última das escritas pelas heroínas e a primeira das escritas em pares, com as respostas dos amados. Essa contestação se baseia no manuscrito Francofurtano, que figura a Carta de Safo a Faon como a primeira das epístolas.

⁹⁴ Francisco Moya del Baño (1986, p. X) aponta outros títulos dos manuscritos: *Epistulae Heroidum*, *Liber Heroidum*, *Liber epistularum*, *Liber Heroidum sine epistularum*.

As heroínas

As cartas são escritas por mulheres, sendo quatorze de personagens imaginárias, oriundas de relatos míticos ou de obras literárias pré-existentes, e uma histórica, de Safo. Ovídio soube adaptar seu discurso para cada heroína retratada. A escolha das personagens é pertinente à temática utilizada, sentimentos das heroínas descritos em versos elegíacos para seus amados, em diferentes níveis e de acordo com as características biográficas; histórias inéditas, mas cujo referencial alusivo encontra-se na *Ilíada* e na *Odisseia*, na *Eneida*, na peça de Sófocles ou de Eurípidas, e no poema 64 de Catulo.

Na ordem, de Hensius até hoje: Penélope, Fílis, Briseis (ou Briseida), Fedra, Enone, Hipsípile, Dido, Hermíone, Dejanira, Ariadne, Cânace, Medéia, Laodâmia, Hipermnestra e Safo. Na sequência, cartas agrupadas aos pares: Páris e a resposta de Helena, Leandro e a resposta de Hero, e Acôncio e a carta escrita por Cídipe.

O que a poeta grega faz no interior desse conjunto de figuras míticas e personagens literárias? Esta questão atravessa as traduções das *Heroides* e inunda de dúvidas a construção da biografia de Safo: a autenticidade da carta de Safo a Faon.

A discussão sobre seu lugar dentre as epístolas existe tanto hoje quanto na antiguidade. Fausto Ghisalberti (1946, p. 25) aponta o ano de 1426, datação de Panormita, para a descoberta do manuscrito contendo a Carta XV. De acordo com o autor, ela figura na edição das *Metamorfoses* de 1475, confeccionada em Milão.

Vicente Cristóbal (1994, p. 17), na introdução de sua tradução, cita Probo e Sacerdote dentre aqueles que consideram a epístola como carta de Safo. Francisco Moya del Baño (1986, p. 64) comenta que nos manuscritos do século XV, que contêm as *Heroides*, o que mais falta é a Carta XV. Ann Moss pode ajudar a compreender essa ausência ao lembrar que, neste século, a carta era atribuída a Estácio, poeta do período flaviano (I d.C.), confusão que circunda também a vida dos poetas, de acordo com Ghisalberti (op. cit., p. 17). Joan DeJean (1989, p. 12) determina o ano de 1612 para a disseminação da Carta XV na França e que, antes dessa data, o fragmento 31 de Safo é mais conhecido do que a epístola de Safo a Faon.

Dentre os modernos, Murgia (1985, p. 471) acredita que a carta não é de Ovídio, pertencendo a uma obra de Sabino, outro poeta cuja vida costuma se mesclar à biografia de Ovídio. Tarrant (1981) cita a posição de Jacobson, em 1974, que a considera como genuína, tanto

quanto Rosati (1996). Ao discordar, aponta a possível existência de duas cartas, uma de Ovídio (hoje perdida) e outra inspirada em *Amores* (2.18.26 a 2.18.34), que Daniel Heinsius teria enumerado como a Carta XV de Ovídio, uma carta com excertos, provavelmente descoberta no interior de um florilégio medieval (*Florilegium Gallicum*⁹⁵) que, por sua vez, fora copiada de um exemplar do século IX e, por isso, para ele, não havia muita crença em sua pertença ao conjunto de epístolas durante a Idade Média. Tarrant aponta problemas métricos (linhas 32, 96 e 113) e palavras e frases não encontradas em outras obras ovidianas. Ela não figura na publicação de Efronini Spentzou sobre as *Heroides* (1999), que prefere não atentar para questões métricas, e sim para relações de subversão entre o contexto masculino dos espectadores-ouvintes romanos e o contexto literário de onde essas heroínas foram retiradas, e, por escolha temática, exclui a Carta XV.

Mais importante para esta pesquisa é que a recepção francesa do século XIX sobre as *Heroides* aceitava a autenticidade do poeta Ovídio e ia além: o senso comum imaginava que Ovídio seria o tradutor de uma carta escrita pela própria Safo. Autêntica tradução latina da Carta de Safo para Faon, lembrando que autêntica não significava, na Idade Moderna, uma tradução literal.

Essa “belíssima tradução” de uma carta de Safo em versos latinos comporta, por outro lado, na exclusão da carta de Safo, dois aspectos valorizados para o estudo das epístolas desde o humanismo: o modo como Ovídio trabalha a construção das epístolas e o bom uso retórico com o qual apresenta o tema de suas cartas.

O corpo comunicante de Safo, heroína de Ovídio

Se Ovídio fosse pedagogo, antes da apresentação de cada epístola para seu público poderia inserir a seguinte afirmação: como todos vocês, que estão aqui e me ouvem, como todos vocês já sabem, Safo foi... Mas Ovídio é um poeta, um poeta elegíaco que constrói sua obra sob uma série de convenções, e se pressentimos, enquanto leitores, didatismo em sua obra, é porque

⁹⁵ Elizabeth D. Harvey (GREEN, 1996, p. 82-83, nota 10) aponta que em 1420 existiam cerca de 200 manuscritos que Daniel Hensius colocou em ordem.

reflete uma convenção adotada pelos elegíacos: ele assume, enquanto autor-função narrativa, o papel da “lena”⁹⁶. Ovídio, enquanto poeta-amante, pode ser um *praeceptor amoris*.

Nas *Heroides*, entretanto, a mescla com as convenções epistolares torna esse papel menos factível para o poeta-amante: em primeira pessoa, cada heroína escreve sua própria carta, conta sua própria história. Na *Arte de Amar*, no trecho que introduz este capítulo, Ovídio aconselha às mulheres a leitura de alguns poetas, e Safo figura entre eles (verso 346 do livro II). Um palco construído pelo “*praeceptor*”, dotado de interesse erótico. Se não há condições erotodidáticas diretas nas epístolas, existe, entretanto, uma espécie de campo erotodidático onde flutuam as possibilidades figurativas das heroínas no interior da obra ovidiana, sejam míticas, literárias, sejam históricas, como Safo.

Na carta que Safo escreve a Faon, a poeta grega toma para si, por meio da máscara do “eu” epistolar, um corpo paradigmático no campo do erótico constituinte da elegia ovidiana. Como representante indicada pelo poeta e citada por seus antecessores, o corpo erótico produz a incisão necessária em outro gênero poético, a mélica à qual Safo pertence, produzindo o jogo no interior do qual, como aponta Barchiesi (2001, p. 32), o espectador-ouvinte constrói liames entre o referencial (a própria poesia de Safo) e a carta escrita pela poeta no interior de um conjunto de convenções elegíacas.

Embebido em boa dose de prazer e ironia na percepção da qualidade retórica, na postura inovadora de reorganização da tradição sobre Safo em relato autônomo, o espectador mescla as convenções do gênero elegíaco e se compraz em alusões intelectuais advindas de outros referenciais de memória sobre Safo em detrimento do desconhecimento da personagem do desfecho narrativo ou, como prefere Barchiesi, essa impotência da personagem epistolar frente ao conhecimento de seus espectadores-ouvintes-leitores.

A poeta grega aceita o paradigma ao se apresentar, no verso 3 da carta que escreve a Faon, como escritora: “*auctoris nomina Sapphus*”. A passagem abaixo pertence ao início da carta de Safo, versos 5 a 8:

⁹⁶ A *lena* existia desde a Comédia Grega do período alexandrino. Era uma mulher mais velha e experiente que, além de intermediária para os amantes e seus encontros, ensinava às mais jovens os modos de agir com os homens (presentes, dinheiro, mentira, dissimulação). Era, ao mesmo tempo, beneficiária de muitos encontros promovidos pelo interesse do amante. Na *Arte de Amar*, Ovídio se beneficiou dessa fusão entre a *lena* e o poeta-amante, fruto das construções de Propércio, Catulo e Horácio.

Forsitan et quare mea sint alterna requiras
carmina, cum lyricis sim magis apta modis.
flendus amor meus est – elegiae flebile carmen;
non facit ad lacrimas barbitos ulla meas.

Talvez pergunte por que os meus versos estão alternados, quando sou hábil nos modos líricos. Tenho de chorar o meu amor; a elegia é canto choroso, nenhuma lira serve para as minhas lágrimas⁹⁷.

Marca de autoria⁹⁸ no início, o trecho acima funciona como reconhecimento. O leitor fica avisado de que a personagem utilizava outro tipo de versos, não o dístico elegíaco (um hexâmetro seguido de um pentâmetro). Ele não enganaria seu público, majoritariamente masculino, leitor e estudante da cultura⁹⁹ grega. Os que não sabem o grego podem conhecer a poeta pela tradução de Catulo, e os que sabem – a elite para quem Ovídio confecciona sua obra – entendem que Safo utiliza um tipo de verso próprio, de métrica distinta, conhecido atualmente como sáfico. Além disso, ao introduzir estes versos o autor afasta o conteúdo de outros gêneros narrativos, principalmente da épica. O tema do amor, em forma epistolar, mecanismo usado por Ovídio, filia sua obra à de Catulo e Horácio. A voz de Safo conduzindo o ouvinte para o metro elegíaco o identificaria para o público, garantindo a autoria por meio do estilo¹⁰⁰.

No exílio em Tomos¹⁰¹, Ovídio escreveu cartas¹⁰² e tentou justificar sua obra – temendo que fosse esse o motivo de seu “*relegatus*”¹⁰³. Em *Tristes* II, argumenta para o imperador que há

⁹⁷ Transcrição em latim: Loeb, 1977, p. 180. Tradução: LPS, 1983, p. 138. As lágrimas de Safo fazem parte de um conjunto de signos, *topos* das heroínas de Ovídio. Briseis, bárbara que se esforça por escrever em grego para Aquiles, na Carta III, pede para que ele perceba as manchas no papel. Safo, entretanto, condiciona as lágrimas ao gênero que utilizava, reforçando que o *barbitos*, instrumento que usa para compor seus versos, não pode proporcionar a tristeza e as lágrimas dela decorrentes.

⁹⁸ Uma difícil questão se interpõe para a leitura das epístolas: Ovídio enquanto autor das epístolas e Autor no reconhecimento que a modernidade lhe atribui e as heroínas como autoras da narrativa, remetentes das cartas.

⁹⁹ De acordo com Paul Veyne (1985, p. 189), desde o período helenístico é cultura, porque o autor se dirige a leitores cultos.

¹⁰⁰ Uma das formas de identificação de autoria em Roma era por meio do estilo, enquanto que a identificação da personagem pelo espectador-ouvinte não funcionava como uma censura de conteúdo porque o leitor não espera a veracidade, já que a elegia é uma forma poética, construída de acordo com convenções específicas que são partilhadas pelos espectadores.

¹⁰¹ Tomos era uma guarnição de defesa do exército romano, na costa ocidental do Mar Negro, área atualmente pertencente à Romênia.

¹⁰² As cartas que Ovídio escreveu durante o período de seu *relegatus* estão reunidas em duas obras: *Os Tristes* e *As Cartas do Ponto*.

¹⁰³ O *relegatus* é um tipo de exílio onde quem foi condenado não perde seus direitos civis nem suas propriedades. Foi o imperador Augusto quem o exilou.

uma diferença grande entre a obra – que pode ser considerada pelo leitor erótica e imoral, dadas as propensões de caráter de quem a leia – e o seu caráter incontestável; e cita Safo, nos versos 361 a 366 do Livro II:

Denique composui teneros non solus amores:
Composito poenas solus amore dedi.
Quid nisi cum multo Venerem confundere uino
Praecipit lyrici Teia Musa senis?
Lesbia quid docuit Sappho nisi amare puellas?
Tuta tamen Sappho, tutus et ille fuit.

Enfim, não fui o único a escrever ternos amores:
Mas só eu fui punido por escrever sobre o amor.
Que, senão juntar os prazeres de Vênus a muito vinho,
Ensina a Musa do lírico ancião de Teos?
Que ensinou a lésbia Safo, senão a amar as moças?
A salvo, contudo, ficou Safo, a salvo também aquele.

Na tradução de Patrícia Prata (2007, p. 213 e 215), é possível perceber que a comparação estabelecida entre Safo e Ovídio tem o objetivo de amenizar sua punição: a lésbia Safo, que ama as moças, escrevendo sobre ternos amores, foi salva. Ele morrerá sem obter o perdão? A morte em Tomos, imperdoável, não reflete a grandiosa obra elegíaca sobre o amor.

Considerar a possibilidade de figuração de Safo por Ovídio na epístola XV é perceber que não é Ovídio que escreve. É Safo, “*poeta doctus*” da mélica, lasciva e alegre, e “*docta puella*” na carta em metros elegíacos, triste e abandonada, que escreve para Faon. Quem se revela remetente enquanto personagem é a autora¹⁰⁴, e logo nos primeiros versos (vv. 1-4):

Ecquid, ut adspecta est studiosiae littera dextrae,
Protinus est oculis cognita nostra tuis –
an, nisi legisses auctoris nomina Sapphus,
hoc breve nescires unde movetur opus?

Acaso esta carta – como foi escrita por mão douta – é ela reconhecida imediatamente como nossa pelos teus olhos? Ou, se não tivesses lido o nome da autora Safo, saberias de onde vinha esta pequena obra?¹⁰⁵

¹⁰⁴ Thea Selliaas Thorsen (2006, p. 20 a 23) aponta que em nenhuma outra obra ovidiana Safo é citada usando a forma “*Sapphus*”, e sim “*Sappho*”. Ele estabelece uma relação possível entre essa particularidade e sua entrada como personagem entre as epístolas das heroínas míticas ou literárias. *Sapphus*, criação ovidiana, campo de confronto entre dois autores: Safo e Ovídio.

¹⁰⁵ Transcrição: Loeb, 1977, p. 180. Tradução: LPS, 1983, p. 138.

Na leitura extratextual (epistolar), era importante que identificassem a dona da carta, para estabelecer a base para os jogos alusivos e símiles no texto. A questão posta por Safo (intratextual e intimista como uma carta deve ser) é impressionante. Faon, destinatário na carta, reconhece a construção, a escrita de Safo, e a relaciona ao corpo dela, independentemente da métrica ser outra?

Safo sustenta que a métrica e as convenções elegíacas se ajustam melhor para a expressão de sua tristeza pelo abandono de Faon. Por outro lado, como vê sua própria história no interior da narrativa elegíaca? É possível dizer, pelo menos, que existe insegurança no reconhecimento da autoria. Como “*poeta doctus*”, ela sabe que estilo é marca autoral. Seguindo a leitura de Barchiesi (2001, p. 41) sobre outras epístolas, seria possível afirmar que há um lugar elegíaco na métrica grega de Safo, construído por Ovídio e por seus antecessores, mas há um lugar não elegíaco nem métrico, que se pauta no reconhecimento profundo do espectador-leitor romano das convenções das composições de Safo, dos temas de seus versos, do erotismo, legitimando um campo figurativo no projeto ficcional ovidiano para uma Safo paradigmática.

A associação métrica grega e elegia latina tem importante papel e torna a epístola uma narrativa em vasos comunicantes. Ao transportar Safo autora para o universo da elegia, dialoga com toda a tradição anterior de poetas elegíacos que citam Safo, com Horácio, no “Carmen 2.13”, quando suas odes retornam ao domínio de Vênus, com Safo reclamando sua lira para as mulheres de Lesbos (versos 24-25), e com Catulo no poema 64, uma interpretação-criação do poema de Safo. Essas redes definem campos de atuação entre as convenções da métrica e da elegia e, portanto, entre a obra poética de uma Safo memória em versos gregos e uma Safo tradição grega via cultura helenística e sua suspensão em métrica e temática elegíaca, trabalhando um tema mítico doado da mesma forma pela tradição grega, via comédia helenística, para a situação de amante abandonada por Faon.

Se a questão da autenticidade por aspectos internos de composição condena a carta de Safo ao exílio, um imenso campo de figuração do corpo erótico doa à Carta de Safo um *locus* de pertença na *aetates* ovidiana.

O que Safo tem de persuasiva para o espectador romano?

Quam cito ne totó rediit meus orbe Sabinus
scriptaque diuersis rettulit ipse locis!
Candida Penelope signun cognouit Ulixis,
legit ab Hippolyto scripta nouerca suo;
iam pius Aeneas miserae rescripsit Elissae,
quodque legat Phyllis, simodouiuu adest;
tristes ad Hypsipylen ab Iasone Littera uenit,
dat uotam Phoebo lesbis amata Lyram.

Ovídio (Amores II, 18: v. 26-34).

O que Safo apresenta que levaria seu público a crer que a história pudesse, no jogo retórico, fazer parte de um conjunto de narrativas a seu respeito que circulavam desde a Grécia Clássica e que assumissem uma relação com a obra ovidiana, Faon e o salto da pedra Leucádia?

Adotando como pressuposto que eles tinham acesso a boa parte dos seus poemas por meio da oralidade, das tábuas de argila ou dos rolos de papiro, as representações sobre a poeta permearam a cultura grega clássica e helenística¹⁰⁶, chegando até Roma por meio do contato que tinham com o mundo grego, universo cultural tão apreciado de toda a elite masculina e jovem de Roma, onde aprendiam filosofia, estudavam a natureza, a arte poética e o teatro.

Na tradução de Joaquim Brasil Fontes do fragmento 1 de Safo, a “Ode à Afrodite” (ver capítulo 1, parte I, p. 61-63), há uma relação de proximidade entre a deusa e Safo na composição poética. Afrodite é a deusa do amor carnal e da fertilidade. Eros e Desejo a acompanham sempre. De acordo com Hesíodo (Teogonia, vv. 188-200), na tradução de Jaa Torrano (1995, p. 115-116):

μήδεα δ' ὡς τὸ πρῶτον ἀποτμήξας ἀδάμαι' τι
κάββαλ' ἀπ' ἠπείροιο πολυκλύστῳ ἐνὶ πύντῳ,
ὡς φέρετ' ἄμ πέλαγος πουλύν χ' πόνον· ἀμφὶ δὲ λευκὸς
ἀφρὸς ἀπ' ἀτανάτον χροὸς ὄρνυτο· τῷ δ' ἐνὶ κούρῃ
ἐθρέφθη· πρῶτον δὲ κυθήποισιν ζαθέοισιν
ἔπλητ', ἔνθεν ἔπειτα περίρρυτον ἵκετο κύπρον.
ἐκ δ' ἔβη αἰδοίη καλὴ θεός, ἄμφι δὲ ποιή
ποσσὶν ὑπὸ ῥάδινοϊσιν ἀέξετο· τὴν δ' Ἀφροδίτην
[ἀφρογενέα τε θεᾶν καὶ εὐστέφανον κυθήρειαν]
κικλήσκουσι θεοὶ τε καὶ ἄνδρες, οὐνεὶς' ἐν ἀφρῷ
θρέφθη· ἀτὰρ κυθήρειαν, ὅτι προσεκυρσε κυθήροις·
κυπρογενέα δ', ὅτι γέντο περικλύστῳ ἐνὶ κύπρῳ·

¹⁰⁶ Trabalhei as relações e representações da poeta grega Safo em sua matriz mais conhecida de compositora de versos mélicos no capítulo 1.

[ἦδὲ φιλομμηδέα, ὅτι μηδέων ἐξεφαάνθη.]

O pênis, tão logo cortando-o com o aço
atirou do continente no undoso mar,
aí muito boiou na planície, ao redor branca
espuma da imortal carne ejaculava-se, dela
uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina
atingiu, depois foi à circunfluída Chipre
e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva
crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite
Deusa nascida de espuma e bem-coroadada Citereia
apelidam homens e Deuses, porque da espuma
criou-se e Citeréia porque tocou Citera,
Cípria porque nasceu na undosa Chipre,
e Amor-do-pênis porque saiu do pênis à luz.

É o amor primordial. Filha do pênis de Urano cortado por Cronos, da espuma branca nasce Afrodite. É a ordenação possível para a concepção dos seres que liberta a pulsão; Cronos corta os testículos de Urano e o aprisiona no céu, propiciando o espaço da criação. Dos deuses mais antigos, Afrodite é divindade dos impulsos, do furor, do instinto, do sexo. Eros, seu companheiro, aparece na mitologia grega como uma força preponderante na ordenação do universo, oriundo do Caos inicial. Seu poder é irresistível, sequer os deuses lhe escapam: “Eros dilacera os membros e transtorna o juízo dos deuses e dos homens” (BRANDÃO, 1993, p. 183). É filho da escuridão, de *Nix* (noite). No entanto, existe uma corrente popular de Eros e Afrodite que figura no Banquete de Sócrates como Pandêmia. Nesta versão, a deusa caminha entre os homens e tem como servidor Eros, filho de Afrodite e Hermes, o alado¹⁰⁷.

Servidor único? Não! Safo fará parte do séquito. Máximo de Tiro (*Dissertationes*, XVIII, 9) afirma que Safo e Eros são servidores de Afrodite, colocando na boca da deusa tal discurso. Essa força, esse furor, esse poder, para os homens gregos, vincula-se, portanto, também às composições de Safo. Sócrates, ao ouvir o discurso de Lísias da boca de Fedro, teme não poder elogiar, porque homens e mulheres de outrora que escreveram sobre o amor o contestariam. Um deles é a bela Safo (Fedro de Platão, 235, na tradução de Jorge Paleikat, 1999, p. 140). Na tradução de Joaquim Brasil Fontes da Ode a Afrodite, apresentada no capítulo 1, uma das únicas que chegaram até os dias de hoje na íntegra, a urdidora de tramas, epíteto de Afrodite na poesia

¹⁰⁷ Eros, o alado, tem sua forma mais conhecida como o Cupido, e está presente em inúmeras imagens que têm como temática o amor. No renascimento, são chamados de *puttis*.

sáfica, ouve a súplica da poeta-personagem e a atende, novamente. Irônicos, alguns poetas e tradutores franceses do século XIX apontariam esses versos como prova de inúmeros amores, inclusive homoeróticos. Na sequência da composição de Safo, Afrodite pergunta: “Quem, de novo, a Persuasiva deve convencer para o teu amor? Quem, ó Psappha, te contraria?”.

A Persuasiva tem relação com Afrodite, é filha, é parte dela. E, como sempre, a deusa ouve os lamentos da poeta e fará alcançar o que o coração de Safo, no dialeto eólico, Psappha, mais uma vez deseja. A última estrofe é um pedido: “Sê meu Ajudante-em-Combates”.

Essa relação das composições com Afrodite e da própria presentificação da deusa em diálogo com a voz poética, *Psappha*, que não se pode confundir com um sujeito moderno, produz associação amor-combate. Essa persuasão-furor-combate nem sempre está presente de forma literal. Entretanto, no início do fragmento 16 (versos 1 a 4) da obra de Safo se lê:

οἱ μὲν ἰππήων στρότον οἱ δὲ πέσδων
οἱ δὲ νάων φαῖς' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται.

É um batalhão de infantes – ou de cavaleiros
- dizem outros que é uma frota de negras naus
a mais linda coisa sobre a terra – para mim,
é quem tu amas.¹⁰⁸

Nos versos que se seguem (14 a 20) é muito fácil explicar por que a coisa mais bela da terra não é um batalhão de guerreiros nem uma frota, e sim a pessoa que a gente quer:

]αμπτον γὰρ]
] ... κούφως τ[]σησ[.]γ
..]με νῦν Ἐνακτορί[ας ὀ]γέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας·

τᾶ]ς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἦ τὰ Λύδων ἄρματα κᾶν ὄπλοισι
πεσδου]άχεντας
(...)

¹⁰⁸ Transcrição: Loeb, 1990, p. 66. Tradução: Fontes, 2003, p. 27.

[por K ypris
[
agora, esta lembrança: Anactória
] daqui tão distante;

aquele modo de andar que acorda os desejos
e cambiantes brilhos mais eu queria ver, no seu rosto,
que soldados com pan plias e carros l dios,
[em pleno combate]
(...)¹⁰⁹

Nos versos elegíacos latinos, a mélica de Safo   mais do que argumento, pois na clássica divisão  cio/negócio, pautada na escravidão, o cidadão   aquele que vive no combate. Longe da guerra,   no  cio produtivo que o cidadão romano vive. Ironicamente, em um período de paz e riqueza em Roma, durante o reinado de Augusto, os poetas elegíacos aproximam o  cio do poeta a um significativo universo feminino, localizado, como bem apontou Paul Veyne, em um *demi-monde* apropriado para a arte, em que o combate do amor, criao prazerosa do  cio, deveria ser conquistado.

Essa relao amor-combate, de acordo com Spentzou (2003, p. 63),   arcaica e está presente na imagem de Afrodite, composta por Parm nides (ele cita o fragmento 12 D-K), que relaciona Eros (Amor) com Eris (a Guerra), relao mantida por Hesíodo e Aristófanes. Na elegia erótica romana, o combate para o amor   *topos*, e Safo pode representar o papel do amor erótico, juntamente com Fedra e Medéia, esse furor-impulso sexual e seus sintomas físicos, muito caro a Ovídio e seus leitores.

O amado de Safo

A Carta XV   endereçada a Faon, o mito: brilhante, belo e jovem, que vivia em M tilene, região da ilha de Lesbos. As imagens dos vasos gregos do período clássico contam a história de um barqueiro que um dia levou Afrodite disfarçada de velha mulher em seu barco. Na cratera do Museu de Bologna (Imagem 13), estão Faon, Afrodite, Eros e Ares. Faon está no barco

¹⁰⁹ Ibidem.

acompanhado de um Eroses, uma pequena criatura alada, ajudante de Eros e Afrodite no mundo grego. Afrodite se posiciona para adentrar o barco.

Na narrativa de um mitógrafo do século IV, Pseudo-Palaeophatos:

τῷ Φάωνι βίος ἦ περὶ πλοῖον εἶναι καὶ θάλασσαν· πορθμός ἦ ἡ θάλασσα· ἔγκλημα δὲ οὐδέν παρ' οὐδενὸς ἐκομίζετο, ἐπεὶ καὶ μέτριος ἦν καὶ παρὰ τῶν ἐχόντων μόνον ἐδέχετο. θαῦμα ἦν τοῦ τροποῦ παρὰ τοῖς Λεσβίοις. ἐπαιεῖ τὸν ἄνθρωπον ἢ θεός· Ἀφροδίτην λέγουσι τὴν θεόν· καὶ ὑποδῶσα θεὰν ἀνθρώπου γυναικὸς ἤδη γεγηρακυίας, τῷ Φάωνι διαλέγεται περὶ πλοῦ. Τάχως ἦν ἐκεῖνος καὶ διακομίσει καὶ μηδὲν ἀπαιτῆσαι. τί οὐ ἐπὶ τούτοις ἢ θεός, ἀμεῦψαί φασι τὸν ἄνθρωπον, καὶ ἀμείβεται νεότητι καὶ κάλλει τὸν γέροντα. Οὗτος ὁ Φάων ἐστίν, ἐφ' ᾧ τὸν ἔρωτα αὐτῆς ἡ Σαπφὸ πολλάκις ἐμελοποίησεν.

a vida de Phaón passou-se em torno do seu bote e do mar; ou melhor, de um estreito marítimo [...]. Os habitantes de Lesbos admiravam seu modo de viver. A deusa, isto é, Afrodite, aprovava esse homem, de modo que assumiu a aparência de um mortal – uma velha – e falou com Pháon sobre a passagem. Ele logo a levou [para o outro lado] e nada pediu em troca. Que fez a deusa, então? Dizem que metamorfoseou o velho barqueiro, pagando [o transporte] com beleza e juventude. Foi, então, por esse Phaón que Psappho cantou de amor em sua poesia lírica¹¹⁰.

Essa descrição do relato mítico usa a mesma divisão que o Suda, e afirma que se trata da outra Safo, a citarista. Mas tal relato confirma que há uma tradição discursiva tanto para a divisão do corpo de Safo em dois quanto para a relação de Safo com Faon, homem que se torna jovem graças a Afrodite. No barco, a deusa lhe entrega um bálsamo. O velho barqueiro pobre e feio passa a usá-lo todos os dias (GRIMAL, 2000, p. 165) e torna-se um belo e jovem rapaz, cercado de mulheres, sempre em companhia de Eros e Afrodite, com uma feminilidade que o aproxima de um efebo. Cabelos soltos, um rapaz apaixonante. Os cômicos diziam que Afrodite se apaixonou por ele, tão belo se tornara. E ela o escondeu numa bela alface. De acordo com Joaquim Brasil Fontes (1991, p. 114 e 504), a alface era considerada um anafrodisíaco e por isso a narrativa tornava-se cômica.

O lécito do Museu de Munique apresenta Faon sentado, cercado por duas mulheres enquanto é beijado por Eros. Uma das mulheres, a da esquerda, segura frutas, e a outra, à direita, uma lira e um pássaro. Esse pássaro tem relação com sedução ou ímpeto sexual, já que pássaros como a pomba e o pardal são associados à deusa Afrodite.

¹¹⁰ Transcrição: Loeb, 1990, p. 192. Tradução: Fontes, 1991, p. 112-113.

A cratera do Museu de Palermo (Imagem 14) e a hídria do Museu Arqueológico de Florença (Imagem 15) o apresenta como um menino muito jovem, em companhia de Afrodite e de mulheres. Afrodite e Eros estão presentes em muitos momentos da poesia e na temática escolhida por Safo: Safo, a poeta em cujas composições fluem os atributos poderosos de Eros; Faon é o homem mítico ligado diretamente à proteção de Afrodite. Faz também parte das narrativas dos gregos do período helenístico o fato de que uma mulher, desapontada por não ter seu amor correspondido por Faon¹¹¹, teria saltado da pedra em Lêucade.

A história da paixão de Safo por Faon provavelmente tenha vindo da comédia grega após Aristófanes, já que foram os comediógrafos os responsáveis por produzir o relacionamento dela com diversos homens¹¹², mas o poeta romano do século I a.C. foi o único que propiciou aos modernos os detalhes dessa história. Talvez seja ele o responsável pela desconfiança entre os gramáticos na divisão que o Suda faz na biografia de Safo, colocando uma como poeta que escreveu elegias, epigramas, iambos, teve uma filha e adquiriu má fama por causa de suas amigas, e a outra tocadora de lira, que abandonou seu furor homoerótico, seu sempre novo e de novo, e se apaixonou por Faon, o belo eleito de Vênus, talvez tão orgânico quanto Adônis.

Safo nos apresenta Faon como jovem amado elegíaco, destinatário, e *locus* de fluidez de sua imensa carga erótica, de seu furor que movimenta palavras de persuasivo combate.

O relato de Safo na carta a Faon

Ovídio, poeta elegíaco, nascido em 43 a.C., teve como tema de suas poesias o amor. A elegia é a resposta no século de Augusto à epopeia e à lírica antiga, até mesmo à bucólica. Ela é

¹¹¹ Ele não é o primeiro menino belo a estar em companhia de Afrodite. Hesíodo (Teogonia, vv. 986-991) menciona Fulgêncio, filho esplêndido de Céfalos, que foi levado pela deusa ainda jovem e se tornou guardião do templo de Afrodite (TORRANO, 1995, p. 161). A tradição também aponta a relação entre Afrodite e o lindíssimo Adônis, concebido pela ira da deusa contra Mirra e pelo incesto, que é transformado em uma bela flor que não exangue, nunca, seu poder e sua beleza. Costuma-se associar Phaeton a Adônis, o brilhante filho do deus Hélio e de uma mortal – ou de Clímene, filha de Oceano e Tétis, que cai do carro do Sol, em pleno céu, alvejado por um raio de Zeus por querer assumir – simples mortal – o lugar e a função de um deus (GRIMAL, 2000, p. 164). Há ainda a concepção de Afrodite de outro belo, filho de Hermes e Afrodite, o Hermafrodito, o ser de dupla natureza.

¹¹² Robinson (1963, p. 122) menciona cômicos do período clássico grego que trabalharam com o tema de Safo: Ameipsias, Amphis, Diphilus, Ehippus e Timocles; além, é claro, dos já citados em outro momento do capítulo que trabalharam com o tema de Safo e o salto da pedra Leucádia.

“poesia sem ação, sem intriga que leva a um desfecho ou sustente uma tensão, e é por isso que nela o tempo não tem nenhuma realidade” (VEYNE, 1985, p. 81). Na composição sem tensão e em virtude de tal escolha, tematicamente desvinculada do *negotium* dos homens, da prática da cidadania e de seu heroísmo e narrativas tradicionais, a elegia projeta um universo poeticamente vinculado ao feminino, no caso das *Heroides*, em que narrativas há muito conhecidas são reescritas, adentrando um novo código, arriscado e transgressor, que é o do limite da positividade etimológica do ócio em ligação com o feminino e o erotismo exacerbado de determinados *loci*: música, inércia, abandono do corpo, águas e bosques, etc. Exacerbado e, utilizando um termo anacrônico, sádico, já que a tendência ao ocioso e feminino figuram como quadro atemporal, sempre novo e de novo, suspenso no ápice do combate entre elegia e tradição.

Sempre novo e de novo, as heroínas traçam a imagem elegíaca de seus amantes, intimista como só as cartas podem provocar. Ironicamente, no combate, as heroínas descrevem personagens consagrados da épica e da tragédia, heróis pedagogicamente modelares que possuem o negócio da guerra como principal fio condutor de suas narrativas, como fugitivos, mentirosos, desrespeitosos com a honra que a origem lhes exige. Seguindo com Erossini Spentzou, as heroínas eroticamente enfurecidas cobram dos modelos o que há neles de mais modelar: seu comportamento. E os heróis, como o amante no poema de Propércio (II, 26), despertam antes do salto; como Hipólitos, enlouquecem com a contaminação desse furor divino; como em Catulo, desistem ao final do poema, no fim dos versos.

A narrativa epistolar identifica, na Carta de Safo, nos versos 9 e 12, o destinatário:

Uror, ut indomitis ignem exercentibus Euris
fertilis accensis messibus ardet ager.
Arva, Phaon, celebras diversa Typhoidos Aetnae;
me calor Aetnaeo non minor igne tenet.

Queimo assim como, quando os Euros indômitos atizam o fogo, arde o campo antes fértil com as messes incendiadas. Fáon percorre os campos distantes do Etna de Tifeu. A mim me possui um calor não menor que o fogo do Etna¹¹³.

Ela apresenta Faon em um contexto que informa sobre o fogo que a consome, o lugar – a Sicília do Etna de Tifeu (gigante que estaria enterrado sob o vulcão) – onde seu amor está e a

¹¹³ Transcrição: Loeb, 1977, p. 180. Tradução: LPS, 1983, p. 138.

associação entre o Etna e a chama que queima dentro de seu próprio corpo enquanto escreve. Fedra, na Carta IV, arde por Hipólito e Dido por Eneias na Carta VII.

Há filiação com Catulo na introdução da relação entre o furor e a imagem do vulcão siciliano, o Etna, trabalhado no poema 68, uma relação estabelecida, de acordo com Juan Luiz Arcaz Pozo (1994, p. 196-197), por Horácio (na epístola XV, vv. 30-33) e, anteriormente, em Teócrito (Idílio II, vv. 33-34), uma imagem que relaciona relatos míticos que unem Vulcano, Vênus e o Cupido. Enquanto arma do amor, confeccionada por Hefesto (Vulcano em latim), a flecha arde e esse é o sentido em Catulo e Horácio.

Safo arde por Faon, deseja, agitada como um vulcão. Safo porta uma doença divina e nefasta. Citando um trecho de Vasconcelos (1991, p. 23):

Tradicionalmente, considerava-se a excessiva influência dos instintos amorosos sobre o indivíduo como danosa e indigna do cidadão. A paixão, alienando-lhe a vontade, tornando-o dependente de outra pessoa, subverte a hierarquia social. Um homem de livre nascimento deve ser sempre ativo, até mesmo em sua vida afetiva; não pode abdicar de seu título de *dominus* nem sequer na vida privada. Quem comanda outros, deve mostrar que de tal é digno, subordinando, primeiramente, suas próprias inclinações, domando seus instintos, organizando suas pulsões, tornando-se, em suma, o senhor de si mesmo. Sob o domínio da paixão, porém, o homem perde sua autarcia, avilta-se, escraviza-se, aliena-se.

A estrofe inserida por Catulo na imitação-tradução latina da ode de Safo, traduzida para o português por Vasconcelos (1991, p. 48-9), diz:

Otium, Catulle, tibi molestum est;
Otio exultas nimiumque gestis.
Otium et reges prius et beatas
Perdidit urbes.

O ócio, Catulo, te faz mal;
No ócio te exaltas e te excitas demasiadamente.
O ócio, outrora, a reis e prósperas
Cidades levou à ruína.

Seguindo a interpretação de Vasconcelos (1991, p. 101), é mais do que tradução, pois as modificações produzidas no texto têm o objetivo de fortalecer imagens dos efeitos da paixão, além da supressão de uma estrofe e a construção de outra sobre a consciência dos perigos da paixão para o indivíduo e para a cidade.

De acordo com Mateus Trevisam (2003, p. 22), essa consciência dos perigos da paixão pelos poetas elegíacos de saber-se dominado pelo amor é *topos* elegíaco. O domínio do amor impede o poeta de seus deveres para com a cidade e a guerra. Como amantes elegíacos, ironicamente em jogo erótico, eles desejam a cidadania e sofrem por não a conquistarem.

E se a virtude das mulheres heroínas, golpe de criatividade, é a de irem além desse combate com a cidade, *negocium/ocium*, de serem capazes de sustentar esse espaço de inércia, prazer rememorado e sintomas de furor sexual? Se o amor é combate, os heróis da tradição fraquejam diante do efetivo furor, divino e perigoso, da amante que combate em versos elegíacos. Ovídio poderia compor um quadro no qual a lascívia da Musa dominaria todo o combate?

Paradigmática, Safo é lasciva como o poeta inspirado. Sua postura é ativa na narrativa, tornando a sua carta a mais erótica e masculina de todas. Seria mesmo uma alusão à “epístola 1” de Horácio (verso 27), que a define com o epíteto *mascula*¹¹⁴? Seguindo os argumentos utilizados por Hallet (2005, p. 3), em nenhuma outra epístola a personagem faz descrições físicas de caráter sexual. Luis Pereira Sobrinho (1983, p. 133) também percebe a especificidade da Carta XV. As personagens que mais se aproximam são Fedra e Medéia. Os versos 45-50 podem ser citados como exemplo:

haec quoque laudabas, omnique a parte placebam –
sed tum praecipue, cum fit amoris opus.
tunc te plus solito lascivia nostra iuvabat,
crebaque mobilitas aptaque verba ioco,
et quod, ubi amborum fuerat confusa voluptas,
plurimus in lasso corpore languor erat.

Esses também louvavas [falando dos beijos]; em todos os sentidos eu te agradava, mas sobretudo quando se faz a obra do amor. Então minha lascívia te deliciava mais do que o usual e meu movimento ininterrupto e as palavras adaptadas ao jogo e o fato de que, quando se havia derramado a volúpia de ambos, restava no corpo cansado um imenso langor¹¹⁵.

Ou os versos 129 a 134, contando o sonho que teve com Faon:

oscula cognosco, quae tu committere lingua

¹¹⁴ De acordo com Joaquim Brasil Fontes (1991, p. 103), nas margens dos manuscritos gregos um verdadeiro combate é travado entre escoliastas sobre a veracidade dessa informação.

¹¹⁵ Transcrição: Loeb, 1977, p. 184. Tradução: LPS, 1983, p. 140.

aptaque consueras accipere, apta dare.
blandior interdum verisque simillima verba
eloquor, et vigilant sensibus ora meis.
ulteriora pudet narrare, sed omnia fiunt,
et iuvat, et siccae non licet esse mihi.

Reconheço os beijos que tu costumavas confiar à língua, apta para dá-los, apta para recebê-los. Enquanto isso eu te acaricio, vou falando palavras bem semelhantes às reais e minhas palavras excitam os meus sentidos. O resto, tenho vergonha de contar, mas todas as coisas acontecem. Dá-me prazer e não me é possível ficar seca¹¹⁶.

A paixão era temática louvada somente por seres socialmente inferiores e poetas elegíacos. No entanto, é interessante como a Safo remetente tem palavras de um homem. O poeta Ovídio tem a boca de Safo, e a poeta os pensamentos de Ovídio. Para suspender seu auditório em um campo de aceitabilidade, encontra argumentos que legitimem: ela, a serva de Afrodite que amou sempre, e de novo, as mulheres de Lesbos. Única, guerreira do amor erótico cujo prazer físico ultrapassa as divisões sexuais no seu furor helenístico por Alceu, Arquíloco, Hiponax e, mais especificamente, o belo e irresistível Faon, exclusividade que a faz partilhar o universo da elegia erótica romana, figurada, *metapherein*, nas convenções do gênero.

Ambos os personagens são apresentados em suas características físicas. Faon, da idade dos prazeres. Safo é pequena, morena e contraria o ideal estético de beleza de Ovídio, e quiçá o da própria elite romana. Em Roma, era desejável que uma mulher fosse alva, alta, bem produzida e, de acordo com os conselhos do próprio Ovídio na obra *Amores* (III, 3), que corrigisse suas imperfeições. Seria possível que Ovídio conhecesse uma poesia de Safo da qual restam somente fragmentos?¹¹⁷

ψαύειν δ' οὐ δοκίμωι ὀράνω [δυσπαχέα]

[sou pequena
para alcançar o céu com as mãos]¹¹⁸.

¹¹⁶ Transcrição: Loeb, 1977, p. 190. Tradução: LPS, 1983, p. 144.

¹¹⁷ O fragmento é citado na edição da Loeb com o número 52, e foi recolhido de um importante tratado de gramática de *Aelius Herodianus*, grego do século II, de Alexandria.

¹¹⁸ Transcrição: Loeb, 1990, p. 96. Tradução: Fontes, 2003, p. 457.

Luciano e Máximo de Tiro, muitos anos depois, também a identificam como pequena e negra. Uma influência, ou o uso de uma mesma tradição?

A narrativa constrói o que o leitor contemporâneo veria como digressões, espécie de retórica de convencimento, argumentos idílicos para convencer o amado do retorno: ela canta para ele, o prazer dos encontros, elogios de Faon, os beijos e o sexo¹¹⁹. Enquanto *locus* de memória intimista, nem presente nem passado, ou seja, tão presente quanto a memória pode avivar um passado, a epístola é uma biografia construída sob significação própria e, pela primeira vez, Safo narra a morte do pai, a ruína do irmão, a filha pequena.

Entra em cena o local de onde ela escreve: um barco. De acordo com Cristóbal (1994, p. 31), o mar aparece em várias epístolas, significando sempre a barreira que se interpõe entre os amantes. Efrossini Spentzou (2003, p. 54) lembra a relação entre o mar e o nascimento de Afrodite. Ela viaja às pressas, os cabelos em desordem, sem nenhuma joia. Laodâmia, na Carta XIII, conta a Protesilau que não cuida mais dos cabelos e nem quer mais suas joias. Medéia, na Carta XII, inunda a cama com suas lágrimas e é surpreendida com os cabelos desgrenhados. Ariadne, na Carta X, pede que Teseu imagine a túnica encharcada de lágrimas e seu cabelo desarrumado.

Safo chora e suas lágrimas mancham o papel. Ela argumenta, reivindicando de Faon um tratamento melhor, despedidas pelo menos. E da memória resgata o prazer e a felicidade nos locais de encontro dos amantes, bosques e antros, mecanismo de resistência frente ao esquecimento provocado pela distância dos corpos com a separação dos amantes (cf. cit., 2003, p. 106) e *topos*, que é figuração do sexo na carta, elementos persuasivos de uma narrativa intimista que pretende a percepção do outro da incongruência da atitude na rejeição do furor que emana do corpo de Safo¹²⁰. Conta a Faon que no bosque, local da felicidade dos amantes, encontra uma divindade da água, a Náiade, que lhe dá o conselho do salto da Lêucade (vv. 163-172):

quoniam non ignibus aequis
ureris, Ambracia est terra petenda tibi.
Phoebus ab excelso, quantum patet, adspicit aequor –
Actiacum populi Leucadiumque vocant.

¹¹⁹ O erotismo apontado anteriormente está presente nessa descrição e, vale notar, não se parece com nenhuma digressão feita por outra personagem das *Heroides*.

¹²⁰ Esses elementos de convencimento são conhecidos como *suasorias*, estratégia retórica que era ensinada aos meninos da elite romana.

hinc se Deucalion Pyrrhae succensus amore,
misit, et inlaeso corpore pressit aquas.

nec mora, versus amor fugit lentissima mersi
pectora Deucalion igne levatus erat.
Hanc legem locus ille tenet. pete protinus altam
Leucada nec saxo desiluisse time!

Como te queimas em chamas não partilhada, a terra da Ambrácia deve ser alcançada por ti. Lá, Febo, do alto, vê o mar em toda a sua extensão; os povos chamam-no de mar de Ácio e de Leucádio. Daí, precipitou-se Deucalião, inflamado pelo amor de Pirra, e premiu as águas com o seu corpo, ileso. Sem demora volta o amor e transpassa o coração insensível de Pirra; Deucalião, livre de sua chama, parte. Esse lugar tem esse dom. Vai imediatamente ao alto do Lêucade e não temas saltar do rochedo¹²¹.

As Náiades, de acordo com Kury (1990, p. 275), são “Ninfas das águas, personificações da condição divina das fontes, dos rios e dos lagos onde viviam”. Junito de Souza Brandão (1993, p. 213) elenca as ligações de nascimento entre náiades, Afrodite e Gaia, a terra.

Náiades são seres cujos poderes advêm de relações entre água e terra, “força geradora que preside a reprodução e a fecundidade da natureza tanto animal quanto vegetal” (ibidem), em conexão narrativa com cavernas e lugares úmidos. Um sentimento moderno, anacrônico, fragmento de uma imagem, associação inevitável com a pintura de Gustave Courbet, *L'origine du monde*. São divindades mortais que jamais envelhecem, quase eternas, conhecedoras das artes de curar e nutrir, advindas do prazer e da poderosa e constante metamorfose que nutre, cura e se alimenta do que fomos; um campo alusivo que joga com a arte das heroínas e a poderosa simbologia feminina em conexão com Vênus, Juno e Diana.

O destino do barco: a Lêucade. Muito distante de Lesbos¹²², na costa oeste da Grécia, hoje recebe o nome de Cabo Ducato (Imagem 16). Existia um templo para Apolo na extremidade sul da ilha. Virgílio, de acordo com Pierre Grimal (2000, p. 275-276), descreveu Leucas no livro III da *Eneida* (verso 271) como um jovem amado por Apolo que, para escapar da perseguição do deus, se lançou ao mar do alto de uma falésia. As histórias da pedra leucádia fazem referência a uma festa anual na qual os criminosos eram atirados ao mar. Também existem relatos de pessoas que saltavam para livrar-se de um amor não correspondido, comentado por Estrabão e Sérvio, como no relato da Náiade para Safo.

¹²¹ Transcrição: Loeb, 1977, p. 192. Tradução: LPS, 1983, p. 146.

¹²² De Lesbos até Leucádia a distância é pelo menos de 1000 km.

Especificando o relato de Medéia, Spentzou (2003, p. 97) acredita que o salto, como outros momentos epistolares, se conecta ao que denomina “consciência” da heroína em seu esforço narrativo por se tornar parte do mito do herói, uma reação que é interesse de movimento, conectado ao que denomina de ato de subversão das narrativas (op. cit., p. 23). Entretanto, as heroínas escolhidas por Spentzou projetam um movimento que as conecte eroticamente ao mundo dos heróis. No caso de Safo, não se trata de uma projeção, de um esforço consciente que perpassa seus versos de estabelecer o domínio sobre o outro na diminuição da barreira (o mar) que se interpõe entre os amantes. Safo é o movimento, no corpo, consciente da desconexão entre o mundo das meninas de Lesbos, consciente de seu papel persuasivo. Ela escreve do barco, no mar, “poeta doctus” absorvida pelo território de Afrodite, persuasão que a leva nesse tempo sem tempo, profético e divinamente impregnado de furor, em dois movimentos: para perto de Faon (em verso) e da pedra (para os argumentos), em forma e gênero poéticos. Seu esforço de expressar o desejo pelo corpo de Faon se coaduna ao esforço de transmitir para o amado o relato da divindade das águas e, do ponto de vista que a leitura caminha, por meio da profecia, lembrar a Faon de outras possibilidades como se, intratextualmente, Ovídio conseguisse compor, na similitude entre salto e sexo, diante da embriaguez e cegueira de Safo, todos os movimentos de combate no encontro dos corpos. E, ao mesmo tempo, extratextualmente, por força da memória de seu auditório, Safo (e suas composições, que não se diluem em dois objetos de análise) conseguisse as mesmas associações narrativas.

A Náíade relata um amor mítico. Pirra é filha de Epimeteu e Pandora e considerada mãe da espécie humana. Deucalião é filho de Prometeu e Clímene, e casou-se com Pirra. Quando Zeus castigou a raça de Bronze, resolveu enviar ao mundo um enorme dilúvio e poupar apenas o casal. Assim que as águas do dilúvio se foram, Hermes – a pedido de Zeus – foi ter com eles com a missão de satisfazer um desejo. Deucalião desejou companheiros e Zeus ordenou que atirassem pedras ao chão. Das pedras atiradas por ele nasciam os homens, e das atiradas por Pirra, as mulheres.

Não há, na tradição escrita, nenhuma menção a um momento de amor não correspondido entre os dois personagens, nem a associação com a pedra branca. Cristóbal (1994, p. 206, nota 360) endossa que não há nenhum relato mítico que apresente Deucalião em sua tentativa de curar-se de amor por Pirra. De acordo com o relato da Náíade, ovidiano, ele salta e volta ileso. O amor atravessa o coração de Pirra e Deucalião pode ter seu sentimento correspondido. A inserção

deste relato podia ser uma justificativa temporal de Ovídio-Safo, um argumento sobre o amor e seu sofrimento que remontaria à criação da humanidade, também uma forma de ressignificar um mito cuja fundação está tão distante, adaptando-o ao gênero elegíaco. Este trecho é importante porque temos a condição de Safo. Ela se oferece ao desafio. Pretende sair ilesa como Deucalião, oferecendo sua lira à Apolo. Roga a Faon para que nada precise acontecer, bastando que ele volte. Mas, se ele não retornar (vv. 219 e 220):

hoc saltem miserae crudelis epistula dicat,
ut mihi Leucadiae fata petantur aquae!

pelo menos uma carta cruel o diga à infeliz, a fim de que as águas leucádias me dêem o meu destino¹²³.

A leitura das relações entre o mito de Afrodite e a pedra branca, e entre Afrodite e Adônis, feitas por Gregory Nagy (1996) apontam a relação também entre Faon e Adônis, e entre Adônis e Faéton. A profecia da Náíade, na epístola de Ovídio, introduz uma relação já estabelecida entre um problema sem solução (como o furor sexual de Safo) e o salto como renascimento, cura ou mudança de estado, em estreita relação com a queda de Faéton. Glenn W. Most, na esteira da tradição (GREEN, 1996, p. 14), aponta a possibilidade de leitura do salto como liberação do desejo sexual; saltar, jogar no campo do erótico com a morte e o renascimento, mudar de um estado de furor para outro abrandado, resolver um paradoxo. Ptolemaios Chennos (*Bibliotheca de Photius*, 152-153)¹²⁴ relata que Afrodite saltou por amor a Adônis depois de consultar Apolo.

No trecho dos Amores (II, 18: vv. 26-34), citado na 98 deste capítulo, Ovídio conta que Sabino escreveu muitas das respostas das *Heroides*. Muitos dos amados respondem: Hipólito, Enéas, Jasão. Para Safo, nenhuma carta de Faon, só o término da história, no verso 34: “dat uotam Phoebos Lesbis amata lyram”, ou seja, a entrega da lira a Apolo, conforme a promessa feita ao fim da carta para Faon. Safo, no entanto, não figura na lista de pessoas que saltaram da pedra leucádia (*Bibliotheca de Photius*, 153)¹²⁵.

¹²³ Transcrição: Loeb, 1977, p. 196. Tradução: LPS, 1983, p. 150.

¹²⁴ Retirado da edição de Gregory Nagy, *Greek Mythology and Poetics*, 1996 (1990) p. 229.

¹²⁵ Retirado das notas explicativas para o fragmento de Estrabão na edição de David A. Campbell, *Greek Lyric*, 1990 (1982), p. 23.

Um relato repleto de jogos alusivos colocados na boca das personagens, sedução muito apreciada pelos leitores-ouvintes do período de Augusto, plateia de Ovídio. A erudição literária na boca de suas heroínas é marca da elegia romana, não exaltação das mulheres. Seu exílio trouxe a morte e, como Ovídio intentava, a obra consagrou-lhe imortalidade. Safo, graças a interpolações em sua biografia oriunda de estudos que vinculam a construção poética a um sujeito detentor dos sentimentos que expressa em sua obra, pela inserção ovidiana em meio a essas mulheres-heroínas, personagens intimistas, adentrou o quadro erótico e elegíaco romano, *fictio* que associa identidades formais de composição poética à experiência paradigmática das heroínas ovidianas, *imago* de Safo.

A poeta, o desejo e Faon: recepção da obra, representações do salto

Sive favore tute sive hanc ego carmine famam
Iure tibus grates, candide lector, ago.

Ovídio, (Tristes IV, 10).

A leitura e a interpretação de uma obra, ao longo do tempo, só se torna inteligível (Luciano Nicastrí IN: GALLO & NICASTRI, 1995, p. 8) na mescla da relação com o nosso interesse a respeito de tal obra. As imagens pictóricas francesas do século XIX privilegiaram a inserção criativa de um elemento narrativo em um clássico¹²⁶, já que Safo não poderia descrever a cena de seu próprio salto. Tal criação em um clássico consagrado se ancorava em outros testemunhos sobre a biografia de Safo e na obra ovidiana, especificamente na passagem de *Amores* (2.18), já citada. Boa parte das representações pictóricas francesas sobre Safo no século XIX, portanto, retratam o salto de Safo da pedra da leucádia.

Não é uma trajetória direta, do século I a.C. ao século XIX e, portanto, a cena se adaptou a outros momentos históricos, conforme a epístola foi reorganizada, lapidada, estudada, comentada e, com isso, ganhou forma de leitura (acesso), breve relato do conteúdo da carta (prefácio e argumento), notas explicativas e, em alguns casos, uma pequena descrição da

¹²⁶ Tomar as *Heroides* como obra “clássica” comportava, do século XII ao século XVII, certa dose de suspeita, já que o acesso às epístolas dependia de um juízo valorativo que privilegiasse as referências modelares nelas encontradas (qualidades estilísticas, aspectos gramaticais, alusões) em detrimento do grande erotismo presente e o julgamento moral que faziam os estudiosos.

biografia de Safo. O salto mesclou-se, portanto, a inúmeras sensações, adquiriu qualitativos, encontrou contato mais popular ou autoridade entre especialistas. Quando a corrente dos classicistas alemães, entre o final do século XVIII e início do XIX, toma contato com a obra de Safo e propõe uma nova leitura, as bases de contestação filológica têm dois intuitos: garantir um campo eminentemente alemão, construir uma tradição filológica e derrubar Safo de um preconceito moderno. Ou, dito de forma menos velada, por meio do estudo filológico de textos gregos combater a visão majoritária vinculada aos helenistas franceses.

Quando Welcker, em sua tradução de 1816, pretende reconstruir a biografia de Safo voltando para os textos gregos (não para os romanos e, portanto, não para Ovídio), insiste em apontar que o palco ateniense nunca representou Safo em suas relações homoeróticas, e sim como heterossexual.

Do que Welcker estava falando? Libertar Safo de suas relações homoeróticas e torná-la, como para os comediógrafos gregos do século V a.C., uma heterossexual radical, que tivera relações com Alceu e inúmeros outros poetas para, logo em seguida, contestar a excessiva helenística como prova das convenções da comédia?

Acompanhando a pesquisa de Joan DeJean (1989), é perceptível que, após Jean Racine, a Safo do salto de Ovídio torna-se imanente “locus” da arte. A heroína de Ovídio torna-se a heroína do *roman heroïque*. Muitos helenistas franceses adotavam a história do salto de Safo como parte da biografia da poeta. Trechos eram contestados, dividindo o corpo de Safo em duas personagens históricas, utilizando, para isso, a citação do Suda ou outros testemunhos antigos. Welcker ignora a referência romana ao apontar o palco grego. E ao fazer isso, induz à descrença todo um conjunto de pesquisas de especialistas franceses (tradutores, filólogos, historiadores) que utilizavam Ovídio como testemunha, e, ao mesmo tempo, derruba outro grupo de pesquisadores que apontavam Safo como a poeta que mantinha relações com mulheres, utilizando Ovídio como base de sustentação argumentativa.

Ao contrário do que esperava o influente filólogo alemão e da grande circulação das pesquisas dos filólogos alemães no século XIX francês, o clichê da obra ovidiana ganhou um espaço de circulação que nenhum outro momento histórico doou ao tema do salto: peças de teatro, romances, pinturas, xilogravuras, relógios, peças para cozinha.

Ao estudar as representações pictóricas de Safo na França do século XIX, deve-se, portanto, aceitar esses múltiplos corpos, advindos de uma mesma matriz geradora, e inúmeras

interpretações. Em determinado momento, condizentes com o clichê da mulher romântica, abandonada, essa heroína dos romances, como em Lamartine; em outro, encontrar uma Safo revolta, com os cabelos em desordem, mas com uma crença enorme em seu potencial de salvação, como a da tela a óleo de Gros; ainda, tornar os olhos para o lado e encontrar, no mesmo espaço cênico, uma Safo em ambiente calmo, captando o espectador com um gigantesco corpo que espera, talvez por Faon, na tela a óleo de Guérin.

A corporalidade narrativa da Safo ovidiana, em imagens pictóricas, pode ser datada historicamente quando consideradas as ilustrações para manuscritos do século XV com as traduções das *Heroides* de Ovídio¹²⁷.

As traduções das *Heroides*

Francisco Moya del Baño (1986, p. LXVII) aponta o século XII para a origem do primeiro manuscrito contendo a carta XV, propriedade de Andreas Naugerus: *Francofurtanos*, do monastério de São Bartolomeu. De acordo com Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 65) e Vicente Cristóbal (1994, p. 16), a Carta XV não está entre as epístolas na tradução do bizantino Planúdio, no século XIII. Ghisalbert (1946, p. 11) aponta os séculos XIII e XIV para o aparecimento das *Heroides* nos códices de Laurenziana, com manuscritos encontrados em Berne, no Vaticano e Paris.

De acordo com Andreadis (2001, p. 29) e Ann Moss (1982, p. 8), a primeira edição francesa em latim, entretanto, é do século XV. As novas preocupações dos humanistas, tanto lexicais quanto de interesse literário, produzirão um contato maior com a obra ovidiana, havendo aceitação de outros temas que não diálogos ou textos de argumentação retórica. Petrarca, Virgílio e Ovídio entram em cena. Harriette Andreadis cita uma edição veneziana das *Heroides* de 1482 (reimpressa em 1492, 1495 e 1499) e uma edição continental, de Antonio Volcus, com comentário sobre a Carta de Safo de Domitius Calderinus, de 1447 (reimpressa em 1478)¹²⁸. Ela

¹²⁷ Outro palco de representação pictórica conecta Safo a manuscritos com pequenas descrições de personagens bíblicos e históricos. Neste modelo, são encontradas xilogravuras de Safo, coloridas à mão, como as confeccionadas por um grande tipógrafo do século XV, Anton Koberger, para o *Liber Chronicarium*.

¹²⁸ Harriette Andreadis (op. cit., p. 29 e 30) cita o comentário de Volcus em inglês, assim reproduzidas: “Erynna was the concubine (*concupina*) of Sappho.... [He gives the names of three of her friends (*amicas*)] who it is said she used

lembra que as edições das outras obras ovidianas (como a *Arte de Amar*, *Metamorfozes*, *Remédios*, *Amores*) constavam em bons manuscritos desde o século XI.

A mais popular, no século XV, de acordo com Ann Moss, é a edição de Antonio Volcus e Ulbertinus Clericus Crescentinas, com introdução sobre a obra produzida por um dos maiores estudiosos da época: Jodocus Badius Ascencius. Em 1518, com revisão e adições, essa edição foi reimpressa e a Carta de Safo recebeu comentários de Georgius Merula. Algumas reimpressões desse manuscrito continham ilustrações para cada epístola. Moss cita uma impressão veneziana com três cenas para cada epístola.

Essa edição chegou a Lyon em 1536, contendo a Carta de Safo. Antonio Volcus enfatiza as qualidades das epístolas: *inventio, facilitas, ingenii ubertas, verborum copia*. Jodocus Badius, na introdução, aponta os seguintes aspectos pedagógicos, voltados a preceptores particulares ou a colégios especializados que surgem neste novo momento histórico, de interesse humanista: *emphasis, eficácia, decoro, breuitas*. Ann Moss lembra, entretanto, que as divisões medievais dos manuscritos (*materia, intentio authoris, utilitas, philosophiae suppositio*) tornaram-se, no caso das *Heroides*, *locus* de julgamento moral. A *intentio* (ética) de Ovídio, com sua obra, era expor os efeitos “negativos” da paixão (*materia*). Ghisalbert (1946, p. 12) aponta que a obra das *Heroides* era vista pelos comentadores como uma forma encontrada por Ovídio para amenizar a imoralidade de outra, a *Arte de Amar*.

Esses efeitos negativos da paixão podem ser conectados ao caráter nefasto que tomou o ócio durante o cristianismo, cuja degeneração culmina em pecado capital, a acídia, relacionado ao abandono do ser e do descumprimento de seus deveres. Em português, graças à divisão entre ócio e preguiça, temos um termo específico para designar tal degeneração, essa inércia que deforma o caráter e degrada o corpo daquele que se deixa por ela tomar. São várias imagens desses efeitos, desde a utopia da Cocanha, no quadro de 1567 de Bruegel, até o quadro dos sete pecados capitais

libidinosly (*ad libidinem*).... Ovid indicates that her poems were lascivious (*lasciva*). ... [s]he did not fail to love [them] in the manner of a man, but was with other women a tribade, this is abusing (*insultando*) them by rubbing, for tribein [Greek] is to rub, which we say according to Juvenal and Martial, and she was named by Horace *mascula Sappho*... (sig. N in both editions)”.

de Bosch, confeccionados entre 1500 e 1525, além das relações entre a acídia, o prazer, o feminino e de todas com o mal¹²⁹.

Independentemente do grande campo que reorganizou a paixão, o erótico e o ócio com o cristianismo e que é esboçado acima, ou da intenção dos tradutores de Ovídio e de seus comentadores de expor a matéria das *Heroides* como forma de o autor latino apresentar, por meio de modelos, os efeitos negativos nas condições das heroínas, em 1509, o colégio de Montaigne banuiu as epístolas do currículo juntamente com as obras de Terêncio, Juvenal e Marcial. Motivo: o forte erotismo presente. Erasmo de Rotterdam defende seu retorno e sua aplicação, principalmente em exercícios de prosa. Em 1522, reforça a importância do estudo da epistolografia com a publicação de *Opus de Conscribendis epistolis*, um tratado de 400 páginas sobre a escrita de cartas (Moss, 1982, p. 12).

Surge uma edição mais recente, de estudiosos próximos a Erasmo, Joannes Baptista Egnatius e Guido Morillo. Essa edição foi impressa em 1507 e propunha o medieval *acessus* para cada epístola. Foi uma edição reimpressa em Paris em 1517 e 1585, e em Lyon em 1533 e 1567¹³⁰. Havia outra edição de destaque em Lyon que fora preparada por Aldine com todas as obras de Ovídio e notas de Andrea Naugerius (op. cit., p. 15). Ela foi publicada em 1571 e suplantou a de Guido Morillo.

A edição de Charles Fontaine, de 1551, não contém a tradução da Carta de Safo a Faon. Charles Fontaine colocou em rima francesa somente as primeiras dez cartas. Em 1556, publicadas em Lyon, no ateliê de Jean de Tournes (Huchon, 2006, p. 85), em edição reimpressa e atualizada, as epístolas restantes foram adicionadas à edição, em latim, acompanhadas de prefácio, com *moral exempla e argumentum*, ou seja, uma espécie de sumário da história de cada epístola (op. cit., p. 13). Moss aponta que o *argumentum* se tornou um substituto para muitos alunos que deveriam elencar, a partir da leitura, lugares comuns (*topoi*), alusões possíveis e referências. Ao compor novas cartas imitando o estilo de Ovídio, havia a garantia (por meio de notas dos estudiosos, argumentos, acesso) de que a matéria ovidiana (o amor) fosse exposta aos estudantes

¹²⁹ Conforme conferência online “Sexo, preguiça, *bonheur*”, ministrada por Jorge Coli. Pertence a uma série de conferências organizada por Aduino Novaes com o tema: *Elogio à preguiça*. Transmissão ao vivo, online, no dia 21 de setembro de 2011, pela Academia Brasileira de Letras do Rio de Janeiro (www.academia.org.br).

¹³⁰ A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui, no seu acervo de obras raras (31,1,1) um exemplar dessa edição com comentários de Erasmo de Rotterdam.

na base de um retrato moral doado pelos editores. A edição de Charles Fontaine continha xilogravuras.

Será uma constante haver edições justapostas ao interesse eclesiástico, tais como a *Sacrarum Heroidum Liber* do reitor da Sorbonne, Claude d’Spence. Outra vertente de grande influência é *Ovide Moralisé*, ilustrada (e reimpressa inúmeras vezes). Por outro lado, com apoio dos monarcas, edições foram confeccionadas por grandes poetas e especialistas da época, como a tradução das *Metamorfoses*, de Clement Marot, e a edição das *Heroides (Epîtres Heroïdes)*, de François Habert, cuja intencionalidade parecia ser, além do contato com o estilo de Ovídio, produzir uma obra em língua francesa – assumindo uma norma culta – que fosse potencialmente valorizada como o latim, e na qual a tradução se libertasse do modelo medieval de contato com os autores antigos¹³¹.

No interior dessa produção, com matizes de uma nobreza humanista, encontra-se a tradução de Octovien de Saint-Gelais. A edição de 1502 já possuía xilogravuras. Em 1509, a reimpressão possui ilustrações de página inteira, na primeira folha de cada epístola. Formado em teologia e filosofia em Paris, Gelais fazia parte do grupo seleta de intelectuais que circundavam Louise de Savoie. Uma reimpressão foi confeccionada como presente a Louise de Savoie, logo após a morte de seu marido. Há pelo menos 14 edições da tradução de Gelais, algumas belíssimas. Louise de Savoie era esposa de Charles de Valois, primo do rei Luís XII, monarca interessado por poesia e que financiava muitas traduções de autores gregos e romanos. Louise de Savoie, juntamente com o filho, Francisco, após a morte de Charles ficaram sob a proteção direta da coroa. Dada a esmerada educação humanista que o rei ofereceu ao filho de Charles e Louise, havia um grande círculo de estudiosos e literatos que se reunia ao redor da família real.

Safo é apresentada, na ilustração de 1509 (Imagem 17), no interior de uma residência, ao pé da mesa. Lá escreve a carta para o jovem Faon. O interior revela colunas na entrada e estátuas dotam o ambiente de um “ar” grego. Faon lê a carta, não na mesma cena que Safo. Trata-se de uma superposição temporal, comum quando um ilustrador intenta apresentar uma sequência temporal no interior de uma narrativa representada. Ele está em outro ambiente, ilustrado por árvores e um espaço aberto, um campo. Ao longe, é possível ver um castelo. Dois rapazes –

¹³¹ O modelo medieval pressupunha a divisão entre *materia, intentio authoris, utilitas, philosophiae suppositio e a utilização do latim vernacular.*

provavelmente serviçais – o acompanham em uma viagem ou caçada. Eles observam Faon e parecem curiosos com o conteúdo da carta. Há cochichos entre eles.

Esta ilustração é a representação do desejo da Safo de Ovídio: a epístola chegar às mãos do amado. É a espera verbalizada ao final da carta, entre os versos 217 e 220, o pedido da resposta. Vermelho e azul dominam a cena retratada, cores da nobreza. O ilustrador cria cenas que sugerem seu conhecimento da narrativa ovidiana. A perícia depende, portanto, de a ilustração despertar a curiosidade do leitor sobre o conteúdo da carta, a mesma curiosidade dos acompanhantes de Faon.

Outra edição do mesmo manuscrito, do século XVI, com iluminuras atribuídas ao artista Jean Pichore, segue às normas de publicação utilizando xilogravuras, com três cenas para cada epístola. É uma belíssima edição e a imagem mais antiga do salto de Safo em imagem pictórica encontrada por esta pesquisa.

Na última das três ilustrações da epístola de Safo a Faon para o manuscrito, o elo com o sentido ovidiano do salto foi abandonado. É a morte de Safo que vemos representada (Imagem 18). Seu corpo cai ao chão (não ao mar). Mais precipício que falésia. Uma fatalidade que não se sustenta no mito grego de Faon e sua inserção em outro relato: da cura do amor pelas águas da Lêucade.

No contexto do diálogo entre imagens, essa ilustração se refere ao mesmo momento de cena retratado inúmeras vezes no século XIX. A cena do salto teria outro exemplo em afresco decorativo: a abside de 12 x 9 metros contendo um relato com características neopitagóricas (Carcopino, 1929), decoração de um local reservado para culto que só foi descoberto em 1917. Era, portanto, desconhecida para o século XIX enquanto referência. A cena do desfecho da Carta XV, de acordo com a interpretação de Desmond Curtis (1920, p. 149), é apresentada em uma espécie de ritual religioso, talvez o último estágio de uma passagem ritual e, penso, poderia simbolizar o equilíbrio harmônico representado pelo salto na narrativa ovidiana.

Sem a descoberta do afresco da Porta Maggiore, a hegemonia de leitura passa a ser uma reorganização da cena final da Carta XV como a do ilustrador da tradução de Octovien de Saint-Gelais. E disputa com a organização da tradução de seus poemas, como a produzida por Henri Estienne, em que, no capítulo “Sapphus Vita”, Estienne considerou Faon uma lenda (DeJean, 1989, p.38).

“Sappho Lyonnaise”

Das questões propostas no livro *Louise Labé: une créature de papier*, publicado em 2006, surgiu um aprofundamento de leitura da relação entre Safo e Louise Labé. Pesquisando um grupo de intelectuais de Lyon por meio de um complexo alusivo entre as obras de tais autores, no período que circunda o ano de 1555, data da publicação das composições poéticas de Louise Labé, Mireille Huchon aponta a poeta como criação, propiciada pela opulência da vila de Lyon¹³² como centro comercial e bancário de primeira ordem (Huchon, 2006, p. 35) e, portanto, de casas de impressão de obras que concorriam diretamente com Paris, como no caso das traduções de Ovídio, e que dotava esta vila de intensa circulação de cultura. A relação que estabelece enfatiza os poetas que participaram das peças publicadas como homenagem na obra de Louise Labé, a *Belle Cordière*, epíteto doado à escritora-personagem, reunindo os nomes de Maurice Scève, Pernette Du Guillet, Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais, Pontus de Tyard, Jacques Peletier, Joachim Du Belley, Jean-Antoine de Baïf, Pierre de Ronsard, Olivier de Magny, Charles de la Fontaine, dentre outros.

A pesquisa de Huchon associa a criação da poeta-personagem com a casa de impressão de Jean de Tournes e a participação de artistas-confeccionadores nas 24 peças dedicadas a Louise Labé e publicadas no mesmo volume da obra de Louise Labé, um projeto de “*louer Loïze*”, sendo a autora de Lyon uma máscara, criação que, de acordo com Huchon, gira em torno de Maurice Scève.

A “*Belle Cordière*” recebeu, pela presença de uma ode em grego nas publicações, outro epíteto: “*nouvelle Sappho*”. Cito um trecho da introdução da coletânea dos poemas de Louise Labé organizada por Saint-Beauve (1824)¹³³:

Les odes de l’harmonieuse Sapho s’étaient perdues par la violence du temps qui dévore tout ; les ayant retrouvées et nourries dans son sein tout plein du miel de Vénus et des Amours, Louise maintenant nous les a rendues. Et si quelqu’un s’étonne comme d’une merveille, et demand d’où vient cette *poétesse* nouvelle, il saura qu’elle a aussi rencontré,

¹³² É interessante apontar a relação entre a opulência da vila de Lyon, que propicia o surgimento da poeta Louise Labé, e a explicação da existência da poeta de Lesbos, Safo, em um momento de grande crescimento econômico decorrente do contato comercial de Lesbos com outros povos.

¹³³ HUCHON, 2006, p. 13.

pour son malheur, un Phaon aimé, terrible et inflexible ! *Frappée* par lui *d'abandon*, elle s'est mise, la malheureuse, à moduler sur les cordes de sa lyre un chant pénétrant ; et voilà que, par ses poésies mêmes, elle enfonce vivement aux jeunes coeurs les plus rebelles l'aiguillon qui fait aimer?

As odes da harmoniosa Safo tinham se perdido, graças à violência do tempo que devora tudo; reencontrando-as e alimentando-as no seio repleto do mel de Vênus e dos Amores, Louise agora as devolve a nós. E se alguém se espanta como diante de uma maravilha, e pergunta de onde vem esta nova poetisa, saberá que ela também encontrou, para sua desgraça, um Faon amado, terrível e inflexível! Abandonada, pôs-se, a infeliz, a modular nas cordas da lira um canto penetrante; e agora, com suas próprias poesias, ela crava vivamente nos jovens corações mais rebeldes o aguilhão que faz amar?

Foi a segurança com que Mireille Huchon apontou o século XIX como grande impulsionador da obra de Louise Labé, por meio de Claude Bréghot du Lut (1824) e Saint-Beuve, que suscitou o enlaçamento de Safo e Louise, em *frenesi* absolutamente encantador: Mellin de Saint-Gellais, sobrinho de Octovien de Saint-Gellais, o tradutor de Ovídio já citado; Charles de la Fontaine, tradutor de Ovídio; Jean-Antoine de Baïf, em 1573, imita a ode de Safo, o conhecido fragmento 1; Pierre de Ronsard imita a ode de Safo no mesmo ano da tradução de Rémi Belleau, uma das traduções importantes, impressa em 1556, junto com a de Henri Estienne (1560). Dentre os modernos, Claude Bréghot du Lut, em 1835, traduz os poemas de Safo e Saint-Beuve defende a poeta em sua crítica de 1845. Mireille Huchon aponta uma personagem francesa importante, da segunda metade do século XIX: Renée Vivien, que considerava Louise Labé um modelo, e foi a tradutora de Safo que mais interferiu em sua obra, criando novos poemas. Era, indiscutivelmente, admiradora de Safo.

A questão que se interpõe é como o século XIX recepcionou Safo por meio de Louise Labé, essa “*créature de papier*”, máscara de inúmeros poetas do século XIX que a construíram sob a efígie de Ovídio, porque me parece evidente (tanto quanto para Mireille Huchon) a influência das cartas das heroínas no projeto de construir Louise para louvar essa genial criação em poesia¹³⁴?

Sigo com Mireille Huchon e toda a simbologia que envolveu a construção de Louise Labé, na articulação com a *Belle Cordière*: cortesã e, por associação a sua lascívia, no próprio século XVI, a Cleópatra. E, no sentido iconográfico proposto para a obra, Medusa. Entretanto,

¹³⁴ Mireille Huchon (2006, p. 86) acredita em uma inspiração direta da Carta XV das *Heroides*, seja por tornar Safo figura de referência no “Debate da Folia e do Amor”, seja no estilo de composição poética de Louise Labé, na associação do amor e da poesia em sua obra.

quando Dumas, Cochard e Brégot du Lut, em 1824, publicam em Lyon uma nova edição dos poemas de Louise Labé para um círculo de literatos que a redistribuíam para seus amigos sob a alegação de que as cinco outras edições eram extremamente raras, a introdução sobre Louise preconiza a imagem que mais se destaca no início do século XIX: sua filiação com Safo é espécie de mensura das qualidades, do gênio e da erudição de cada uma delas¹³⁵. Louise Labé é, portanto, o duplo de Safo em Bréghot du Lut: poeta, criativa, exímia musicista e, ao mesmo tempo, mulher que ama.

Outra imagem, talvez mais condizente com os pensamentos sobre Safo e Louise Labé no século XVI, em Lyon, interferência direta da leitura da Carta XV, também presente em imagens no século XIX, é a da tradução de Henri Estienne (1560), no capítulo sobre a vida de Safo: *impudens*.

O “roman heroïque” e Madeleine de Scudéry

saepe tamen uere coepit simulator amare;
saepe, quod incipiens finxerat esse, fuit

Ovídio (Arte de Amar, I, v. 615-616).

Ann Moss e Joan DeJean concordam que no final do século XVI a Carta de Safo e Faon ganhou força, havendo maior interesse nela. Por outro lado, na França, de acordo com Ann Moss (1982, p. 14), não há imitações diretas das *Heroides* porque as epístolas se conectaram ao gênero *epistre amoureuse*. Moya del Baño (1986, p. XLV-XLVI) cita uma edição de Jean-Baptiste Croisilles, *Heroides ou épistres amoureuses à l'imitation des épistres héroïques d'Ovide*, do início do século XVII, e a imitação da Carta de Heloísa a Abelardo (1132), de Alexandre Pope, traduzida, no século XVIII, para o francês por Colardeau, *Lettre amoureuse d'Héloïse a Abailard*.

As práticas pedagógicas se coadunam a um interesse cada vez maior pela cultura antiga por meio dos monarcas que financiam pesquisas, e são, eles mesmos, grandes interessados e

¹³⁵ Na tradução dos poemas de Safo por Bréghot du Lut, em 1835, o homoerotismo – ou seu furor erótico por homens – é vinculado a outra Safo, a cortesã. Ele cita Allier de Hauteroche como o responsável por essa imagem amalgamada ter conquistado popularidade.

leitores de poesia. Adotar a postura, enquanto aluno, de observar a construção das epístolas enquanto *ingenio poetae*, transformar as epístolas em imagem modelar, memorizar versos, torna-se prática que se une ao interesse pelo contato e pela erudição, a mesma postura que faz a elite intelectual acompanhar a doação do mármore de Paros para a Universidade de Oxford em 1627 e as descobertas arqueológicas de Herculano e Pompéia¹³⁶, principalmente entre o final do século XVIII e o início do século XIX.

Michael Albrecht (1982, p. 213) lembra que nas *Heroides* a mudança do tempo narrativo indicava diferentes graus de ação no interior da narrativa principal e que, após o século XVII, os tradutores franceses abandonam o uso de Ovídio e estabelecem, na tradução, uma cronologia dos acontecimentos, além de embelezarem a narrativa com a adoção de adjetivos considerados de melhor expressão dos sentimentos das personagens, chegando a suprimir frases inteiras.

O interesse pela cultura antiga pressupõe, portanto, entendimento e identificação de sentimentos e imagens. Joan DeJean (1989, p. 79) cita a introdução da tradução de Pierre de Deimier (1614) para quem todas as epístolas são uma imagem do domínio que o amor exercera em Roma, no coração de seus amigos e, inclusive, no dele. É uma mudança que se encontra no título da obra: *Lettres amoureuses non moins pleines de belles conceptions que de beaux desirs*. Também é deste período a tradução em prosa francesa das *Heroides* com a “Lettre de Saphon à Phaon”, publicada em Paris na coletânea organizada por Guillaume Colletet.

Essa mesma experiência cultural de apropriação dos sentimentos de amor das heroínas produziu a forma francesa para seu nome, “Sapho”¹³⁷. O fato de as heroínas se apresentarem como modelo do gênero epistolar, como modelo na *materia* do amor, infelizes e sem sorte como personagens, permite a conclusão de Joan DeJean (1989, p. 47) sobre a influência da utilização dos versos de Safo para uma das falas de Fedra, na peça de Jean Racine.

Ato 1, cena 3, da Fedra de Racine:

Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue.
Mês yeux ne voyoient plus, je ne pouvois parler;
Je sentis tout mon corps, et transir et brûler.

¹³⁶ De acordo com Judith Stein (1981, p. 20), os arqueólogos descobriram em Pompéia um afresco de uma jovem que identificaram como Safo. Stein acredita que sua nomeação como Safo advenha da lembrança entre a imagem da jovem encontrada e a das pinturas de mulheres escritoras no século XVIII e XIX.

¹³⁷ O segundo “p” de Safo, em francês, só foi restaurado no século XX.

Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.

Eu o vi e corei, fiquei pálida ao vê-lo;
Um tumulto se ergueu em minha alma perdida;
Meus olhos já não viam, não pude falar;
Senti todo o meu corpo e gelar e arder.
Reconheci Vênus e suas chamas terríveis,
Do sangue que persegue, inevitáveis dores¹³⁸.

Na boca de Fedra, os versos de Safo de um dos fragmentos mais conhecidos no século XVII e XVIII, o fragmento 31, então contaminados pela tradução do amigo, o classicista Nicholas Boileau, considerado autoridade entre os estudiosos e que, em 1674, traduziu, de acordo com Robinson, um manuscrito descoberto e atribuído à época a Longino, o *Tratado sobre o Sublime*, e a segunda ode de Safo. Mireille Huchon (2006, p. 92), entretanto, aponta uma tradução anterior, italiana, de 1554, encontrada por Francesco Robortello, traduzida e impressa por Jean Oporin em Basel, que poderia ter chegado até Boileau¹³⁹.

Jean Racine, ao construir Fedra com sentimentos de Safo, possibilita a abertura de uma imagem que será reutilizada inúmeras vezes do século XVIII em diante e contamina a leitura da Carta XV: o triângulo amoroso, uma explicação narrativa para o abandono de Safo por Faon na existência de outra mulher. É interessante que Ovídio também é um reorganizador da Fedra de Eurípidés, tragediógrafo grego do período clássico. A Carta de Fedra a Hipólito compõe, juntamente com a Carta XV, o livro das epístolas de Ovídio.

No artigo de 1989, Joan DeJean (p. 8) aponta que o século XIX retomará essa reinscrição sáfica feita por Racine amalgamando a Fedra monstruosa – mais ovidiana do que euripídiana ou senequiana – com a Safo poeta genial, principalmente no que diz respeito à negligência para com seu papel de mãe protetora e na associação do abandono de Safo por Faon em virtude da

¹³⁸ Transcrição e tradução: Fontes, 2007, p. 378-379.

¹³⁹ A tradução de Boileau foi citada por Julien-Jacques Moutonnet de Cairfons (1773). Ela também foi anexada à descrição de Lesbos, no capítulo III de *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du IV siècle avant l'ère vulgaire*, de Abbé Jean-Jacques Barthélémy (1788): "Heureux, qui près de toi, pour toi seule soupire!/Qui jouit du plaisir de t'entendre parler:/Qui te voit quelquefois doucement lui sourire:/Les Dieux dans son bonheur peuvent-ils l'égalier!/Je sens de veine en veine une subtile flamme,/Courir partout mon corps, sitôt que je te vois:/Et dans les doux transports, où s'égaré mon âme,/Je ne saurais trouver de langue, ni de voix./Un nuage confus se répand sur ma vue:/Je n'entends plus: je tombe en de douces langueurs,/Et pâle, sans haleine, interdite, éperdue,/Un frisson me saisit, je tremble, je me meurs.". Trecho extraído da coletânea organizada por Huguette Krieff (2006, p. 73).

existência de outra jovem, com a conseqüente composição do triângulo amoroso que se ancora no fragmento 31:

Subsequent French writers who compose Racinian Sapphic fictions always follow his lead, thereby adding a new element to Sappho's French 'biography', the younger woman for whom Phaon betrayed her.

Autores franceses posteriores a Racine que compuseram ficções sáficas sempre seguem seu exemplo, adicionando assim um novo elemento para a “biografia” francesa de Safo, a jovem mulher que fez com que Faon a traísse.

Racine modifica o olhar sobre Fedra e sobre Safo. Ambas têm algo em comum, o amor torna-se perigoso, *topos* do romance, gênero inovador que ganha suas primeiras formas em torno da popularidade das peças de Racine¹⁴⁰. Mesmo que os que defendem o clássico retomem as rédeas do discurso (e isso em imagens será verdadeiro até o século XIX), o discurso produzido pelos tradutores de Safo, de acordo com Joan DeJean (idem, p. 12), no século XIX, ficará permeado por essa representação raciniana da mulher que ama um jovem, que enlouquece a ponto de rejeitar a filha e que é punida por seu amor, culminando na versão das *Heroides* de Sauvigny (1777).

Ao mesmo tempo, por via direta simples e alusiva, uma França marcadamente romana retoma a Fedra de Sêneca e, com ela, a associação entre Hipólito e o jovem Faon. Hipólito é visto como mais efeminado – o jovem que busca a ausência do desejo para afastar-se da trajetória do pai, o forte Teseu. De acordo com Joan DeJean (1989, p. 18), sua efeminização completa se dará por obra de Charles Baudelaire, na criação de uma amiga para Safo cujo nome é “Hippolyte”.

A grande maioria das imagens francesas do século XIX não destaca a presença física de Faon, sendo o amado um efeito simbólico (como um barco) ou somente o tema¹⁴¹. A presença nas imagens pictóricas francesas é alusiva, via temática da Carta XV, no céu tempestuoso, no barco, no sofrimento e desespero de Safo.

¹⁴⁰ A *Fedra* de Racine adentra a discussão, anos depois, da “Querela entre Antigos e Modernos” como referência na temática do amor em composição. Entretanto, de acordo com Lauro Machado Coelho (1999, p. 24), Jean Racine imita os modelos clássicos, usa o alexandrino, divide a peça em 5 atos, respeitando as regras aristotélicas das 3 unidades (tempo, lugar e ação).

¹⁴¹ As duas imagens em que é encontrada a figuração de Faon no contexto da representação de Safo são a de Jacques-Louis David, *Safo e Faon* (1809), que hoje se encontra no Museu do Hermitage, de São Petersburgo, que será retomada no capítulo 1 da Parte II deste trabalho, e uma tela a óleo do aluno de David, Martin Drolling, *Sappho et Phaon chantant leurs amours dans une grotte*, de 1813.

Na esteira dos heróis e seus romances, a obra de Madeleine de Scudéry, *Artamène* ou *Le Grand Cyrus*, uma obra reunida em 10 volumes e publicada entre 1649 e 1653 como romance folhetinesco, é citada como grande marco na construção de Safo como heterossexual, e não sem motivo, já que o último volume tem um capítulo inteiro dedicado ao diálogo de Democède narrando a história de Safo e Faon.

Introduzindo a temática da Carta XV em prosa, Scudéry tem condições de criar para Safo um quadro muito preciso de suas características físicas¹⁴². Ela é pequena e escura, nobre e bem feita (2006, p. 33). O mais agradável, entretanto, são os olhos “*si beaux, si vifs, si amoureux & si pleins d’esprit*”. Uma atenção enorme é dada ao rosto e as mãos: *le visage ovale, la bouche petite & incarnate & les mains admirables... à prende des coeurs* (idem, p. 34). No espírito é ainda mais bela: de vasto entendimento, compõe versos, escreve em prosa, toca lira, canta, dança, fala muito bem e é fiel com os amigos. A grande questão para Safo, que a faz desviar do caminho indicado para uma mulher (francesa, do final do século XVIII, é claro) é o casamento. Suas associações marido/mestre/tirano a fazem conceber tal projeto como perda da liberdade. Ela, mulher de vasto entendimento, prefere um amante que partilhe com ela, durante anos, do prazer por sua companhia, que seja fiel e sincero e partilhe seus segredos e dores.

Faon não a abandona por vontade própria. Sua admiração por Safo e seu amor são imensos. É Nicanor, tirano de Mitilene, quem o exila na Sicília. Safo recebe notícias de que o amado tem “*relations galantes avec une autre femme*” (idem, p. 49). Scudéry, entretanto, traz para o palco um Faon de atitude, que retorna para explicar à poeta os motivos que o impossibilitam de cumprir sua promessa.

Três modificações parecem pertinentes: é uma condição do mundo, e não dos personagens, nem de seu destino ou caráter, que separa os amantes. Há uma maior sensibilidade no que concerne aos pequenos detalhes que aproximam os amantes; o que ambos almejam está naquilo que apresentam, no talhe, no que dizem e na troca de olhares, atçando, em David Moore Robinson (1963, p. 164), a ironia de conceber tais encontros entre Safo e Faon na narrativa de Scudéry como “tedioso recital”. Influência da recepção de Madeleine de Scudéry e as amigas intelectuais, seu salão e as *Précieuses Ridicules* de Molière?

¹⁴² Utilizei para leitura o capítulo 10 da obra de Madeleine de Scudéry, reunido na Antologia *La Sapho des Lumières*, organizada por Huguette Krieff e publicada em 2006 pela Universidade de Saint-Étienne. Sigo a numeração de páginas desta publicação.

O que parece mais importante na relação com o feminino de Madeleine de Scudéry, na concepção romanesca da Carta XV, em sua estrutura narrativa, é a crença no feminino como instância possível do ócio sem comprometer o papel de gênero, garantindo o acesso a um universo majoritariamente masculino. O tempo todo a Safo de Scudéry não pretende ser associada à *femme savante*, nem tomar para si áreas que são masculinas. Ela exige, por meio de Safo, seu *alter ego*, uma simbologia da produtividade, o ócio produtivo conectado ao feminino, no qual pensamento, discurso e amor projetam partilha. É rápida para apontar o salto de Safo como credice popular e, na voz de Democède, é introdutora de um novo desfecho da história de amor de Safo por Faon, retirando da narrativa ovidiana o furor erótico feminino como doença que as mulheres não conseguem enfrentar.

Anne Dacier, tradutora de Safo, mais ao final do século, acredita na narrativa ovidiana, mas, influenciada provavelmente pela tradução dos escritos do mármore de Paros, conclui que Safo viajara para a Sicília atrás de Faon, e ali teria composto os seus mais belos versos (ROBINSON, 1963, p. 165). Glenn W. Most (GREEN, 1996, p. 31) aponta inúmeras traduções francesas da obra de Safo que foram influenciadas, principalmente no que condiz com a construção de sua biografia, pela Safo heterossexual abandonada pelo jovem Faon, no período que vai de 1710-1816: Sivry (1758), Gacon (1772), Clairfons (1773), Sauvigny (1777), além da postura da purificada relação com as “meninas” de Lesbos, de tradutores alemães como Wolff e Welcker.

Em 1732, Marie-Jeane L’Héritier, do círculo de mulheres que circundam Madeleine de Scudéry, publica *Les épîtres héroïques d’Ovide* em versos. Em 1724 (e com ilustrações em 1766), Jean du Castre d’Auvigné publica *L’Histoire et les amours de Sapho de Mitilene*, e Verri publica *Le Avventure di Saffo, poetessa di Mitilene*. A narrativa de Verri coloca Safo compondo seus versos enquanto esperava Faon retornar da Sicília. Em 1766, Blin de Sainmore publica *Lettres de Sapho a Phaon*.

O principal, no entanto, é que o gosto das mulheres é o gosto pelo romance, e a Carta XV, vista sob a sua óptica, conectada à interpretação raciniana do fragmento 31, torna-se emblemática desse novo gênero. O relato ovidiano, adaptado com maestria pelos tradutores franceses, intensificou tal relação ao associar novos elementos, sensações que permeiam inúmeras dessas narrativas: desapego, melancolia, o modo forte como ela ama Faon e, principalmente, o suicídio, a cena do salto da pedra leucádia. A leitura que a ilustração do manuscrito medieval fez da

mulher que morre de amor será ressignificada, associada a morrer de amor por um homem que ama outra mulher por não compreender Safo; angústia pelo amor não correspondido, associado a ela; o abandono e melancolia.

O século XIX colocará a Carta XV no palco, nas paredes e nos livros. A influência da tradução francesa de Boileau do *Tratado sobre o Sublime*, entre os pintores, a mudança no enfoque sobre a sensibilidade, as descobertas médicas sobre o coração, a importância cada vez maior do gênio enquanto criatividade influenciará outras mudanças, permeando poemas, simbolizando ideais, garantindo espaço com a reorganização da tradição, transnificando. Safo heterossexual, no século XIX: um clichê com tantos adereços, que temos a impressão de que o clichê continua utilizando a mesma tinta desde o início da impressão, tendo, como resultado, nada mais que borrados. Ao redor do desejo sobre a personagem histórica, entretanto, quanto maior a distância temporal, geográfica e cultural, maior o interesse em *transducere* borrões.

A caixa de Pandora

Este capítulo poderia terminar, não fosse o clichê de Safo ancorado no exílio de fragmentos de sua biografia. Como Epimeteus, concentrados na força e na beleza da narrativa de seu amor por Faon, desenhada e redesenhada em acordo com os sentimentos mais nobres e estirada até não poder mais, ela extrapola seu campo de sustentação em um universo controlado pela moral e pela divisão dos sexos em qualificativos de gênero. Uma caixa se abre; ou um vaso grego de figuras vermelhas e negras, com a figuração de Safo, Eros e suas “meninas” de um lado, e, de outro, Safo envolta nos braços de inúmeros nomes conhecidos: corpo de Alceu, de Cércolas, de Arquíloco, etc. Ovídio estava certo?

Epimeteu, aquele que deseja e vê o que deseja, não atenta para o que, completa, fluida e poderosa, a criatura de todos os dons carrega consigo. Epimeteu e Pandora geraram Pirra, por quem Deucalião carrega a doença do amor na Carta de Safo a Faon. Uma vertigem, um mal, uma cegueira, a pique sobre o abismo e, mais do que tudo, partilha de um momento elegíaco nos versos de Ovídio no interior da abside neoplatônica da Porta Maggiore, onde todo mito possui também um sentido oculto, poderoso, imprescindível, onde Safo se liberta do furor exclusivo por Faon...

No *demi-monde* elegíaco, como afirma Paul Veyne, o que atinge a alma de Safo atinge seu corpo na composição poética. No romance francês, a sensibilidade de Safo, nos olhos, na alma, sofrendo nas mãos de um ingrato, atinge o ápice na dor que impede a execução da lira, na incompreensão que só encontra solução com a morte. Mas a “alma de Safo”, oriunda dos escritos gregos sobre as composições mélicas, é servidora de Afrodite, indissociável do corpo e do sexo e, principalmente, de seu desejo homoerótico pelas meninas.

PARTE II:

TRÍPTICO DE SAFO



Maleza de líneas, figuras, formas, colores: los lazos de los trazos, los remolinos de color donde se anega el ojo, la sucesión de figuras enlazadas que se repiten en franjas horizontales y que extravían al entendimiento, como si renglón tras renglón el espacio se cubriese paulatinamente de letras, cada una distinta pero asociada a la siguiente de la misma manera y como si todas ellas, en sus diversas conjunciones, produjesen invariablemente la misma figura, la misma palabra. Y, no obstante, en cada caso la figura (la palabra) posee una significación distinta. Distinta y la misma.

Octávio Paz.

Um gosto à grega, ou Safo no neoclassicismo francês

Toda percepção é aparição, todo pensamento é visão. Pensar é ver. Donde a urgência que se impõe: é preciso ver e fazer ver, pôr sob os olhos. E não se pode trapacear. Se não se têm 'naturalmente' essas visões, é preciso trabalhar para se tornar vidente, como Eurípedes. Mas não se pode fazer economia do perigo, nem do esforço. Eu prefiro que se traduza esse processo pelo verbo imaginar. Mas sente-se que nosso termo se banalizou. Imaginar, nesse sentido, é tornar-se capaz de perceber do exterior ou de si mesmo visões, e de estar no ponto para impô-las, na sua ingenuidade e na sua violência, ao olhar de alguém.

Filomena Hirata (Longino, *Tratado sobre o Sublime*, 1996, p. 28).

O macho fornece a forma e o princípio do movimento, e a fêmea o corpo e a matéria. A matéria, no caso, é o sangue menstrual, um sangue cru, espesso e frio. A forma é o esperma do macho, também uma espécie de sangue, mas um sangue dotado de quintessência, quase imaterial, ardente, que foi aquecido por uma longa cocção até ficar branco (o macho, sabe-se bem, é animado por um fogo que a fêmea não possui).

Aristóteles. *A geração dos animais*.

Sappho sur le rocher des Leucadia (Sappho on the Leucadian Cliff)

Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833)

Início do século XIX

Tela a óleo

1,88 x 1,14 m

Museu do Hermitage, São Petersburgo, Rússia

www.hermitagemuseum.org



Percepção da dimensão da imagem utilizando um referente exterior.



Em uma das salas do Museu Hermitage de São Petersburgo dedicadas à pintura francesa do século XIX um Cupido¹⁴³ recebe o visitante; o corpo em movimento, leveza sinuosa do voo, estica as mãos em representação, lançando uma flecha do arco, ambos imaginários. Estratégias do servo de Afrodite, a deusa do Amor.

A escultura neoclássica do Cupido identifica a sala por proliferação temática. Como personagens proustianos, nós, visitantes virtuais, podemos dispor de um ambiente que não contenha telefones modernos, cadeiras com funcionários, sons nem cheiros; e somos tomados pela enorme presença, em escala neoclássica, da exibição do amor.

A imagem pictórica de Pierre-Paul Prud'hon (1804) tem 2,43 x 1,94 m e personifica a inocência e sua escolha: a jovem, de cabelos loiros, inocência em marca corporal¹⁴⁴, prefere o Amor (Imagem 19). A riqueza, belamente adornada, lhe oferece joias e é observada com curiosidade pela jovem. O olhar do Amor-Eros é desejo em ação no toque do corpo e na languidez física que enfraquece e tira vigor da Inocência, sustentada pelo Cupido que ostenta suas armas próximo ao casal.

A outra imagem pictórica alude a uma passagem do Livro XI das *Metamorfoses* de Ovídio. É uma tela a óleo de 1811, com 2,51 x 1,58 m. *Morphée et Iris* pertence à narrativa sobre Alcione e Ceix. Nas *Metamorfoses*, Alcione entra em cena após a notícia da viagem do marido. A mulher fica a aguardar seu retorno (Alcione-Penélope) e não sabe que o amado desapareceu durante uma tempestade em alto mar, funesta, gigantesca em versos e dores. O movimento metamórfico nas águas trará o cadáver do marido e a violência arrebatadora da separação, culminando na transformação de Ceix em ave¹⁴⁵.

Pierre-Narcisse Guérin apresenta o momento em que, diante das súplicas de Alcione, Juno, a deusa Hera dos gregos, protetora dos lares, irmã-mulher de Zeus, envia Íris, a deusa que

¹⁴³ A estátua do Cupido na sala do Museu Hermitage é parte da coleção do duque de Leuchtenberg. Em 1922, passou a fazer parte do acervo. É uma escultura de François-Joseph Bosio, de 1808.

¹⁴⁴ A figuração da jovem de Prud'hon remete ao tema trabalhado no capítulo 2 da parte I: a associação entre a inocência das crianças e a cor dos cabelos e da pele (pureza e claridade associadas). É a tonalidade clara dos quadros eróticos, em que as jovens são iniciadas nos mistérios do amor homoerótico para o deleite masculino, o olhar do *voyeur*. Essa leitura masculina aproxima, para visão-compreensão-deleite, a relação entre roubo (no sentido de violência erótica) e a experiência sexual da perda da inocência que, no caso das imagens homoeróticas, pressupõe a ação da mulher mais velha, morena (de tons escuros), sedutora e experiente.

¹⁴⁵ Joaquim Brasil Fontes, em conferência ministrada no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp em 2012, apontou a impossibilidade na forma e a metamorfose dos amantes que decorre da manipulação por Ovídio desse local de ausência (do erótico) na combinação entre a agressividade e a comicidade da imagem da amante, essa ave que bica e transforma o marido morto ao bicá-lo.

aparece após as tempestades, para a casa de Morfeu, filho de Hipnos, o encarregado de tomar a forma humana nos sonhos, para que, assumindo a forma de Ceix, vá dar a triste e trágica notícia à mulher. A escolha do momento pictórico por Guérin não é óbvia, não se encarrega de associar Morfeu e Alcione, nem Alcione e Ceix, mas de apresentar Íris no momento em que ela adentra o reino escuro de Morfeu, vitimizada pelo poder sombrio da nudez, uma palidez mortal que atinge até mesmo os deuses. Esse tipo de escolha, comum entre os pintores desde o renascimento, é uma lição conhecida pelos literatos desde o Império Romano: quanto mais apto a emular e menos ligado de maneira evidente à obra original, melhor é o artista.

Duas outras imagens captam nossa atenção como forma-presença “real”, tendência estilística neoclássica: ambas figuram a temática ficcional da relação entre Safo e Faon. São elas: a tela a óleo de Jacques-Louis David, *Sapho, Phaon et l'Amour*, e *Sappho sur les rocher des Leucadia*, de Pierre-Narcisse Guérin, imagem escolhida para leitura nesta pesquisa, ambas do início do século XIX.

Safo em ponto nevrálgico

A presença da temática ficcional da história de amor de Safo e Faon, duplicada na sala do Museu do Hermitage, como já foi dito no final do capítulo 2, Parte I, endossa que a narrativa de Safo e Faon se tornou clichê desde o final do século XVII. Safo adentra o século XVIII na biografia de Anne Dacier, uma das mais importantes tradutoras da mélica sáfica na França deste período¹⁴⁶, como a poeta grega que amou de maneira forte, violenta, arrebatadora o jovem de Mitilene, Faon, e foi por ele abandonada¹⁴⁷.

A influência ovidiana na memória sobre a vida da poeta é mediada, de acordo com Norman Vance (MARTINDALE, 1990, p. 215) por pinturas antigas e por poetas, tradutores, comentaristas, compiladores que se interpõem entre Ovídio e os estudantes do século XIX, e em

¹⁴⁶ Nos séculos XVIII e XIX, a nomenclatura de gênero literário utilizada para designar as composições sáficas é lírica. Para discussão sobre seu uso, ver livro de Giuliana Ragusa, *Lira, mito e erotismo*, publicado em 2010. Para uma breve sistematização da utilização desse conceito e sua implicação na interpretação das composições de Safo, é importante frisar a questão da expressão das sensações descritas no interior das composições enquanto pertença de um conjunto de sentimentos da “pessoa” Safo.

¹⁴⁷ Essa é uma referência à forma como Anne Dacier retratou a poeta em 1681, na edição francesa dos poemas e fragmentos, reeditada em 1716.

nome de grandes poetas, como Chaucer, Shakespeare e Milton, traduzidos para o francês, mas também pelo dicionário de Lemprière (*Bibliotheca Classica*, 1788), publicado no início do século XIX e reeditado inúmeras vezes. É a Safo de Scudéry e a construção raciniana de Fedra com os sentimentos expressos no fragmento 31 (V) da composição sáfica. Ambas, no século XVIII, adentram o movimento dos Modernos e a simbologia da “profanação” amorosa do heroísmo nos romances, sentido que Nicholas Boileau esboça durante a querela do século XVII (DeJean, 2005, p. 91).

A personagem de Scudéry e seus sentimentos por Faon geraram discussões motivadas pelo *Mercure Galante*¹⁴⁸, um jornal literário que assumiu dimensões que ultrapassaram as fronteiras geográficas francesas, uma invenção que delineou espaço público na provocação pedagógica¹⁴⁹ de seus leitores, fundando o “gênero da crítica pessoal” (idem, p. 99).

Ao mesmo tempo, a poeta grega está no centro da reorganização do território semântico porque, de acordo com Joan DeJean, *Artamène, ou le grand Cyrus* (1649-1653) e *Clélie, histoire romaine* (1654-1660), de Scudéry, produziu, concomitante a muitas discussões geradas pela querela literária entre Antigos e Modernos, uma cartografia de novas significações¹⁵⁰ que ultrapassaram questões literárias:

¹⁴⁸ Os jornais de grande circulação geográfica tinham, entretanto, uma definição de público consumidor restrita. Renato Ortiz (1991, p. 41 e 91) aponta que, em 1795, a assinatura de um jornal equivalia a 600 horas de trabalho rural. Isso não especifica, é óbvio, o público leitor, já que há inúmeras formas de apropriação. É somente um dado que nos apresenta o poder aquisitivo da elite culta de Paris que detém o poder de compra.

¹⁴⁹ A dimensão pedagógica do *Mercure Galante* é muito maior do que o interesse de produzir um público leitor-crítico. Vigarello (2006, p. 75, nota 25) apresenta uma publicação de 1681 na qual há uma definição de beleza “típica”, ou seja, ideal, pelo jornal, uma beleza que dependia da educação, da cultura e do exemplo “e não da organização e da formação primitiva”. No extremo oposto da constituição de um público crítico, é interessante apontar a tentativa de se reinscrever a dimensão discursiva de uma autoridade crítica por meio de análises de obras de arte, já que o apogeu da crítica dos salões de pintura acontece entre 1775 e 1771, antes da transformação completa realizada pela corrente de Jacques-Louis David. Dorothy Johnson (1989, p. 94) aponta a importância de Diderot na nova postura da crítica de arte e no interesse cada vez maior da figura humana, descaracterizando a postura anterior da *Académie Royale*, em que a face determinava o corpo e as atitudes da figura representada. A *Académie Royale*, desde 1648, tinha 12 professores que ministravam, um a cada mês, aulas de geometria e perspectiva e palestras sobre obras célebres.

¹⁵⁰ Para exemplificar a conquista de novo território semântico, Joan DeJean apresenta a escrita de Scudéry como mecanismo revolucionário nem sempre dotado de consciência. Uma das formas de perceber quanto o *roman heroïque* é inovador é apontada pela adoção de Scudéry do termo “*émotion*”, anteriormente utilizado para designar um estado febril, com o sentido que hoje damos ao termo. O uso de “*sentiment*”, até então visto como uma opinião (2005, p. 128), e a utilização do termo “*passion*” com o sentido de “*affection*” representam uma postura mais relacional, discussão que advinha da obra de Descartes (ibidem, p. 123).

Estas questões tomaram tal proporção que muitas vezes sobrepujaram as premissas nas quais a guerra havia sido lançada: incluíram a questão de se as mulheres tinham o direito à igualdade social e intelectual, se a educação poderia funcionar como uma ferramenta de assimilação cultural, e se o tecido social da nação podia permanecer intacto em uma época em que as vozes de fora da tradicional elite intelectual faziam-se ouvir¹⁵¹.

Safo e Ovídio, associados aos libertinos eruditos, independentemente da posição na querela literária, conotavam liberdade de busca, indivíduo em emancipação, desapego necessário para atingir um conhecimento racional e livre, conforme pensamento corrente desde o final do século XVII¹⁵². Safo é associada à genialidade poética quando enfatiza a sua importância como intelectual no local em que viveu, genialidade e liberdade feminina que não tinha como mola propulsora a emancipação do corpo ou a autonomia da mulher, mas a exaltação de sua *sensibilité*, libertando os sentidos, o que provoca a admiração dos defensores de uma literatura moderna e a tentativa misógina de escrita que adentra o século XIX como proposta do romantismo.

Quando estuda as figuras de mulheres fatais, Mario Praz (1996, p. 181) identifica um elemento importante do clichê. De acordo com ele: “Para que se crie um tipo, que é, em resumo, um clichê, é necessário que uma dada figura tenha escavado nas almas um sulco profundo; um tipo é como um ponto nevrálgico”.

O ponto nevrálgico que Safo escava entre os modernos, pela sua distância inacessível, atende aos requisitos de ambos os lados das querelas literárias que atravessaram o século XVII e XVIII: pelo grupo de Boileau e Dacier, como modelo de beleza por suas composições; ao lado de Scudéry, como mulher cuja sensibilidade é resultado de uma “forma” ideal, a temática amorosa, ficcional e vinculada à narrativa ovidiana, e cuja beleza é o resultado de tal encontro entre a genialidade do “sujeito” Safo e a forma como compõe.

¹⁵¹ Joan DeJean, 2005, p. 34. É interessante apontar que essas querelas literárias que atravessaram o século XVII e adentraram o século XVIII com a questão dos textos atribuídos a Homero (*A Ilíada* e *a Odisseia*) apontam a construção cada vez mais peculiar da noção de indivíduo. As noções de autoria literária são discutidas, a propriedade das peças teatrais exigidas e, para adentrar o campo do corpo e do feminino, em 1791, pela primeira vez, o estupro deixara de ser um crime contra a propriedade e se tornara um crime contra a pessoa (Sara F. Mathews-Grieco IN CORBIN et. al., 2008, v. 1, p. 259).

¹⁵² A libertinagem erudita do século XVII e XVIII produziu um cruzamento entre campos hoje distintos, a literatura erótica e a filosofia. Há vários estudos sobre o corpo entre os pensadores libertinos, no sentido dado a esse termo no texto. No século XIX, entretanto, com a moralização mais acentuada, os escritos que advêm de tal interesse intelectual libertário serão proibidos. Exemplos de textos proibidos são: *Les Bijoux Indiscrets* (de Diderot), *La Pucelle* (Voltaire) e *Erotika Biblion* (de Mirabeau) além, claro, dos escritos de Sade.

Essa simbólica mulher literata, livre pensadora, mãe, poeta genial, amante, está presente nas imagens pictóricas que proliferam no final do século XVIII. Muitas mulheres querem ser retratadas como se fossem Safo. Essa simbologia (que ser retratada como Safo implica) está presente no retrato que Jacques-Louis David fez de Madame Recamier (1748), uma imagem de 1,70 x 2,40 m, hoje parte do acervo do Museu do Louvre, assim como no retrato de Madame de Recamier (1802), por François Gérard, uma imagem com 2,25 x 1,45 m, hoje no Museu Carnavalet.

Judith Stein (1981, p. 98) lembra que o retrato foi comissionado pelo príncipe Augusto da Prússia como um presente para o rei Luís XVIII. Cristina Costa (2002, p. 108) apresenta Madame Recamier, a mulher que tinha um dos salões mais bem frequentados de Paris: “Ela era famosa por suas ideias liberais e pela amizade íntima que mantinha com o professor e militar Benjamin Constant”.

Entre as pintoras, é curioso o já citado envolvimento de Safo com Angelica Kauffmann. Sua imagem como Safo, hoje no Ringling Museum, é de 1775. Judith Stein (1981, p. 129), aponta o artigo de 1971, escrito por Peter A. Tomory, que decifrou as linhas em grego inscritas na imagem e a associou com as linhas 25 e 26 da “Ode a Afrodite”, de Safo. Reproduzo abaixo a transcrição de Stein e a tradução de Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 169) dos versos de Safo acima citados:

“So come again and deliver me from intolerable pains”

Vem, outra vez – agora! Livra-me
desta angústia (...)

A mais conhecida, entretanto, é a relação de proximidade entre Germaine de Staël, figura de base iluminista, filha de uma influente escritora para jornais, e Safo, cujas representações remontam às discussões provocadas desde Madeleine de Scudéry. *Corinne*, romance muito popular, foi publicado em 1807. Foi anunciado pelo *Mercure Galante* como romance que marca a “*independance souveraine du génie*” e o triunfo de “*la souffrance*”¹⁵³.

¹⁵³ A edição utilizada de *Corinne ou L'Italie* é a da Garnier, que traz como prefácio as observações de Mme. Necker de Saussure e o texto de Sainte-Beuve, “Portraits de Femmes”. A descrição da publicação do *Mercure Galante* é feita por Saint-Beuve (Introdução, s/d, p. XI). Para facilitar a identificação das páginas citadas, será utilizada a expressão G para a edição de *Corinne*, com a sequência livro, capítulo e página.

A base do romance é a influência de Corinne, personagem singular, escritora que vive na Itália¹⁵⁴, reconhecida e aclamada, e sua relação com Oswald, ou lord Nelvil. Madame de Staël¹⁵⁵, na esteira do romantismo alemão, concebe a trama que envolve Corinne, ou seja, a impossibilidade da satisfação de seus sentimentos por Oswald como fruto da diferença de suas almas. Nesse jogo sentimental entra em cena um conjunto de elementos que os desune, a forma inglesa do pensamento de Oswald, a alma irrequieta frente à admiração da postura soberana de tal mulher e de seu conhecimento, que contrasta com aquilo que o coração almeja, sentimentos vinculados aos apegos tristes e mórbidos ao pai, à imagem da mulher inglesa, sua educação e seu modo de vestir, a arquitetura da Inglaterra, dando o tom que o tornam visível, traçando uma personalidade que se expõe socialmente.

A narrativa concentra-se nas ações da heroína. Há de um lado o talento de Corinne e, conforme define lord Nelvil, *“et le talent surtout das une femme, cause une disposition à l’ennui, un besoin de distraction que la passion la plus profonde ne fait pas disparaître entièrement”* (G, Livro XI, Cap. III, p. 244), e de outro, a benevolência da poeta frente ao desafortunado destino da preferência de lord Nervil por um feminino mais condizente com a inocência, que na

¹⁵⁴ Paulo R. M. Tostes (2010, p. 100) aponta como laço tramado entre a personagem Corinne e a escritora a experiência de Madame de Staël na Itália, em 1804, quando foi recebida pela rainha Carolina. Foi na Itália que os laços com o pensamento alemão foram criados. Lá a escritora conheceu Wilhelm von Humboldt, e sabe-se que durante o exílio Schlegel foi preceptor de seus filhos. Os laços entre Alexandrine Bonaparte, esposa de Lucien Bonaparte, se estreitaram quando ambos se encontraram no exílio imposto por Napoleão, em Roma. Joan DeJean (1989, p. 161) aponta que as experiências na Itália, principalmente o contato com o pensamento alemão, produziram em Staël uma ruptura abrupta no modo como percebe as relações com a história antiga e que se pode encontrar na peça *Sapho*, confeccionada em 1810 e publicada após a morte da escritora. DeJean apresenta Staël como importante difusora das discussões filológicas alemãs na França. Em texto extraído de Glenn Most (GREENE, 1996, p. 20) tem-se a descrição de Safo feita em 1794 por Friedrich von Schlegel, na tradução inglesa: “That person’s existence would be a constant oscillation, like the sormy wave – just now it seemed to touch the eternal stars, and already it has fallen into the terrifying abyss of the sea. The urn of life assigned to this spirit the highest and the lowest lot of manking; though it is most intimately unified, it is nonetheless entirely divided, and in the superfluity of harmony infinitely torn apart. Think of Sappho in this way, and all the contradictions in the reports about this greatest of all Greek women are explained”. Os alemães, influenciados pelo movimento romântico, aceitam a miscelânea de elementos biográficos, que Glenn W. Most define como condensação (ver Introdução, p. 31-32), reflexo da alma turbulenta de Safo.

¹⁵⁵ Anne-Louise-Germaine era filha de um banqueiro e da escritora sueca Suzanne Necker. Sua mãe possuía um salão muito influente na Suécia. Seu título de nobreza adveio do casamento com o diplomata da Suécia em Paris, o Barão Eric de Staël-Holstein. Em 1786, a nova baronesa foi apresentada a seus pares em Paris. Madame baronesa de Staël, em Paris, teve importante papel na reunião de uma elite influente em pensamento literário e filosófico em seu salão. Lucien Bonaparte, o irmão de Napoleão, influente colecionador de arte, frequentava o salão de Staël na rua de Bac. Durante o período napoleônico, Staël foi exilada e sofreu perseguição política em todo o território conquistado por Napoleão, recebendo ajuda de intelectuais alemães e da nobreza russa.

trama envolve a escolha da irmã de Corinne, cuja caracterização constitui uma espécie de inversão dos ideais da personagem principal.

Pela primeira vez desconectada da narrativa ficcional ovidiana, a imagem de Safo suicida adentra a construção do infortúnio de Corinne, e em associação a ele, no livro XIII, a sensação abismante¹⁵⁶, que carrega a personagem para o universo elegíaco e ao redor de Safo. Durante uma festa à beira *du Cap Misene (...) sur le bord de la mer* (G, Livro XIII, cap. IV, p. 289), seu canto produz um *pâleur mortelle* (idem, p. 295) que a faz perder os sentidos. Diferentemente da história de Safo e Faon, seu destino não é o salto, e sim a sensação que saltar representa. Diferentemente do desfecho clichê para a narrativa ovidiana, Oswald resgata Corinne assim que ela perde os sentidos. Esse resgate da queda, entretanto, não significa que o desfecho da poeta inglesa-italiana seja mais feliz do que a narrativa “biográfica” de Safo. Corinne, personagem que representa a soberania dos sentimentos e a incompreensão na genialidade, tem seu único destino possível: a morte.

A superioridade de Corinne sobre lord Nelvil está na personalização, um jogo indivíduo-sentimento-identidade-natureza-pensamento. Os artifícios de Corinne, retirados da negativa base simbólica cristã, são investimento em beleza (do corpo e da alma); é um dispor melhor de si. Como lembra George Vigarello (2006, p. 105), é uma beleza social, feita de inteligência e saber.

Judith Stein (1981, p. 97) parece estar correta ao afirmar que Staël está representada na imagem de François Gérard de 1822, *Corinne at Cape Miseno*, e que, na imagem pictórica confeccionada por Elisabeth-Louise Vigée Lebrun, de 1807, Staël utiliza vestimentas oriundas desse universo clássico grego, como o *peplum* e a lira (Imagem 20). Helen Borowitz (1979, p.

¹⁵⁶ A subjetividade materializada em corpo, condição necessária para a existência desses novos gêneros literários, não se contenta em reproduzir a fala de Safo ou narrar seu infortúnio. Ela se apropria da sensação e a condição abismante no universo de sensações da nova personagem. Esse sentido é o mesmo trabalhado por Victor Hugo no poema “É para ti a flor que apanhei...”, na tradução de Renata Cordeiro (2002, p. 47-48): “É para ti a flor que apanhei na colina/No penhasco que sobre o oceano se inclina,/E que só pode ser por águias cercado,/Em paz, crescia em meio às fendas do rocado.//A sombra ia banhando o triste promontório;/Eu via erguer-se em tão glorioso território,/Qual arco triunfal, vermelho e cintilante,/Onde fora engolido o sol, astro reinante,/O novoso portal da noite escurecida./Naus fugiam ao longe assim diminuídas;/E tetos, reluzindo ao fundo de um desvão,/Pareciam temer que os vissem ao clarão./É para ti a flor que apanhei, bem-amada./ É pálida, e não tem corola perfumada./Sua raiz tomou nos montanhosos cimos/Somente o amargo odor daqueles glaucos limos;/ Eu disse: “Pobre flor, de píncaro alteroso/Tu devias cair no abismo cavernoso/para onde a alga, as naus e as nuvens sempre vão./Morre no abismo mais profundo, o coração./Fana no peito em que há um mundo a palpitar./Determinou-te o céu na onda desfolhar,/Fez-te para o oceano, e te oferto ao amor”//O vento misturava as ondas, e um fulgor/Confuso e levemente apagado era o dia./Oh! Com a flor, pensando, o quão me entristecia/Com meus sonhos, com a alma imersa na negrura/Da voragem, mesclada às vesperais tremuras!”

252) acredita que o aspecto visual na imagem de Le Brun mescla Corinne com Terpsichore. Judith Stein nota que a figuração de uma pequena cachoeira e de uma montanha imponente são elementos que fornecem dados sobre o templo representado por Lebrun, o templo da Sibila¹⁵⁷, em Tivoli, e afirma que a correspondência entre Staël e Le Brun confirma tal escolha, assim como a circularidade da construção na figuração do templo na imagem pictórica.

Essas representações pictóricas fundem ainda mais as identidades de Safo com a de Corinne, personagem do romance, e de ambas com Germaine de Staël, a autora. Entretanto, a influente escritora não sustenta ser Safo. Ela adota a postura da igualdade, ela é Corinne assim como Sophie Gay (BOROWITZ, 1979, p. 260), amiga de Staël, retratada por Louis Hersente, é Mnemosyne. Sophie era organizadora do jornal *La Muse Française* entre 1823 e 1824.

Ecoa a peça de Staël, publicada somente depois de sua morte, em 1816, mas concluída em 1810. Na peça, Safo também é generosamente complacente com o interesse de Faon que, como lord Nelvil, se encanta com a ingenuidade de outra personagem próxima a Safo-Corinne-Staël. É Cléone, filha de Diotima¹⁵⁸ e pupila de Safo, que, desta vez, sob a luz de uma condenação mortal, será desafortunadamente a mulher que Faon ama.

Staël introduz um elemento novo na narrativa ficcional ovidiana: Faon retorna com seu barco, é visto por Safo, explica seus motivos e obtém o consentimento e a ajuda para que a culpa de Cléone não o impeça de amá-lo. O desfecho, entretanto, pertence ao romantismo, e Faon terá traçado um destino trágico: Safo salta do rochedo e Cléone, tomada de total pânico, também desfalece. Ambas, Corinne e Safo, se relacionam com o sentido de gênio¹⁵⁹ incompreendido, representado pelo desfecho da heroína do romance, a morte, que Joan DeJean (1989, p. 164) aponta como um *slogan* do romance de Staël: *love to liberty*.

O romance Corinne e a peça de Safo foram escritos em um período em que Welcker publicou seu estudo, período da descoberta do papiro egípcio e da peça de Grillparzer sobre Safo, de 1818, que fez muito sucesso e foi traduzida para vários idiomas. Entretanto, a construção de

¹⁵⁷ O templo da Sibila também é escolhido para representar o templo de Apolo na imagem pictórica de Safo na pedra da Leucádia de Johann August Nahl II, uma tela de 0,63 x 0,49 m, de 1795, parte do acervo do Museu de Berlim (Staatliche Museen zu Berlin).

¹⁵⁸ Retornando à questão do *Banquete* de Sócrates, Diotima representa na leitura direta, ao nível do texto, a consulta profética – porque Diotima sabe mais que os homens – a respeito do desejo deles.

¹⁵⁹ No romance *Corinne*, de Staël (G, Livro VII, capítulo 1, p. 135), a personagem define o sentido de gênio como sendo “*essentiellement créateur; il porte le caractère de l’individu qui le possède*”.

Staël, como a de Scudéry, não tem terreno seguro, pois a *vita* de Safo se relaciona ao homoerotismo. Elizabeth-Louise Vigée Lebrun, de acordo com Jeffrey Merrick (MERRICK & RAGAN, 1996, p. 45), levantou suspeita de tribadismo após pintar Marie-Antoinette¹⁶⁰, de modo que foi considerado escandaloso: em “*chemise*” de musselina¹⁶¹. Essa imagem pictórica ficou exposta no salão de 1783. E, no outro extremo, Mademoiselle de Raucourt¹⁶², detentora de inúmeros relatos de relações homoeróticas, inclusive com a imperatriz, essa famosa atriz da comédia era conhecida como sacerdotisa de Lesbos.

Safo é nomeação indicativa de práticas homoeróticas. A ficção ovidiana pode representar Safo e seu *petit défaut*¹⁶³ como prova do poder ilegítimo e imoral da aristocracia e dos reis durante a Revolução Francesa.

Eleita como musa das mulheres liberais, é heterossexual e livre pensadora, cujo amor foi levado a tal intensidade, que ela transitou da vivacidade, maçãs rosadas na pintura de Fragonard¹⁶⁴, amor e desejo como método de aquecimento do corpo mais frio da mulher, ainda vinculado à teoria dos humores hipocrática, à melancolia. Sua doença era a resposta do corpo ao sofrimento pelo abandono de Faon, fruto de sua sensibilidade. Uma heroína, com o mesmo gênio incompreendido da personagem-codnome de Staël.

¹⁶⁰ Durante o período pós-revolução, os panfletos retratavam Marie-Antoinette como tríbade, ou seja, como moralmente condenável, de práticas socialmente condenáveis. Seu marido, nestas mesmas representações de cunho satírico, era apontado como incapaz de satisfazê-la sexualmente.

¹⁶¹ Georges Vigarello (2006, p. 83), ao estudar as mudanças na concepção da higiene e da pele como membrana que respira, alerta que a utilização da musselina se fazia pelo aspecto positivo da saúde, de melhorar a condição de respiração do corpo. Entretanto, a musselina, sendo tecido leve, expunha o corpo, e para não mostrar mais do que o decoro permitia, as partes baixas eram pregueadas.

¹⁶² Françoise-Marie-Antoinette-Josephe Saucerotte, atriz da comédia francesa, conhecida em *nouvelles e libeles* como sacerdotisa de Lesbos. Muitas imagens retratavam sua suposta “intimidade” com Madame du Barry, amante de Louis XV. Morreu em 1815.

¹⁶³ De acordo com Michael David Sibal (MERRICK & RAGAN, 1996, p. 80), *petit défaut* era um eufemismo utilizado para designar atração sexual por pessoas do mesmo sexo.

¹⁶⁴ Trata-se de uma pintura de 1775, *L'Inspiration favorable. Dit aussi Sapho inspirée pas*, hoje perdida, uma tela a óleo de 60,5 x 50,5 cm que retrata Safo a escrever versos, inspirada pelo Amor, como era costumeiro. Somente a figuração do Amor mereceria um estudo na pintura de Fragonard, já que é uma desconstrução da imagem renascentista (menino belo e de cabelos cacheados) que mescla ares de criança com o modo não inocente como encara Safo, acrescentando como elemento de experiência os raros cabelos em sua cabeça.

A distância inacessível de Safo e a presença neoclássica

Safo presença-memória se desdobra em volumoso sintoma, na lonjura que tem o poder de olhar os modernos e na trama carregada do desejo de controle do passado. A facilidade da identificação, pois o que se assemelha tem uma ligação forte (COLI, 2010, p. 268), comporta espécies de microcontos.

O neoclassicismo é fator contraproducente na sustentação do clichê ficcional que envolve a biografia de Safo. Quando desconsidera o mundo anterior da aristocracia, em sintonia com as práticas que sucedem a Revolução Francesa, a associação entre o poeta latino Ovídio, construtor do relato sobre a poeta grega, Safo e aristocracia, na condenação do sentido erudito de libertino, provoca a representação patológica de seus costumes, mais ligado a *débauche*, ou seja, ao prazer grosseiro de uma elite despreocupada e excessiva.

Jorge Coli, em um artigo intitulado “Dos libertinos aos estóicos, ou seja, de um erotismo a outro” (NOVAES, 1996, p. 286) aponta que a marca da aristocracia decadente, com seus bailes, salões palacianos, é, para os iluministas, a imoralidade de um corpo social corrompido que deveria ser combatida pelo novo modelo de homem e de sociedade pregado por tais teóricos. Celina Maria Moreira de Mello (2004, p. 98), citando Louis Réau, lembra que quando o Museu do Louvre foi transformado em um local de reunião permanente de objetos de arte, em 1791:

(...) serão excluídos os quadros da pintura francesa do século XVIII, acusados de serem decadentes, depravados, eroticamente maneiristas, insípidos, bajuladores e também de ridicularizarem a espécie humana.

Na pintura, o mestre dessa renovação, a autoridade, foi Jacques-Louis David¹⁶⁵, responsável também pela condução de novas práticas e de políticas para o campo da arte com a extinção das Academias e sua congregação em Institutos onde eram ensinados traços, estilos,

¹⁶⁵ Jacques-Louis David, de acordo com Celina Maria Moura de Mello (2004, p. 16), tornou-se membro da Academia de Belas Artes em 1781. Entre 1789 e 1794, é o superintendente de Belas-Artes, podendo influenciar os trabalhos na Vila Médicis, em Roma, para onde eram enviados os melhores alunos. Em 1793, ele propõe a extinção das Academias e a criação do Instituto. Sua influência pode ser medida pela organização da festa cívica de 8 de junho de 1794 (*Fête de l'Être Suprême au Champ de Mars*). A imagem pictórica que retrata a cerimônia, com as características que David deu a ela, foi retratada por Pierre-Antoine Demachy, no mesmo ano, e hoje se encontra no Museu Carnavalet, em Paris.

contornos, e não mais o ofício de pintar, ficando cada vez mais nítida a separação entre pintores, exímios retratistas e amadores.

Essas mudanças são acompanhadas pelo desenvolvimento da técnica de pintura a óleo e, em decorrência de tal uso, a invenção do suporte de madeira (o cavalete) e a tela (MELLO, 2004, p. 41), pela hierarquização dos gêneros pictóricos: natureza morta, paisagens, gênero, retratos e pintura histórica (idem, p. 36-40) e pela segregação hierárquica entre os membros do Instituto distinguindo amadores, mulheres e exímios em alguma área (paisagem/gênero/retrato) e, por fim, pintores e escultores.

Se, por um lado, o neoclassicismo se afasta de Safo, por outro, em via direta simples de admiração do antigo como elemento que afasta a arte depravada aristocrática, essa beleza grega aproxima Safo dos clássicos que devem ser estudados e superados em beleza.

Jorge Coli (2010, p. 22) aponta a substituição das perucas empoadas, das roupas vivas e das maquiagens extravagantes das imagens pictóricas barrocas por cabelos curtos e togas antigas, com detalhes muito precisos. As mobílias, se representadas em espaço pictórico, aparecem influenciadas pelas descobertas arqueológicas. Gloria Diez Abad (2004, p. 271-272) chama esse período, a partir de 1750, de “grecomania”. Desde o Diretório, privilegiou-se o uso de tons como *violet*, *brun*, *rouge* e *bleu foncé*, e nos motivos de decoração *minces colonnettes*, além de losangos e ovais. Um exemplo do novo uso cromático e da influência dele atravessando o século XIX, de acordo Isabelle Leroy-Jay Lemaistre (2006, p. 41), é a imagem pictórica de Jean-Auguste Dominique Ingres, o retrato da *Comtesse d’Haussonville*, exibido nos salões em 1845.

Durante o Império, os temas se tornaram mais sérios, com o uso de vitórias aladas, capacetes, espadas, escudos, e a preferência do uso do mármore e do bronze. A madeira se pinta de branco ou de cinza manchado de verde, azul ou roxo. Os pés de mesa e as cômodas são feitos em linhas retas com reproduções de cascos de bois, garras de leão ou cobras. Os epigramas gregos e suas traduções são publicados em revistas como *Décade Philosophique* e *Magasin Encyclopédique*, em 1791.

De acordo com Lemaistre (idem, p. 40), o incentivo arqueológico de Napoleão Bonaparte, na esteira dos reis que o antecederam, possibilitou a descoberta de inúmeros objetos antigos que trouxeram mudanças nas formas de conceber o Antigo, já que os artistas só conheciam as

esculturas por meio dos copistas gregos e romanos¹⁶⁶. Ela cita a revolução na pintura do século XIX que ocorreu após o transporte para a Europa das esculturas do Pártenon e as publicações das descobertas arqueológicas em Herculano e Pompéia na segunda metade do século XVIII.

Na literatura, o crescimento da oferta dos livros, desde o final do século XVIII, de acordo com Roger Chartier, alteraram os modos de ler, produzindo novas práticas de leitura¹⁶⁷. Surgem as biografias de Safo nas traduções populares dos poemas: a Safo “*savante fille*”, bela e poeta, com seu famoso salão em Mitilene, que foge com Alceu da tirania de Pítaco, escrita por Jean du Castre D’Auvigny (1724)¹⁶⁸; a personificação do amor de Jean-Jacques Barthélémy¹⁶⁹, incompreendida e que se isola da sociedade (1760); e a “*femme immortelle par son génie*”, de

¹⁶⁶ O incentivo arqueológico tem um apelo do visível na promoção política da representação do imperador (e de seus ideais expansionistas) em sua relação com a grandeza do mundo antigo. Os monumentos históricos por ele construídos em Paris, como o Arco do Triunfo, e a Coluna Vendôme são bons exemplos de tal uso.

¹⁶⁷ De acordo com Chartier (2002, p. 109), houve a multiplicação de periódicos e dos pequenos formatos e criação de salas de leitura e sociedades literárias. Os modos de ler se alteraram, suprimindo a distância entre ficção e mundo real durante a leitura e pelo leitor (idem, p. 117-118). O crescimento da oferta de livros e, portanto, da leitura, produz seu próprio quadro ameaçador: o discurso médico denuncia o excesso de leitura como causador de males. Roger Chartier (idem, p. 107-108) elenca alguns deles: obstrução do estômago e dos intestinos, desordem dos nervos e esgotamento do corpo. Esse excesso é associado a prazeres solitários como a masturbação e, de acordo com Sara F. Matthews-Grieco (CORBIN et al., 2008, vol. 1, p. 277), “Do ponto de vista médico, o principal inconveniente da masturbação estava ligado à economia dos fluidos corporais, cujo equilíbrio se supunha garantir a saúde do indivíduo”. O maior perigo, de acordo com Chartier, é a união de excesso de leitura e uma mulher como leitora. É sobre o corpo que reside o perigo. Associado aos escritos imorais de Ovídio, entende-se o afastamento de sua obra do quadro curricular de muitas escolas francesas.

¹⁶⁸ *L’histoire et les amours de Sapho de Mytilène*.

¹⁶⁹ *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du IV siècle avant l’ère vulgaire* (1788). Anacharsis é um viajante imaginário que, na esteira das concepções sobre a Grécia antiga ideal (e de outros referentes antigos de relatos, como as viagens de Heródoto), aliado ao interesse dos modernos pela Grécia Moderna, às viagens de conhecimento, intenta realizar uma viagem imaginária, utilizando um personagem datado historicamente, que é reutilizado criativamente por Barthélémy. Sua descrição de Lesbos é “*le séjour des plaisirs, ou plutôt de la licence la plus effrénée. Les habitants ont sur la morale des principes qui se courbent à volonté, e se prêtent aux circonstances avec la même facilité que certaines règles de plomb dont se servent leurs architectes*” (Livro III IN: ABAD, 2004, p. 447). São 82 capítulos que traçam o percurso de conhecimento da Antiguidade pelo personagem, dos costumes, das festas, das histórias, com direito a mapas, apresentação de moedas e objetos do mundo antigo. Outro relato com as mesmas características de viagem está na obra de Étienne-François de Lantier. De acordo com Judith Stein (1981, p. 214), a imagem pictórica de Louis Ducis sobre Safo, de 1812 (ela cita a pesquisa de 1978, de Alastair Laing), hoje no Museu Norton Simon, na Califórnia, é inspirada em *Voyages d’Antenor, en Grèce et en Asie*, de Lantier. Lantier descreve o encontro de Antenor com Safo, o salto e o resgate de seu corpo após o salto. Provavelmente a imagem de Louis Ducis retrate o momento após o salto, no capítulo XXXIII, quando “*Le corps, déjà lave, était parfumé d’essences et revêtu d’un robe éclairante; il était à l’entrée du temple ... Un prêtre lui mit dans la main un gâteau de farine et de miel pour apaiser Cerbère, et sous la langue une pièce d’argent pour payer le passage de Caron./Le corps resta ainsi exposé le reste du jour et toute la nuit ; des femmes qui le veillaient, poussaient de longs gémissements, des cris de douleur : quelques-une, en signe d’affliction, coupaient des boucles de leurs cheveux, et les déposaient dans le cercueil, fait de bois de cyprès*” (KRIEFF, 2006, p. 95). Louis Ducis, aluno de David, trabalha o retorno à vida pelo encanto da música.

Moutonnet de Clairfons (1773)¹⁷⁰. Ancoradas no sucesso dos romances históricos e da “*histoire de moeurs*”, e a descoberta do mármore em Paros, ilha grega, faz a Sicília de Faon carregar identidade política, o exílio da revolucionária.

Ao mesmo tempo, as traduções alemãs da obra poética, como a de Johann Christian Wolf, com a discussão sobre “suas relações com as amigas”, e a conclusão sobre a pureza virginal¹⁷¹ de Safo, eram conhecidas na França desde 1733, além da tradução de Nicholas Boileau do Tratado sobre o Sublime, de Longino, com a identificação – e citação – da poesia de Safo como uma representante dessa arte suprema: “O homem do sublime é um bravo que realiza proezas. O sublime exige força e mesmo violência, juventude, agilidade” (Longino IN: Hirata, 1996, p. 10).

Sublime é também o método neoclássico, cujo material de produção é a natureza, e cujo produtor é o que consegue estimular seus dons naturais para a grandeza por meio de cinco fontes: vigorosa operação dos pensamentos, paixão violenta que o leva fora de si, qualidade em fabricar figuras, expressão de nobreza na escolha das palavras e uma composição digna e equilibrada que leve em conta a impossibilidade como possível (Longino IN: HIRATA, 1996, p. 14 e 16).

Isso significa que essa beleza é, no caso francês, totalmente romana¹⁷² e, por influência alemã, grega. Essa beleza que reside nos corpos está, em Kant, associada, entretanto, a um prazer desinteressado do belo, que é o sublime, concepção essa que se ancora em definições clássicas gregas, como proporção e harmonia, e residem na forma do objeto, ou seja, na sua linha, no seu desenho (ECO, 2004, p. 275). A reflexão filosófica da arte entrona o Belo no efeito – natural – que esse objeto ou esse corpo apresenta ao espectador, e melhores serão os pintores que

¹⁷⁰ *Anacreón, Sapho, Bion et Moschus, traduction nouvelle en prose*. A tradução de Moutonnet de Clairfons contém ilustrações que foram gravadas por Eisen. Para a tradução de Safo, podem ser elencadas três: “*Lesbie pleurant la mort de son moineau*”, na página 19; “*La déesse Vénus inspirant Sapho*”, para a tradução do Hino a Afrodite, na página 103; e “*La poétesse Sapho se jettant, de désespoir amoureux, du promontoire de Leucade*”, na página 118, confirmando a posição francesa de assumir o salto de Safo e sua descrição na Carta XV como uma carta escrita pela própria Safo. Sigo a numeração da edição de 1773, publicada em Paris. Na imagem pictórica do salto, o Amor lança a poeta que salta, livre, seguindo a queda da lira, na rapidez evidenciada pelo vento que sacode suas vestimentas.

¹⁷¹ De acordo com Peter Gay (1990, *A Paixão Terna*, p. 208), a anormalidade das relações homoeróticas femininas está diretamente associada à invocação de Safo, e os classicistas alemães e ingleses vinham desde o início do século XIX tentando purificar as relações da poeta com suas ‘amigas’ com o fim de quebrar tal identificação.

¹⁷² Walter Benjamin (1985, p. 230), no capítulo “Sobre o conceito de história”, afirma que a França, durante o período revolucionário, se via como uma Roma *insurrecta*.

conseguirem captar a bela natureza dos objetos. E as medidas devem ser as mais apropriadas ao objeto, portanto, próximas ao “real”¹⁷³, marcando as gigantescas telas do neoclassicismo.

A visibilidade das imagens neoclássicas sustenta um paradoxo: a presença em grandeza e força visual é procedimento estilístico, um movimento formal de fundamentação moral, que eleva a imagem enquanto composição a um estado digno e equilibrado de representação do belo. Tal procedimento encontra a ênfase necessária no desenho, no reticulado que é proposto aos alunos da Academia de Belas Artes, de 1765 (JOHNSON, 1989, p. 103) até 1863 (Henri Zerner IN: CORBIN et al., 2008, v. 2, p. 122), na prevalência do contorno e na figuração em medidas “reais”. Jorge Coli define (2005, p. 49):

A base primordial da pintura neoclássica é o desenho. Não o croqui rápido, feito com virtuosidade, mas o contorno aplicado, clara e lentamente traçado, associado a uma definição de volumes por um sombreamento audacioso.

Esse “realismo” permite, de acordo com Henri Zerner (op. cit., p. 118):

(...) levar bem longe a impressão da presença física, de corpos humanos verdadeiros, sejam mortos ou vivos. O extremo vigor do modelado, a observação exata, a recusa de suavizar os contornos, a impressão de proximidade produzida pelos corpos em tamanho natural (ou um pouco maiores?) do primeiro plano, tudo contribui para produzir um poderoso efeito de verdade.

Italo Mussa (1974, p. 8 IN: FABRIS, 2006, p. 49-50), ao sustentar um paralelo entre neoclassicismo e hiper-realismo, define tal concepção como “um estranho senso de imobilidade e frieza neoclássicas” que confronta o espectador com a “incorrutibilidade delirante e obsessiva”. A realidade figurada representa e produz operação mental, sedutor objeto de pensar do espectador pela semelhança do real consigo mesmo, propiciando deleite da (na) repetição, espécie de transgressor do real na cristalização e, como Jorge Coli (1996, p. 287) infere, na ausência de movimento e, portanto, do efêmero vivido. Essa visibilidade transgressora alcançaria, seguindo Georges Bataille, na corporalidade representada uma força erótica e sedutora.

A visibilidade da Safo neoclássica aciona uma presença erótica, espessando sua visibilidade, impondo autoridade e, como infere Didi-Huberman (1998, p. 178), inquietando

¹⁷³ De acordo com Jorge Coli (NOVAES, 1994, p. 279), esse realismo é técnica de pintura, que parte de uma observação empírica e adquire uma força emblemática. É interessante o erotismo que invoca a busca de tal beleza na citação de Jorge Coli (2010) da Parábola de Zeuxis: pegar moças, desmontá-las e remontar para obter Helena.

campos discursivos circundantes. Safo-presença desdobra memórias, sustentando esferas de poder conectadas a tradições discursivas, traços da memória sobre Safo. Essa organização do passado, entre os modernos, como entende Carlo Ginzburg (2007, p. 176), é fruto de uma escolha deliberada, um procedimento formal específico traduzido em ausência de nexos entre o homem e a história. Tal procedimento, considerando a construção sobre a biografia da poeta, constitui por si só um problema de base moral.

A representação atua, enquanto operação mental, na concentração da imagem de integridade intelectual reconhecida desde os antigos, essa lonjura autoritária que é, na dimensão formal do corpo neoclássico, ainda mais autoritária. A integridade intelectual, entretanto, não coaduna com a dimensão representativa do feminino que, por seu lado, sustenta um campo geográfico discursivo de ócio em seu matiz condenatório: o do abandono de si; um ideal exótico masculino que é partilhado pela imaginação com o desejo, a volúpia e a luxúria carnal e, portanto, constitui um terreno que se assemelha aos quadros aristocráticos sobre Safo. E nem se chega a considerar que o feminino de Safo é homoerótico, que levaria a pressupor um quadro de licenciosidade e um traçado peculiar do olhar do voyeur-observador da imagem pictórica.

Integridade intelectual, grandeza da memória, passividade do ócio, carnação prazerosa no abandono de si, Georges Didi-Huberman, citando Merleau-Ponty (1998, p. 168) lembra que essa voluminosidade estranha e única é traço de distanciamento, o que pode ser chamado de objetivação da memória de Safo. A nova trama carrega a integridade intelectual reconhecida e um jogo entre os campos do feminino, do homoerotismo e toda a força que desde o final do século XVII a associa ao exemplo de sublime, ou seja, com a qualidade estética que o “*génie*” deve possuir, associada à querela que atravessa o território de gênero e à construção de uma sensibilidade enquanto elemento da imaginação ativa.

O corpo feminino possível para Safo

Não dá no mesmo condenar a vida de gozo, inteiramente consagrada à busca do prazer, e
fazer do prazer um mal.

Gérard Lebrun.

A aristocracia é ambientada negativamente em romances libertinos¹⁷⁴ sobre a nobreza de Versalhes e Paris. Os pintores representativos desse período são Watteau, Fragonard e Boucher. Watteau é representante maior, ícone da arte de bem viver, da civilidade e das maneiras galantes da corte, de seus bailes, *boudoirs* e salões (MELLO, 2004, p. 95). As Musas eróticas, mulheres figuradas em instantes de erotismo, como a menina do balanço de Fragonard¹⁷⁵, as curvas acentuadas da odalisca de Boucher¹⁷⁶ ou seus inúmeros quadros de Vênus¹⁷⁷ não faziam mais que significar em imagens um conjunto de discursos construídos para o ataque dessa frívola classe social que deveria ser extinta. A mulher que melhor representa esse estilo é Mme. de Pompadour, amante de Luís XV, bela, culta, empoada¹⁷⁸ e eroticamente influente. Homens sem preocupação social produzem modelos e gêneros pictóricos, práticas desagradáveis e imorais, variação cromática em seus *glacis* e vibração excessiva de cores (COLI, 2010, p. 21) refletidas nas representações de mulheres desejantes e construídas para o desejo; um prazer a abolir, ou seria melhor dizer, um prazer a substituir pelo desejo, satisfação de uma necessidade objetivada em preceitos estéticos pelo homem e pelo Belo.

Como atenta Jorge Coli, o desenho, essa prática fundamental na estética neoclássica encontrava sua coerência na anatomia (NOVAES, 1996, p. 288). Desde 1805, de acordo com Lemaistre (2006, p. 44-45) o Instituto, ao mesmo tempo coordenando a prática da Escola de Belas Artes de Roma, dedicava ao estudo do desenho dez horas por dia com a presença de modelos vivos e um programa que combinava aulas internas de anatomia¹⁷⁹ e visitas externas a

¹⁷⁴ A literatura erótica do século XVIII, por seu lado, constituía o prazer homoerótico vinculado a Safo ao despertar dos sentidos, uma experiência-apetite para o prazer maior, mais satisfatório, que era a penetração heterossexual. (Sara F. Matthews-Grieco IN: CORBIN et al., vol 1, 2008, p. 293)

¹⁷⁵ A imagem pictórica da menina no balanço está na pintura de 1767, *Les hazards heureux de l'escarpolette*, pertencente a *Wallace Collection* (Londres).

¹⁷⁶ Os nus são emblemáticos desde seu surgimento, na metade do século XVI. É o traço do *voyer* na pintura, a insistente carnação do homem, próprio do pensamento desde o renascimento (Daniel Arasse IN CORBIN et al., 2008, vol. 1, p. 554). O que Boucher faz é carregar a imagem de erotismo, de carnação dada ao prazer. É interessante pensar que para entrar na Academia Francesa em Roma, no início do século XIX, no auge da influência de David, era necessária a apresentação de uma academia pintada, um nu natural.

¹⁷⁷ Um exemplo está na imagem pictórica de François Boucher, hoje no Metropolitan Museum of Art, *The Toilet of Venus*, de 1751.

¹⁷⁸ O retrato de Mme de Pompadour, de 1756, representa tanto a vibração excessiva de cores e tons quanto a tendência erotizante de François Boucher. Esta imagem pictórica encontra-se em Munique.

¹⁷⁹ Desde o século XVII era a medicina galênica, entrecruzada com a hipocrática a partir de 1750, que possuía autoridade. Ela considerava o organismo dependente do ambiente e do comportamento daquele que o possui (Olivier Faure apud CORBIN et. al., 2008, vol. 2, p. 18), medicina dos humores, do banho nas águas, do médico

hospitais de caridade para acompanhar a dissecação de cadáveres ou visitas a museus onde animais eram dissecados, prática que continuará viva até mesmo para um romântico como Delacroix.

A Academia, símbolo de distinção e privilégio, passa a ser academia, um exercício que é proposto aos alunos para sua formação; um nu, que pode denotar criatividade e fazer evidente perante o grupo e a sociedade um novo gênio. De acordo com Henri Zerner (CORBIN, 2008, v. 2, p. 110): “a produção de uma ‘acadêmia’ pintada, isto é, a representação de um nu natural, era obrigatória para os alunos da Vila Médicis, para onde o instituto enviava os laureados do prêmio de Roma”. Era uma verdadeira “alma anatômica nua¹⁸⁰”, como bem define Jorge Coli.

A objetivação científica do corpo, seu estudo¹⁸¹, as pesquisas sobre a pele e a anatomia (nos mortos) e os sintomas (nos vivos) buscavam as anomalias e aproximavam suas descobertas das técnicas de pintura, assim como uma revolução técnica com o advento de sondas provocou, por sua vez, por suas descobertas, inovações no corpo social.

Essas inovações têm início com as primeiras transformações do espaço em prol da saúde, como a reconstrução de Paris, a construção do jardim arborizado, e vai culminar nas campanhas de higienização da população e de moralização dos costumes, com vista a educar – desde

como ajudante da natureza na restauração do equilíbrio e da doença como uma inquietação interna do espaço corporal (DeJean, 2005, p. 132) detectada com base na observação. Essa observação gerou um conjunto de práticas, no fim do século XVIII, uma especialização que incluía cursos de medicina, construção de hospitais, como o hospital de caridade de Paris, a obrigatoriedade da clínica na formação médica que, de acordo com Olivier Faure (ibidem, p. 20) a lei de *Ventôse*, implantada durante o período revolucionário, estabeleceu na Escola de Paris (1794), uma especialização para o perceptor dos sinais do corpo, que devia possuir um extenso leque de conhecimento baseado em pesquisas e observação da anatomia. Para situar a questão da parte sexual, é importante lembrar que, desde 1634, com a obra de Ambroise Paré, o clítoris é considerado parte não funcional e obscena.

¹⁸⁰ Judith Stein (1981, p. 271) aponta uma obra, confeccionada entre 1797 e 1802, um nu de Safo em escultura de Johann Heinrich von Dannecker.

¹⁸¹ As pesquisas sobre o corpo ganham força da segunda metade do século XVIII em diante. Entretanto, entre os pintores, era uma prática desde Leonardo Da Vinci. Richard Sennet (2008, p. 216) pode nos ajudar a compreender que as mudanças, desde o século XVII, não foram superficiais e agitaram muitos campos, se tornando sintomáticas. Ele aponta a descoberta do sistema circulatório mecânico e sem diferença para o homem ou para a mulher, contrário ao que se imaginava anteriormente: que o sangue na mulher circulava de forma mais lenta porque seu corpo era mais frio. A publicação de *De motu cordis* por William Harvey, de grande influência, foi em 1628. Outra descoberta que provocou inúmeras mudanças, inclusive no que concerne à higiene e à visão sobre a pele, é a publicação do trabalho de Ernst Platner, em 1700, (ibidem, p. 218) sobre o sistema respiratório que, como o sangue, devia percorrer o corpo todo através da pele, essa membrana respiratória que era obstruída com a sujeira. Ele aponta o uso de tecidos mais leves (para o corpo respirar), como a musselina e a seda de algodão (ibidem, p. 219) e a construção da praça central, uma floresta respiratória no coração de Paris (ibidem, p. 223).

crianças – os indivíduos; um sistema no corpo¹⁸² que só funciona se todo o *corpo* social estiver sadio, numa terapêutica do controle da saúde social¹⁸³; um olho sobre o corpo é um olho sobre a sociedade, visão amplificada de cada engrenagem do sistema.

Na pintura, desde a renascença, o corpo é expressivo (seja como encarnação do divino, seja como microcosmos). Mas a fundamentação teórica dessa beleza¹⁸⁴, com Winckelmann¹⁸⁵, é feita sobre o modelo apolíneo/democrático:

Ele via no ambiente da Grécia e na tradição da visibilidade total do corpo masculino, particularmente por ocasião dos jogos olímpicos, uma das causas da superioridade dos artistas gregos. Mas supunha também uma maior perfeição física nos gregos do que na sociedade moderna, perfeição que associava à liberdade política do regime ateniense.¹⁸⁶

A referência é a um corpo masculino na medida em que o feminino, na ciência, era somente diferença causada pela construção de um ser constituído imperfeitamente: “o útero era o escroto feminino, os ovários eram os testículos, a vulva um prepúcio e a vagina um pênis” não desenvolvido (LAQUEUR, 2001, p. 48 e 75)¹⁸⁷. Trata-se sexualmente de um corpo expressivo

¹⁸² Esse sistema corporal acaba sendo fonte de pesquisas que produzem associações diretas entre formas do corpo e aspectos morais. Vigarello (2006, p. 85-86) lembra que a linha facial foi definida por P. Camper em 1770, e trabalhada melhor por Lavater em 1780. Ele constituiu modelos de rostos que indicavam o que cada forma exprimia, moralmente, de cada tipo de indivíduo. Já Blumenbach trabalhava com a circunferência dos crânios e Moreau de La Sarthe com a linha dos quadris.

¹⁸³ Os principais estudiosos que tratam do tema são Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello. Estudos que remetem ao tema são os de Thomas Laqueur e Peter Gay, todos citados na bibliografia. Mechthild Fend é uma importante contribuição sobre a visão da pele na Idade Moderna e sua relação com o corpo.

¹⁸⁴ É interessante que o entronamento da arte antiga como referência modelar para os pintores neoclássicos se une ao esforço das universidades de apresentar as obras modelares bem como ao uso do termo clássico para tal referência de memória, tanto quanto a cunhagem do termo *beaux-arts*, em 1752. Para ajustar melhor o quadro cronológico de nomeação, Jorge Coli (2010) aponta o ano de 1767, na primeira audição da ópera *Alceste*, de Gluck, para a cunhagem do termo neoclassicismo, acrescentando que esta palavra adveio de uma crítica teatral e queria traduzir a forma como o autor construiu a linguagem da peça, menos suscetível aos ornamentos e, portanto, mais equilibrada. Um novo uso vai dar o tom das obras que, de acordo com a crítica, merecem destaque: o qualitativo “beau comme l’antique” ou “beau-réel” para o que seria considerado um *chef-d’oeuvre*.

¹⁸⁵ Dois livros importantes de Winckelmann são: *Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e escultura* (1755) e *História da arte entre os antigos* (1764).

¹⁸⁶ Henri Zerner apud CORBIN et. al., 2008, vol. 2, p. 106.

¹⁸⁷ A diferença entre o homem e a mulher não era considerada de natureza, e sim de grau, representação válida para o início do século XIX. Graças às mudanças ocorridas no campo da medicina e sua especialização na observação, essa representação será suplantada por outra: a descoberta de outro corpo, outro gênero (o feminino). Por problemas para utilizar o corpo das mulheres para observação, será elaborado em discurso médico

que é vigor e ímpeto no sexo, enquanto a inércia da mulher se dá até mesmo no automatismo de sua ovulação. De acordo com Jorge Coli (NOVAES, 1996, p. 288), é masculino na medida em que o feminino é reflexo da pintura da aristocracia, apelativa, colorida e que é substituída pela virilidade¹⁸⁸ e força exibida no desenho e pelo tema do herói que se sacrifica, cuja tela mais representativa é *La mort de Marat*, de Jacques-Louis David¹⁸⁹ (Imagem 21).

As mulheres de Pierre-Narcisse Guérin, como em *Morfeu e Íris* (Imagem 22), carregam o papel destinado a elas pela corrente davidniana: mulheres complementares na tessitura da narrativa, abandonadas ao sofrimento ou à contemplação dos feitos masculinos, ou mães, dotadas de força protetora e de poucos atrativos nos acessórios¹⁹⁰. A deusa Íris é exemplo de tal representação: pequena, em tons leves, luminosa. Essa luminosidade pode afastar o obscuro se for considerado que Jorge Coli (2010, p. 26) identifica esse efeito luminoso como um traço de luz, técnica que suaviza o masculino no encontro dos corpos na imagem. E a corporalidade da deusa é incipiente frente à anatomia masculina obscura de Morfeu, belo jovem que dorme e, mesmo assim, contém uma energia própria de sua constituição corporal e juventude, natural, bela e prazerosa.

Jorge Coli afirma que o Morfeu de Guérin é efeminado (idem, p. 24) e, considerando a presença da cama e a languidez, este efeito corporal é correto para sua atitude e produz, por si só, interpretações de caráter moral negativo. Entretanto, ao associar a presença corporal de Morfeu em meio a esse obscurecimento de seu reino, pode-se dizer que há, nesse encontro, prazer de Íris pelo obscurecimento dessa alma anatômica nua, usando um termo de Jorge Coli, um erotismo nesse encontro? Se a resposta for afirmativa, há elementos do erótico que atravessam a nudez pela contaminação do obscuro no masculino, cujo efeito é potencializar o desejo pelo corpo.

tendo em vista a observação de fêmeas de animais, principalmente os domésticos. Somente durante a segunda metade do século XIX será constituída uma ciência do feminino, a ginecologia e a teoria do corpo hormonal.

¹⁸⁸ A virilidade masculina, de acordo com Peter Gay (1999, vol. 3, p. 295) é um traçado masculino dentre outros preceitos afirmativos, uma série de qualitativos morais. Já o feminino está vinculado à passividade, à suavidade, ao zelo. Zelar inclusive para amenizar, suavizar o caráter negativo do guerreiro, reforçando as qualidades positivas: atividade, vigor e autoafirmação.

¹⁸⁹ Trata-se de uma tela pintada em 1793, com 1,62 x 1,28 m, e hoje parte da coleção do Museu de Belas Artes de Bruxelas.

¹⁹⁰ Como na pintura de 1799 de Jacques-Louis David, em que as mulheres sabinas intervêm na cena de combate, singelas e fracas fisicamente, mas que se impõem diante da necessidade de proteger as crianças, em meio a músculos, virilidade à flor da pele, escudos e espadas. Jorge Coli (1996, p. 288) afirma que essa é uma das características da mulher nas representações da pintura neoclássica: elas estão vestidas e são encarregadas de favorecer os elementos da ação masculina.

Mesmo que se trate desse Morfeu efeminado, o negativo da pretensão moral coletiva, a existência do feminino no jogo de imagens força o olhar do espectador ao jogo que atravessa o desejo do belo ideal do (no) corpo masculino.

A tela de 1788 de David, *Les Amours de Pâris et d'Hélène* (Imagem 23), não se desenvolve sobre a temática heroica¹⁹¹. Essa imagem pictórica é parte da coleção do Museu do Louvre, uma obra de 1,47 x 1,80 m. Judith Stein (1981, p. 141) acrescenta dados sobre sua confecção: a obra foi um presente para o irmão do rei, o *Comte d'Artois*. Pâris não é um modelo de herói que se sacrifica. Sua história envolve uma paixão arrebatadora por Helena, a mais bela mulher entre os mortais, que faz ocasionar a guerra entre gregos e troianos. A representação pictórica de Pâris denuncia, no corpo, os efeitos nefastos para aquele que se deixa influenciar pelo amor e, negligente corpo que foge de seu papel social, como consequência, sacrifica um povo inteiro por seu egoísmo¹⁹². Faltam-lhe os traços viris. A espada e o escudo foram substituídos pela lira, e o ambiente fechado sugere um espetáculo de mulheres.

Um belo jovem, sem dúvida. A ausência de masculinidade está nos detalhes de seu corpo e ficariam mais evidentes se comparados ao rapaz no centro da tela de *A morte de Sócrates*,

¹⁹¹ Jorge Coli (2010, p. 24) apresenta outras duas imagens pictóricas de Jacques-Louis David que não trabalham a temática histórica: a tela de 1817, com 1,84 x 2,42 m, pintada ainda no exílio em Bruxelas, à época de Luís XVIII, hoje exposta no Museu de Arte de Cleveland: *Cupidon et Psyché*. O Museu de Cleveland possui um desenho da mesma tela, confeccionado por David em 1813. Na tela a óleo, é possível perceber, além de outros elementos, a utilização da técnica da veduta e o uso do azul mais escuro. Os detalhes estão por toda a parte, em pormenores na mobília. O Cupido é representado como um menino imberbe, sem força muscular, portador de uma atitude que poderíamos acreditar ingênua graças à representação de um menino muito jovem. Entretanto, ele é o detentor da ação na cena enquanto Psiquê, de tons mais claros, está pesadamente representada sobre a cama. A outra imagem pictórica citada por Jorge Coli é a última obra de David: *Mars désarmé par Vénus*, de 1824, atualmente no Museu de Belas Artes da Bélgica, uma imagem pictórica com 3,08 x 2,65 m. Marte desarmado por Vênus é um sintetizador de toda a arte neoclássica, na qualidade da representação do capacete e do escudo do guerreiro, na tonalidade e todo o vermelho que investe sobre sua corporalidade. Vênus é congelada na imagem, um momento pictórico muito bem escolhido, em que os atributos do masculino e do feminino estão fixados antes do acontecimento final, da languidez. Os tons anunciam as diferenças no corpo e as formas masculinas estão destacadas. Os elementos de significação do erótico no vinho, na nudez e no casal de pombas não são temporais, mas significantes de que o feminino que Vênus representa está atrelado ao ato sexual. Capta-se o *intermezzo* cristalizado, enquanto a lança se conserva na mão do guerreiro e os maravilhosos pés evidenciam as sandálias austeras. Em movimento inverso, Marte conserva o poder da ação, entrega a espada e permite que o Cupido lhe desnude. Marte, nesse realismo atemporal do encontro amoroso neoclássico, conserva a altivez frente ao inevitável poder de Vênus, mantendo seu vigor e autoafirmação.

¹⁹² Os efeitos nefastos no corpo têm o seu oposto na literatura erótica latina da época de Augusto, que transforma o desejo pela amada na batalha mais importante da vida de um homem, motivo mais que suficiente para que haja uma corrente discursiva contra Ovídio ser lido na França do início do século XIX.

confeccionada um ano antes¹⁹³ (Imagem 24). Mesmo de costas ao espectador, o nu é visceral, para usar um termo de Dorothy Johnson (1989, p. 110), com músculos bem definidos e a rudeza da posição do corpo na entrega da taça a Sócrates. Os cabelos curtos diferem dos cabelos cacheados de Páris, do vermelho na face do troiano, rubor velado neoclássico¹⁹⁴, e o gorro em sua cabeça sinaliza uma deposição de armas ou um preparo para uma boa noite de sono, nunca uma ação iminente.

Uma das imagens de Safo na sala do Museu do Hermitage de São Petersburgo é uma tela a óleo de Jacques-Louis David (1809), “*Sapho, Phaon et l’Amour*”¹⁹⁵ (Imagem 25), exposta no mesmo ano em que Ingres fez uma aquarela sobre a poeta. O modo de apresentação do tema não é o mesmo. A narrativa que as envolve, sim. Guérin, Ingres e David remetem sua temática à narrativa ovidiana. A tela de David, no entanto, é uma encomenda do príncipe Youssouppoff, da Rússia, um grande colecionador de arte. A associação com *Páris e Helena* é inevitável. É apontada por Judith Stein e Jorge Coli. Safo está sentada, o manto vermelho sobre a cadeira, e um Cupido entrega a lira. Ela olha para o espectador e estende as mãos num gesto mole, sem determinação, para o instrumento. Uma mão acaricia seu rosto. É Faon, em pé, apoiado na cadeira. Ele também olha o espectador. Seu manto é vermelho e as armas que carrega lembram o trançado da flecha do Cupido sobre o peito. Faon é um jovem apaixonado, sem músculos, que impede Safo de executar a inspiração que lhe perpassa o corpo, nos dedos aptos à execução da música. Desta forma, homem sem virilidade, o amante mais próximo da cama ao fundo da cena, Faon interrompe a aparição da obra. A força poética de Safo diminui ao lado de Faon. A masculinidade de Faon é comprometida diante da grandeza de Safo e de seu amor por ela.

O momento-chave da escolha de David: o Cupido, esse Eros masculino, convoca a compositora para executar suas canções. No parapeito, as pombas, símbolo do ato sexual, e a

¹⁹³ Jorge Coli (2010, p. 24) apresenta outras imagens pictóricas que podem fazer o contraste com a imagem de Páris: a tela de 1799, *Les Sabines* (3,85 x 5,22 m) e uma tela a óleo de 3,95 x 5,31 m, *Léonidas aux Thermopyles*, de 1814. Neste quadro, adquirido pelo Museu do Louvre em 1826, a semelhança de Léonidas com o Marte de David é impressionante. Os cabelos curtos, a sandália, a postura do guerreiro, o tom de pele, tudo sugere uma masculinidade ativa e guerreira. É um combate, e o vermelho circunda toda a cena. Os guerreiros do primeiro plano estão nus, uma nudez extremamente rija e forte; um contorno anatômico austero.

¹⁹⁴ Esse rubor, apesar de nefasto, conserva um bom tom, harmônico, diferentemente do vermelho aristocrático da face das mulheres da corte de Luís XV, que, para La Bruyère, eram “inconsoláveis”.

¹⁹⁵ Judith Stein (1981, p. 140) aponta uma possível referência de Jacques-Louis David para a representação do tema: Plutarco em *A Vida de Demétrio*. Ela acredita que essa representação de Safo foi possível por meio das pesquisas em tal obra na busca de informações sobre Erasistratus, de 1774, com a qual David ganhou o “*Prix de Rome*”.

languidez que o toque do amado provoca em Safo, o emudecimento da lira, adensam de significações a ação desse efeminado Faon-Afrodite.

Os estudos sobre a pele e a fisionomia estão associados a uma ideia de beleza singular, dos teóricos da arte, e que é indissociável do que ela exprime. Beleza é discurso, no corpo de Páris, no caso de Safo. Jorge Coli (2010, p. 50) define o problema em termos de diferença sexual: a pintura neoclássica “conduz a uma separação da sociabilidade entre os dois sexos e, como uma consequência, um hiato entre erotismo e sexualidade”.

O corpo de Safo na imagem de Guérin

Pierre Narcisse Guérin¹⁹⁶ pode ser considerado um pintor de alegorias e adota todas as modificações propostas por Jacques-Louis David, da arte pensada, do desenho, da aplicação do aluno na execução da pintura e na aproximação com a realidade do objeto representado.

A tela a óleo de Pierre Narcisse Guérin retratando Safo pertence, desde 1924, à coleção do Museu Hermitage. Segue o padrão das medidas neoclássicas (1,88 x 1,14 m) e utiliza a narrativa ovidiana.

Nas imagens pictóricas de Morfeu e Íris, ou de Páris e Helena, vistos acima, Páris e Morfeu, homens cujo caráter nefasto se apresenta em formas corporais, são ainda homens substancialmente presentes em cena, evidência no espaço pictórico da tela. Na tela sobre a poeta grega, de Guérin, o caso é mais sério. Há ausência da figura masculina. E não se trata de um retrato, e sim de uma narrativa.

¹⁹⁶ A melhor obra de Pierre-Narcisse Guérin, no entanto, de acordo com os críticos posteriores, não se encontra no Museu Hermitage, e sim no Louvre. *Enée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie*, pintada em 1819. A trajetória de Pierre-Narcisse Guérin faz dele um pintor bastante popular no início do século XIX. Foi pupilo de Regnault, e na Escola de Belas Artes de Paris teve como alunos Delacroix e Gericault. Dorothy Johnson (1989, p. 111) afirma que era um protegido de Jaques-Louis David. Nascido em Paris, em 1822, mudou-se para Roma ao aceitar um convite feito por Luís XVIII para assumir a direção da *Académie Française à Rome*. Era bem conhecida nos salões parisienses sua obra *Marcus Sextus*, de 1799, e que Chaussard viu nesta tela a óleo uma habilidade (ou seria melhor dizer uma sensibilidade) de comunicar o intangível. Pode-se definir que sua obra possuía traços de subjetividade? Aos 23 anos, já havia recebido um prêmio em Roma por sua academia *La Mort de Caton d’Utique*. A maior parte das obras de Guérin está de acordo com os grandes temas desde o renascimento: narrativas clássicas ou temas mitológicos com uma pitada de neoclassicismo mais austero, cujo expoente maior é David, que eleva ao alto nível a chamada pintura histórica na tela a óleo.

A poeta grega usa um manto vermelho com detalhes ao estilo dos adornos de vasos gregos antigos, jogado sobre as pernas, vermelho que era símbolo da paixão na estética que vai até o final do século XVIII, mas que após David simboliza a violência do herói e sua virilidade. Jorge Coli (2010, p. 22) aponta a vivacidade das dobras e o brilho vermelho violento dos tecidos nas vestimentas masculinas, que se contrapõem ao peso e ao tom mais baixo utilizado para as vestimentas femininas, e aponta o retrato de Antoine-Laurent Lavoisier e sua esposa (1788), hoje no Metropolitan Museum of Art, como um bom exemplo da diferença no uso dos tons.

Na imagem pictórica de Guérin, Safo veste um *chiton* de cores neutras, sem adereços ou, como em Ovídio, sem nenhuma joia. A lira está muda e Safo apoia a cabeça na direção de um abismo que não é possível ao espectador vivenciar. Uma discreta lágrima escorre. Safo sentada no topo do rochedo não parece em perigo ou em luta com seus sentimentos e sensações.

Na tela de Antoine-Jean Gros, de 1801, *Sapho au cap Leucade* (Imagem 26), que atraiu a atenção da imprensa quando foi exibida no salão, o vento sacode as roupas de Safo, o movimento incômodo ao espectador na percepção da flexão de um de seus joelhos, de pé, a se lançar no abismo com os olhos voltados para o céu, confiante, e a lira a representar asas que deixariam a poeta mais leve nesse momento¹⁹⁷, deixando o espectador solitário, frustrado ou ansioso, diante do suicídio/libertação da poeta grega.

A densa noite¹⁹⁸ que envolve a cena e a lua refletida no mar que receberá o corpo de Safo é bem diferente da natureza que recepciona Safo na obra de Guérin. A tela provocou verdadeiro *frisson*, que pode simbolizar que a corrente de David ainda não se tornara hegemônica, e que a heroína revolucionária de Stäel estava em alta. *Sapho se précipitant à la mer* (Imagem 27), tela de Jean-Joseph Taillasson, exposta no salão de 1791, figura Safo com um manto vermelho, a lira deposta sobre o rochedo e os pés no limite entre o abismo e o rochedo. A diferença está no olhar: Gros a apresenta sobre a luz da lua a encarar altivamente o céu, enquanto a Safo de Taillasson volta os olhos para trás, provavelmente à procura de Faon. Esta imagem encontra-se no Museu de Belas Artes de Brest, na França.

¹⁹⁷ A cena do salto com ênfase no abismo tinha outras referências além de Gros. Um relógio de bolso da segunda metade do século XVIII enfatiza o salto da pedra. A gravura de Charles Eisen, gravada por Massard para a edição de Moutonnet de Clairfons, anteriormente citada, fazia Safo figurar em queda.

¹⁹⁸ Também é sobre a densa noite que a Safo de Staël será encontrada saltando para a morte que a liberta.

A Safo de Guérin, por sua vez, é recebida por uma natureza tranquila, calma, que não a envolve. Nem radiante, nem densa e escura; sem que o espectador seja conduzido ao mar agitado e suas ondas, ou ao final do rochedo e de frente para o abismo, e seja, ele também, expectante, tomado pelos efeitos dessa paixão arrebatadora de Safo pelo jovem Faon; de frente para a poeta, no lugar dela, que não encara o espectador. Este leitura já tem seus significados na medicina, o controle dos efeitos da paixão. Se ela olha para o abismo – e isso não é evidente –, significa que ainda há luta. Se ela olha para dentro de si, seus sentimentos, a paixão ainda é uma batalha, mesmo que serena. Safo não corre para o abismo com os cabelos revoltos e não tem a atitude heroica e libertadora da tela de Gros.

Como técnica neoclássica, a transposição do personagem retratado para a tela por meio do reticulado é a de um corpo nu que terá suas roupas acrescidas. O observador de Safo não é o médico, mas o apreciador-espectador da obra de arte. E há indícios no corpo de Safo (como no de Páris e Morfeu).

Diferentemente da figuração de Íris, Safo não é pequena e incipiente na cena. Ela ocupa toda a cena com um corpo volumoso. Diferentemente dos corpos de Rubens¹⁹⁹, o volume é de carne firme, sem movimento. A pele é branca, de um vermelho pálido, e o corpo é apresentado sem pelos. Suas mãos são delicadas. O cabelo de Safo não acompanha a moda do início do século XIX, ao estilo de Madame Recamier ou de Germaine de Stäel, cabelos curtos, soltos, leves. Também não é o das estátuas gregas, já que não são vistas as tranças ao lado da cabeça. Não é a beleza renascentista ou barroca, loira. É um cabelo curto, austero, de beleza masculina grega. Bem discretos, fios de cabelo²⁰⁰ descem de suas costas para o ombro esquerdo, se amalgamam à lira, esteticamente preparados para chamar a atenção do espectador para a tristeza de Safo na ausência da poesia (a lira sem som). As coxas são firmes e não contêm excesso de carne, e os pés,

¹⁹⁹ A nitidez dos volumes é marca do fazer neoclássico. O peso volumoso na representação do feminino carrega outro peso, o da tradição sobre a representação do feminino. Daniel Arasse (CORBIN et al., 2008, vol. 1, p. 554) cita a definição de Laneyrie-Dagen (1997, p. 138, nota 160) sobre a representação da mulher no renascimento: “Corpulência moderada, carne sólida, firme e branca, cor de um vermelho pálido, como a cor que resulta da mistura do leite com o sangue, ou de uma mistura de lírio com rosas, rosto gracioso, sem rugas, carnudo, bem feito, branco como a neve, sem pelo [...] a pele do ventre não deve ser flácida, nem o ventre caído, mas macio e de um contorno suave e fluente desde a maior saliência até o baixo ventre. As nádegas redondas, carnudas, de um branco nível, firmes e arrebitadas, de modo algum caídas. A coxa grossa [...] o joelho carnudo e redondo. Pés pequenos, dedos delicados e belos cabelos, como são louvados por Ovídio”.

²⁰⁰ É preciso lembrar que há uma tradição literária e imagética que associa os cabelos compridos ao poder sexual de uma mulher.

descalços, não têm a pequenez ovidiana, tão admirada pelos renascentistas. A rigidez do ventre deixa imperceptível a principal função vinculada ao feminino desde os gregos: a procriação ou, em outros termos, aquele desejo imanente do útero feminino de procriar.

O que mais impressiona no conjunto de detalhes do corpo de Safo é o tronco totalmente masculino, de seios discretos, que lembram muito o emblema cívico de Marianne ou a Liberdade de Delacroix²⁰¹ (Imagem 28). De acordo com Jorge Coli (2010, p. 69), a Liberdade é uma figura alegórica que ocorre na crise do discurso alegórico. É de carne e osso, já que aparece nos ritos e nos espetáculos que comemoram a Revolução Francesa. Seu sexo se determina pelo gênero das línguas eruditas.

Utilizando os dados de Richard Sennet (2008, p. 237-244) sobre Marianne no século XVIII, será possível ver que ela delinea sua própria trajetória. Ele cita sua presença na obra de Clement (1792) na qual ela se materializa em personagem de nariz reto, testa alta, queixo bem formado e corpo de mãe. Aos poucos, ela atravessa o campo da figura do romance e torna-se um ideal, ou seja, uma figura alegórica utilizada pela Revolução Francesa. Mas Sennet nota que, no período de 1790 a 1794, ela ganha contornos mais suaves porque proliferam as imagens de Hércules. É somente no século XIX que se tem o traçado mais masculino de Marianne e, por fim, a Liberdade-Virago²⁰² de Delacroix, na qual Ségolène Le Men (CORBIN et al., 2008, vol. 2, p. 144) chega a perceber pelos nas axilas.

A Safo de Guérin é misto de jovem efebo grego e ícone sem prazer, feminina sem adereços ou sem atrativos sexuais e, talvez, pela sua identificação com a Liberdade, mais funesta

²⁰¹ Trata-se da pintura *A liberdade conduzindo o povo*, de 1830, que, de acordo com Leila Perrone-Moysés (NOVAES, 1994, p. 226) era uma homenagem a Gericault que ele admirava muito. Jorge Coli (2010) traça toda a trajetória desde que o quadro vai para o Ministério do Interior, sua exposição em Luxemburgo (1831), sua retirada em 1833, a devolução a Delacroix em 1839, seu reaparecimento em 1848, o desaparecimento durante o Segundo Império, a aparição para a Exposição de 1855 (com nova cor no barrete), o retorno para Luxemburgo em 1863 e sua composição como parte do acervo do Louvre desde 1874.

²⁰² Essa liberdade virago também é a de Auguste Barbier, em "La Curée": *"C'est une forte femme aux puissantes mamelles,/À la voix rauque, aux durs appas,/Qui, du brun sur la peau, du feu dans les prunelles,/Agile et marchant à grands pas,/Se plaît aux cris du peuple, aux sanglantes mêlées,/Aux longs roulements des tambours,/À l'odeur de la poudre, aux lointaines volées/Des cloches et des canons sourds;/Qui ne prend ses amours que dans la populace,/Qui ne prête son large flanc/Qu'à des gens forts comme elle, et qui veut qu'on l'embrasse/Avec des bras rouges de sang."* Na tradução de Philadelpho Menezes para o livro de Mario Praz (1996, p. 216): É uma mulher forte de grandes mamilas,/De voz rouca, de firme seio,/Com a pele parda e com fogo nas pupilas,/Ágil, de passos sem receio,/A quem agrada o alarido popular,/Sob o ribombo dos tambores,/Com o cheiro de pólvora, com o dobrar/De sinos, e cujos amores/só vêm do populacho, pois com ela deitam/somente, com ela, os fortes/e outras pessoas que o abraço só aceitam/Se os braços são sujos de morte."

que Morfeu. Nos tons claros que a envolvem²⁰³, na inexistência de ação na cena, no sofrimento, encontra-se sua relação com o feminino neoclássico.

E o feminino enquanto carne? Represado, condicionado ao posto da alegoria dessa França moral que, na prática, tem suas crônicas²⁰⁴ escritas por Stendhal em 1822. Diferente é a tela produzida por Jean-Auguste Dominique Ingres em 1809, hoje no Museu de Belas Artes de Boston (Imagem 29), uma aquarela assinada, de 22 x 30 cm. Safo é apresentada portando seu instrumento, sentada sobre o rochedo, tocando. É exótica²⁰⁵, esguia, de anatomia comprometida no tamanho de seu corpo alongado ainda mais pela vestimenta. Pés e mãos delicados, cabelos presos por um coque, o que lembra a estatuária feminina grega. Sabe-se que Ingres, entretanto, tinha verdadeiro fascínio pelo corpo feminino, e sua luta por espaço no Instituto de David custou problemas desde os primeiros anos.

A duplicação encontrada no Hermitage não ignora o clichê da mulher que ama Faon. Apesar das dificuldades de recepcionar Safo, de seu erotismo constituinte, a disposição de entronar Safo entre os clássicos produziu um público-mercado. Para Winckelmann, no entanto, como observou Jorge Coli, o Belo é o masculino; corpos evidentes, músculos, força, virilidade;

²⁰³ Essa tonalidade mais clara aproxima o feminino da natureza ao suavizar a linha de contraste. A medicina humoral considerava a pele como uma membrana fluida, mas os estudos sobre o corpo modificam tal representação. Bichat descreve a pele como uma fronteira entre o interno e o externo, um véu que cobre a tessitura do corpo e que transmite informações sobre o caráter ou estado emocional de uma pessoa (FEND, 2005, p. 314). Essa afetação do físico, que é formal (FRAYZE-PEREIRA, 1995, p. 6), ocorre *pari passu* a afetação da moral no indivíduo (Olivier Faure apud CORBIN et. al., 2008, v. 2, p. 45-46). Essa afetação, para os praticantes de relações sexuais homoeróticas, como define Philippe Ariès (ARIÈS & BÉJIN, 1987, p. 81) é diagnosticada por meio do exame clínico e dos estigmas perceptíveis na anatomia.

²⁰⁴ A crônica não é bem a forma como foram recebidos seus escritos pelos leitores. Ginzburg (2007, p. 188) nota que os leitores de Stendhal recebem seus escritos como romances, apesar de sua pretensão de "*observador do coração humano*".

²⁰⁵ Esse exotismo de Safo, oriental, provavelmente seja uma influência dos historiadores, cujo modelo ainda era o de uma Grécia formada pela colonização de egípcios e fenícios, e do seu entrecruzamento com os povos primitivos que lá viviam, os pelasgos. Esse modelo, denominado Modelo Antigo ou Modelo Oriental, era baseado no relato de Eurípedes, Heródoto, Sócrates, Diodoro e Pausânias. Ao longo do século XIX, de acordo com Martin Bernal (1994, p. 120) será suplantado pelo Modelo Ariano. François Furet [197- (*sic*), p. 119] lembra que a história, durante a Revolução Francesa, deixa de ser erudição e passa a ser disciplina ensinável no currículo secundário, cujo objetivo é formar o cidadão na base de seus deveres e um soldado que ama suas armas. O exótico de Ingres é a admiração por esse outro mundo, melhor, dos gregos.

eróticos substitutos das Vênus aristocráticas. Se para Longino o homem sublime é forte, violento, jovem, ágil, Safo como exemplo é amálgama. Ela se apaixona por um jovem, belo, forte e ágil. A relação de amor dos gregos, como bem sabia um estudioso de arte antiga, é a do erasta-erômenos.

Jacques-Louis David faz de Safo o que tem algo que o outro quer. O outro que quer é Safo também, abandonando a composição poética graças à presença e ao toque iniciático de Faon. Esse é o heroísmo de Safo: condensar erasta-erômenos e sobreviver à virilidade neoclássica de David.

A Safo de Guérin, sozinha, é erasta-erômenos, poeta, efebo, viril, bela, sublime. Essa presença gigantesca, andrógina, seduz? Produz um sulco profundo, uma marca e uma intenção: aproximar Safo da alegoria, de tal maneira que afasta o corpo de Safo da narrativa de Madeleine de Scudéry e Germaine de Staël.

A arte é um dos aspectos de fundamentação dessa civilização desejosa, responsável por seu passado e prisioneira de seu corpo. No capítulo “Mito: distância e mentira” (2001, p. 61), Ginzburg lembra que desde Platão há um uso político positivo do mito, sua utilidade na forma de fármaco (φαρμάκου). Utilizando Georges Bataille (2004, p. 346), pode-se, numa leitura superficial, dizer que esse poder de fármaco foi suprimido na ultravaloração neoclássica do que se considera proibido em Safo. Ironicamente, Sade alerta para o fato de que a volúpia deriva do pensamento de horror das ações de outrem naqueles que creem que elas são conduzidas de forma imoral.

A fusão dos elementos na Safo neoclássica, independentemente de sua exibição nos salões parisienses, faz compreender que o hiato proporcionado pelo neoclassicismo entre erotismo e sexualidade é violento em Safo porque o que ela cristaliza, em memória, é o erotismo em suas composições. Essa violência deseja estancar a fluidez e, com isso, faz eclodir algo... uma imagem.

Essa abrupta eclosão, alegórica, gigantesca e imóvel, na fusão ambivalente que provoca, nessa lonjura extremamente visível, imutável e eterna porque baseada no estudo, no conhecimento anatômico, no estancamento sem ação, é rompimento com a trajetória das representações de Safo. Será este aspecto o catalizador de um processo que altera o compromisso do visível com a tradição pictórica da representação da *fictio* ovidiana para Safo?

A musa invertida ou Safo, caricatura de Daumier

O atirar-se da Lêucade era uma bela imagem na antiguidade. De fato, o remédio para o amor é quase impossível. É preciso não só o perigo que chama energicamente atenção do homem para o cuidado de sua própria conservação, mas também, o que é mais difícil, a continuidade de um perigo espicaçante, que possamos evitar através da habilidade, para que o hábito de pensar em sua própria conservação tenha tempo de nascer...

Stendhal.

A mulher não deverá usar um artigo masculino,
e nem o homem se vestirá com roupas de mulher,
pois quem assim age é abominável
a Iaweh teu Deus

Deuteronômio (22,5): Prescrições diversas.

O sorriso é um filho ilegítimo da felicidade, mas o riso é frequentemente o bastardo da loucura, que zomba da mãe sob os seus olhos.

Charles Maturin.

La mort de Sapho

Honoré-Victorin Daumier

1842

Litogravura

Desenho n.º 49 da série *Histoire Ancienne* (penúltimo desenho)

Publicado no verso da primeira página no *Le Charivari*.

23,8 x 18,5 cm

Noack Collection

www.daumier-register.org



Percepção da dimensão da imagem utilizando um referente exterior.



Clair Baugé, R. du Croissant, 16

Imp. d'Robert S. & Co.

LA MORT DE SAPHO.

Jeunes filles, voyez où nous conduit l'Amour!
Sous nos pieds si mignons le gouffre creuse un abîme
Ou l'on tombe aisément, car du plaisir au crime
Le chemin est bigrement court.

M^{lle} Esther, poésies morales.

De todas as transformações que se efetuaram no corpo de Safo, de todas as imagens produzidas, a mais impressionante é a burlesca, uma pequena imagem, com bastante confiança em seu potencial de inofensiva vulgarização, na inversão que produz.

O ano é 1843. O meio de divulgação é um jornal, o *Le Charivari*, de boa tiragem. Seu nome tem uma história que não pode ser negligenciada. De acordo com Margot Berthold (2000, p. 248):

A *Charivari* era uma espécie de parada carnavalesca de bufões; seus participantes assustavam os homens burgueses com empurrões e com o bater de panelas de cobre, chocalhos de madeira, sinos e sinetas de vaca.

Sob a proteção de peles de animais e máscaras grotescas, a mascarada, que em Adam de la Halle apresentava ainda um aspecto de comédia de teatro, se convertia agora num fim em si mesma, alheia a toda intenção artística. Demônio ou bobo, o mascarado podia estar seguro de sua impunidade para todo o sempre. A liberdade dos bufões é a única que a humanidade tem preservado, da pré-história até hoje.

Nenhuma regra de moralidade e decoro punha limites às algazarras noturnas. (...)

Um jornal de críticas e ataques que pretende, como na festa, inverter a ordem das coisas, perturbar o sossego batendo panelas, tocando chocalhos e sinos, ou seja: fazendo muito barulho. A sátira como veia de zombaria é objetivo, prática dos editores, como uma procissão ruidosa, e, conforme lembra Sara F. Matthew-Grieco (CORBIN et. al., 2008, vol. 1, p. 224-225) a respeito da *Charivari*, explora o ridículo para reforçar o código moral. Intrínsecas a tal ideia, as estratégias que podem ser utilizadas variam desde gestos obscenos a palavras agressivas, ou seja, tanto em texto quanto em imagem, sem pretender ser comedido; agressivo, contundente e zombeteiro, que pretende assustar a burguesia e rir de sua organização social, de suas regras morais.

Com uma tiragem em torno de 2000 exemplares, se apresenta, desde o início, da seguinte forma: “*Le Charivari: publiant chaque jour un nouveau dessin*”²⁰⁶. A força da *Charivari*, da festa livre, da bufonice, parece doar suas máscaras ao desenho, à caricatura. Em outras palavras, zombar do que pode ser surpreendido em um acontecimento (político, social, cultural) e desprezado ao se revelar pela imagem caricatural.

²⁰⁶ Retirada da edição de 08 de dezembro de 1832. As edições até 30 de junho de 1833 contêm a mesma chamada, logo abaixo do título.

O olho *Charivari*

O olho sobre o acontecimento é um olhar para o presente, a França de 1820 em diante, a França moral que Stendhal quer, no futuro, melhor do que nos dias em que escreve. Com a queda de Napoleão, politicamente falando, as mudanças não foram poucas. O Congresso de Viena empossa a nobreza, os Bourbons, Luís XVIII e a garantia de adotar a constituição liberal. Em 1824, Carlos X assume e pretende restaurar o Antigo Regime; suprime a liberdade de imprensa e enfrenta a Câmara dos Deputados. Estoura a Revolução de 1830, com revoltas populares e a queda de Carlos X. Apoiado pela burguesia, o primo liberal, Luís Filipe de Orleans, empossado rei, apesar de mais moderado, enfrentou inúmeras rebeliões populares.

Em dezembro de 1829, de acordo com Elizabeth C. Childs (2004, p. 39), Charles Philipon funda uma empresa de editoração, *La Maison Aubert*, uma loja na passagem Véro-Dotat, em Paris. Em quatro de novembro de 1830, Charles Philipon e Gabriel Aubert passam a publicar o jornal *La Caricature*. Ativo como semanário desde 1830, ele abriga entre seus correspondentes figuras como Honoré de Balzac e sofre, durante a monarquia, de acordo com Peter Gay (2001, vol. 3, p. 400), 10 processos, tendo 25 edições apreendidas. Daumier colabora com caricaturas políticas. *Gargantua*, uma de suas litogravuras mais conhecidas, foi confiscada e lhe rendeu uma condenação de seis meses na prisão e multa em dinheiro.

O olho caricatural sob o acontecimento é antes de tudo um olho sobre a política. O olho de Charles Philipon enxerga em Daumier um aliado para golpear as incoerências da monarquia. O olho do rei percebe o impacto de tal observação e utiliza a censura como forma de contenção. O *La Caricature* é fechado. Será substituído por outro jornal que pretende ser mais popular, com custo mais acessível e menos direcionado para questões políticas. Em 22 de outubro de 1832, Charles Philipon funda o *Le Charivari*. O olho Charivari sobre a denúncia imediatamente torna-se alvo do poder. Contando com subsídios do Estado, Charles Philipon mantém uma esquipe que divide as publicações entre resumo das atividades culturais (teatro, ópera, literatura), crônicas dos dias, caricaturas e artigos. Após o atentado sofrido pelo rei em 1835, na comemoração do aniversário da Revolução de 30, o regime de censura fica mais severo e a caricatura política comprometida.

A censura prejudica Charles Philipon, pois o editor-chefe paga pelas litogravuras na pedra a seus colaboradores. Suas encomendas aos caricaturistas não eram a garantia de publicação em

datas pré-determinadas. De acordo com a redação do jornal, Philipon enviava as caricaturas que pretendia publicar aos jornalistas para que as legendas fossem criadas. Como editor chefe, decidia quando e como elas sairiam e, principalmente, quem comporia a legenda. Em 1836, com a diminuição dos subsídios para publicação e as multas referentes às intervenções da censura, Charles Philipon se vê obrigado a vender sua empresa para Armand Dutacq, fundador do *Le Siècle*.

O *Le Charivari* abrigará Daumier após o silêncio de sua prisão. E havia muito que criticar. A intelectualidade francesa garantia tal espaço e o aceitava como parte do processo de diferenciação do povo, bruto, violento, sem instrução e de uma burguesia ávida por dinheiro e vazia de conhecimento, representações em contraposição à instrução modelar, crítica, pautada nos humanistas e centrada na imagem do erudito aristocrático do século XVIII, como a do liceu *Louis-le-Grand*²⁰⁷.

Uma denúncia das mazelas sociais em caricaturas é antes de tudo moral, mas se revela no momento abrupto da imagem preferencialmente sobre o corpo. Honoré Daumier, autor da imagem de Safo, cria alguns personagens caricatos famosos com defeitos físicos que evidenciam ausência de virtudes morais²⁰⁸. O olhar médico expõe o mal e dá sustentáculo ao olho do homem, percepção imagética das fraquezas contidas no outro. Há nisso tudo um discurso científico que ganha forças e que fomentará o novo modelo de estudo do passado, a raça pura, o arianismo²⁰⁹. A frenologia e a cranioscopia, dentre outras, garantem um plano de sustentação, já que estudos como a cranioscopia eram vistos como detentores da verdadeira relação entre a forma do cérebro

²⁰⁷ De acordo com Leila Perrone-Moisés (NOVAES, 1994, p. 219), no liceu estudaram Charles Baudelaire e Eugène Delacroix.

²⁰⁸ O principal personagem caricato de Daumier na sátira de costumes é Robert Macaire, misto de caricatura e crítica ao herói. De acordo com Ségolène Le Men (CORBIN et al., 2008, v. 2, p. 168-170), Robert Macaire é o crápula, o bajulador. A origem do personagem data de 1834, um pouco antes da censura, um personagem de comédia que é apropriado por Daumier em uma série chamada “Caricaturana” (1836 a 1838). O perfil é físico-moral, mescla dos defeitos “condenáveis” da burguesia. Ele é figurado como um homem com silhueta um pouco recurvada que joga a barriga para frente; pernas afastadas, a mão segura um bastão (referência aos jovens revolucionários do Diretório, que ficaram conhecidos como *Les Incroyables*); faz pose e fala com quem não está na cena, provavelmente o leitor; tem a boca coberta por um lenço e um olho tapado com uma faixa, enquanto o outro está oculto pela sombra da aba do chapéu. Tem uma única preocupação: tornar-se milionário.

²⁰⁹ Em 1820, vence o Modelo Ariano de explicação nos estudos clássicos. A cultura grega, neste modelo, seria o resultado de uma ou mais invasões de povos oriundos do Norte, falantes de uma língua indo-europeia, daí a infância de a Europa ser (estar localizada na) a Grécia. De acordo com Martin Bernal (BOND & GILLIAM, c1994, p. 120), o impulso desta teoria se deu entre 1830 e 1840 na crença de uma única linguagem proto-indo-europeia falada no Norte e Noroeste do Mar Negro.

e a capacidade intelectual do indivíduo o que, por sua vez, reforça o perigo no outro exposto em seu corpo, no tamanho do cérebro, nos traços do rosto, qualidades morais e intelectuais de um indivíduo que seriam inatas e teriam se desenvolvido durante a fase embrionária.

Tal era a importância e o apelo divulgador de tais teorias, que, em 1831, será fundada a “Société Phrénologique de Paris”, tendo como seu principal representante Philippe Pinel. A popularização da caricatura deve muito aos estudos dos crânios e as imagens encomendadas para exemplificar suas teorias.

Honoré Daumier

On ose à peine prononcer le non de Cham à côté de Daumier: ce serait comparer le grain de sable au rocher de la falaise.

Charivari, 18/07/1867.

Honoré-Victorin Daumier, nascido em Marselha no ano de 1808 e estabelecido em Paris em 1816, é filho de um pai artesão com grande aspiração a poeta. A mudança de Daumier é justamente a tentativa de tornar viável o sonho do pai. Se não houve a possibilidade de o pai se tornar um gênio reconhecido na arte de compor versos, a mudança para Paris lhe possibilitou conhecer figuras que foram importantes na formação do menino Daumier, como Alexandre Lenoir, o primeiro professor de desenho e amigo – e incentivador – de seu pai. O menino foi depois para a *Académie Boudin*, onde conheceu Auguste Préault, especialista, grande leitor e avesso ao que representava Jean-Auguste Dominique Ingres para a arte.

Suas lições de litografia vieram a partir de 1820 por Charles Ramelet e Zéphérin Belliard, e sua entrada para o *La Caricature* e, depois, o *Le Charivari* se deu após a exposição de seus trabalhos, em 1830, no *Grand magasin de caricatures et de nouveautés litographiques*, do cunhado de Gabriel Aubert. Ele compõe com outros artistas um time de trabalho na firma de Philippon e Aubert²¹⁰, e Elizabeth C. Childs propõe uma comparação entre Daumier e outro dos

²¹⁰ Elizabeth C. Childs (2004, p. 26-27) compõe a lista do time do *Le Charivari*: “Jules-Antoine Baric (1830-1905); Edouard de Beaumont (1821-1888); Albert d’Arnoux, known as Bertall (1820-1882); Amédée de Noé, known as Cham (1818-1879); Alfred Henri Darjou (1832-1874); Gustave Doré (1832-1883); Jules Renard, known as Draner and Paf (1833-1926); Sulpice Hippolyte Guillaume Chevalier, known as Gavarni (1804-1866); André Gosset de Guines, known as André Gill (1840-1885), Jean Ignace Isidore Gérare, known as Grandville (1803-1847). Alfred

caricaturistas, que aparentava uma competição velada, espécie de emulação ou absorção que não gera amizade entre os dois. E dá à Daumier uma caracterização singular de bom desenhista que disputa o *status* de “Michel-Angel” da caricatura. Essa comparação tem efeito caracterizador de suas caricaturas que tratam da “*chose plaisante*”, que “*agite parfois jusque dans la moelle des os*”. E, ironicamente, Daumier é o rochedo da pedra leucádia, que agita a sociedade de Paris com suas imagens caricaturais, o mesmo rochedo de onde Safo salta.

A caricatura de costumes e a História Antiga

Foi em 1838, na edição de dezembro, que o *Le Charivari* publicou:

Seul, sans mission scientifique, Daumier a parcouru la Grèce, s’inspirant là où un beau sentiment l’attachait, pleurant là où une touchante tradition l’attendait. Dessinant jour et nuit, il a retrouvé enfin le sentiment grec primitif.

Sozinho, sem missão científica, Daumier percorreu a Grécia, inspirando-se onde um belo sentimento o prendia, chorando onde uma tocante tradição o aguardava. Desenhando dia e noite, descobriu enfim o primitivo sentimento grego.

Com a censura de Luís Filipe, Daumier foi mandado para a Grécia. Ele foi só; um indivíduo e seu olhar, prisioneiro de sua memória, aproximação com os ideais do romantismo. Sem missão científica, sem apoio financeiro, e sem ajudantes, ele percorre a Grécia e procura inspiração onde o sentimento o liga, lá onde uma tocante tradição o espera. Para os adeptos do pensamento neoclássico, onde o homem era mais virtuoso, artisticamente perfeito. Para os adeptos do novo pensamento, a Grécia dos banquetes, da imaginação acima de qualquer iniciativa moderna de criação, fruto dessa melancolia que atravessa boa parte da intelectualidade europeia frente às mudanças sofridas na sociedade, do choque no constante encontro de mundos e sua

Grévin (1827-1892); Paul Hadol, also known as White (1835-1875); Alfred Lepetit (1841-1909); Henry Bonaventura Monnier (1805-1877); Valère Alphonse Morland, also called Leeroy, Valio and Kab (1846-?); Jules Pelcoq (working between 1860 and 1888); Edme Jean Pigal (1798-1872); Denis Auguste Raffet (1804-1860); Gilbert Randno, also known as Randonenaberg (1814-1884); Pierre Gabriel B. L. Morel-Retz, known as Stop (1825-1899); Charles Joseph Traviès (1804-1859); and Charles Vernier (1831-1887)”.

definição clara e precisa: burguesia e povo, ideal de nobreza e ideal burguês, que se veem com mais frequência na Paris moderna²¹¹.

Desenhando noite e dia, imaginação fértil na busca dos gregos, sozinho ele descobre o verdadeiro sentimento grego; um viajante que busca pela alma (verdadeira!) dos gregos antigos e a devolve para os franceses, leitores do *Le Charivari*. É no traço de Daumier que objetivamente o público desfrutará da “verdade” sobre os gregos antigos. Baudelaire, importante crítico²¹² e defensor de Daumier, adverte sobre a característica primordial deste caricaturista: “On regarde, on a compris”²¹³. Ele não é *chic*²¹⁴, não pretende agradar o público nem financiar o já dito, mas o que ele desenha o “tout Paris” compreende.

O resultado de suas pesquisas é apresentado em uma série de litogravuras, de 1841 a 1843, com o título “Histoire Ancienne”. Elas ocupavam uma página inteira no verso da página principal. Daumier, ao contrário do que proclamam os editores do *Le Charivari*, teve ajudantes, desenhistas e jornalistas que colaboravam com o jornal²¹⁵. Foram publicadas 50 imagens referentes a personagens históricos da Antiguidade Clássica. São como fotografias²¹⁶ modernas, pegadas em instantes significativos, para o divertimento de seu público.

²¹¹ Os dados de deslocamento populacional são de Renato Ortiz (1991, p. 24): entre 1801 a 1831, mais de 325 mil pessoas deixaram o campo em direção à cidade e, durante a monarquia, mais de 1 milhão de pessoas traçam o caminho para as cidades. A construção de estradas de ferro aproximou Paris de outras cidades, facilitando o acesso de um número muito grande de pessoas – viajantes – em um tempo muito pequeno. Em 1787, Goethe afirmava que não se podia estar sozinho em meio a tanta gente (SENNET, 2008, p. 227), e Delacroix, depois de um tempo, não saía mais de sua casa. O investimento de Luís Filipe na construção de um espaço de interioridade, cujo maior símbolo é o lar burguês, observado por Walter Benjamin, funciona como espécie de refúgio do homem, em que constrói sua memória por meio dos rastros que intencionalmente organiza, os objetos que possui, sua mobília e quadros. Rastros tão importantes quanto os encontrados pelos arqueólogos nas ruínas do mundo antigo. Ruínas, rastros, sinais físicos, tudo é digno de contar algo sobre o grau de civilização tanto de um povo quanto de uma pessoa. Ao mesmo tempo são fundamentais para a construção da imagem que se quer apresentar socialmente, uma espécie de identificador social. Os rastros denunciam, expõem preferências, grau de cultura, e funcionam como marca de distinção e, portanto, segregação.

²¹² Charles Baudelaire estreou como crítico dos salões aos 24 anos, em 1845.

²¹³ “Quelques caricaturistes français” IN: BAUDELAIRE (SEUIL), 1968, p. 383.

²¹⁴ De acordo com Charles Baudelaire, o artista pode seguir dois caminhos: o *chic* e o *poncif*. O *chic* não é gênio e se submete ao público, enquanto que o *poncif* alcança a grandeza da arte sem deixar de produzir significação.

²¹⁵ De acordo com Elizabeth C. Childs (2004, p. 42), durante a Monarquia de Julho havia um grupo grande de escritores trabalhando para o *Le Charivari*. Ela cita Altaroche, Cler, Delord, Huart, Clément Caraguel, Amédée Achard, Pyat. A nova localização da sede do jornal, após a compra por Armand Dutacq (1841), é condizente com a inscrição na imagem pictórica de Safo: *Place de la Bourse, Hôtel Colbert, 16 rue du Croissant*.

²¹⁶ Em 1839, a relação entre imagem e verdade teve seu estatuto alterado com a invenção da fotografia. O tempo de exposição, que era de meia hora, diminuirá para 40 segundos. A fotografia foi uma alteração formal no estatuto da arte em sua relação com a verdade, uma revolução conclamada pelos românticos, em sua tentativa de afastar a

Foi Baudelaire quem definiu a série em um texto publicado no Jornal *Le Présent*, em primeiro de outubro de 1857, *Quelques Caricaturistes Français*:

L'Histoire ancienne me paraît une chose importante, parce que c'est pour ainsi dire la meilleure paraphrase du vers célèbre: *Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?* [...] Ce fut un blasphème très-amusant, et qui eut son utilité. Je me rapelle qu'un poète lyrique et païen de mes amis en était fort indigné. Il appelait cela une impiété et parlait de la belle Hélène comme d'autres parlent de la Vierge Marie. Mais ceux-là qui n'ont pas un grand respect pour l'Olympe et pour la tragédie furent naturellement portés à s'en réjouir.

A História antiga me parece algo importante, já que é, por assim dizer, a melhor paráfrase do famoso verso: *Quem nos libertará dos gregos e dos romanos?* [...] Foi uma blasfêmia muito divertida e que teve sua utilidade. Lembro que um de meus amigos, poeta lírico e pagão, ficou muito indignado. Chamava a isto de impiedade e falava da bela Helena como outros falam da Virgem Maria. Mas aqueles que não têm grande respeito pelo Olimpo e pela tragédia foram naturalmente levados a deleitar-se²¹⁷.

A frase célebre, “Quem nos libertará dos gregos e dos romanos?”, era de Eugène Delacroix. Os indignados talvez representassem um grupo bastante grande, o qual confiava sua forma de pintura e de belo a uma herança grega e romana. Baudelaire lembra que, para este grupo, o que Daumier fez era sacrílego. Para outros, como ele, foi um deleite apreciar a bela Helena na sua verdadeira alma.

A primeira litogravura publicada da série “Histoire Ancienne”, *Ménélas Vanqueur*, apresenta a verdadeira alma de Menelau e da bela Helena (Imagem 30), assim como a 13.^a litogravura na qual Páris e a bela Helena, causadora das ruínas de Troia, a frágil Helena carrega Páris, um jovem com ares anatômicos da intelectualidade francesa (ou seria melhor dizer: da memória da aristocracia na imagem do *dândi*) (Imagem 31); inversão de papéis, interposição da interpretação moderna via mundo antigo e zombaria da principal fonte antiga, o aedo Homero, deificado pelos neoclássicos em obras como a *Apoteose de Homero*, de Ingres.

arte da relação com a objetividade e a representação da natureza. Essa inovação técnica atravessou a discussão teórica. A burguesia acreditava ver nela um substituto dos quadros. A intelectualidade francesa fez dessa afirmação um campo de acirrada discussão. Baudelaire, no salão de 1859, afirma que essa inovação e todo o discurso que a sustenta “só serviu para confirmar a tolice da multidão”, e que Daguerre acabou se tornando o messias de um discurso que pretende ver a fotografia como a arte absoluta. (“Le Public Moderne et la Photographie” IN: SEUIL, 1968, p. 394-396).

²¹⁷ Transcrição do texto: SEUIL, 1968, p. 383. Tradução: edição bilíngue de Daumier (ed. Paraula), 1995, p. 21-2.

O que Daumier corporifica e torna grotescamente visível é o pensamento de um grande número de jovens que se ancorava em Saint-Beuve, nos irmãos Goncourt, em Balzac. Essa intelectualidade francesa travou um novo duelo com o mesmo foco do século XVII e início do XVIII, os Antigos contra os Modernos, e seu mote principal era blasfemar contra toda a tradição (religiosa, política ou artística)²¹⁸.

Havia, de acordo com Martin Bernal (BOND & GILLIAM, 1994, p. 121) na sustentação do discurso da juventude, os Modernos, e dos românticos toda uma reação nos estudos históricos contra os grandes impérios e um interesse cada vez maior em pequenas comunidades da Europa. Esses estudiosos do passado grego e romano vão tornar as descobertas arqueológicas acessíveis ao grande público por meio da publicação em jornais e revistas, desvinculando a Grécia de sua origem oriental, valorizando povos “brancos”, europeus, e só a partir da chegada desses povos é que a Grécia teria se tornado grandiosa.

A associação dos acontecimentos históricos em um movimento evolutivo, o progresso, propicia a construção de um estrangeirismo, um contexto de inocência, a infância bela da humanidade, seja pela imaginação livre e pureza sexual dos tempos de Homero e Safo (com as discussões entre a imaginação livre e libidinosa construída pela proximidade espacial entre o território de Lesbos e o Oriente enquanto discurso dos europeus), seja pela criação de um modelo de civilização que a Europa herda e aperfeiçoa em um processo natural de desenvolvimento. De uma Grécia modelo (Antigos), assimilada por meio do contato com civilizações orientais, para um estágio inicial de um modelo que é (está) na época em que vivem, e não no passado, que renega a herança oriental em prol dos povos brancos, que teriam vindo da Europa e propiciado o desenvolvimento da civilização grega, os pelasgos, fruto das pesquisas acerca do tronco linguístico indo-europeu.

Na literatura, um forte discurso contra o ideal de Belo vinculado à forma modelar grega e romana tem em Victor Hugo um de seus maiores defensores. No texto *Do Grotesco ao Sublime* (1827), um verdadeiro manifesto sobre a arte e que se tornou referência obrigatória, na tradução de Célia Berrentini [197- (*sic*), p. 57], num momento ápice de ímpeto revolucionário:

²¹⁸ Como visto no capítulo I da parte II, os principais nomes na pintura eram Winckelmann, David e Ingres. Representantes do neoclassicismo, do heroísmo, da Antiguidade Clássica como forma sublime do Belo. Era o institucional, revolucionário até a queda de Napoleão Bonaparte, tradição que se sustenta na admiração dos clássicos como modelos exemplares de beleza, do rigor no traço, do desenho superior à cor, da representação figurativa da realidade enquanto construção do belo. Era o gosto do público burguês.

Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art! Il n'y a ni règles, ni modèles ; (...) Du reste, ces règles-là ne s'écrivent pas dans les poétiques. (...) Le génie, qui devine plutôt qu'il n'apprend, extrait, pour chaque ouvrage, les premières de l'ordre général des choses, les secondes de l'ensemble isolé du sujet qu'il traite ; (...)²¹⁹

Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos (...) Além disso, regras não se escrevem nas poéticas. (...) O gênio, que adivinha antes de aprender, extrai, para cada obra, as primeiras (as externas, que Victor Hugo chama de madeiramento que reveste a casa) da ordem geral das coisas, as segundas (as internas, os andaimes) do conjunto isolado do assunto que trata.

Não é só um ataque aos neoclássicos e sua rigidez; é uma desvalorização dos “antigos modernos”, da querela do século XVIII, cuja sustentação discursiva era a beleza e a liberdade da prosa (o drama) em detrimento da rigidez do verso e da tragédia. O que antes era uma querela da forma, agora é uma investida contra a concepção do Belo visto como sublime vinculado a uma idealização da Natureza e a ênfase dada à sentimentalidade como forma ideal da alma. Ambos são *démodé*²²⁰. Na afirmação de Victor Hugo, tradução de Berrentini [197- (*sic*), p. 56]:

Les critiques de l'école scolastique placent leurs poètes dans une singulière position . D'une part, ils leur crient sans cesse : « Imitz les modèles ! » De l'autre, ils ont coutume de proclamer que « les modèles sont inimitables ! ».²²¹

Os críticos da escola escolástica põem seus poetas numa singular posição. De uma parte, gritam sem parar: “Imitem os modelos!”. De outra, têm o costume de proclamar que “os modelos são inimitáveis!”.

O retorno do Antigo Regime, os Bourbons, ou de seus parentes distantes, o ramo dos Orleans, foi um apoio a mais na mudança provocada. Na pintura, era uma mudança de olhar apoiada pelos monarcas, o retorno da cor em detrimento do desenho, Watteau em moda, assim como Goya e Delacroix. Andrew Carrington Shelton (2009) percebe a rivalidade entre Ingres (representando os Antigos) e Delacroix (representando os Modernos) em uma

²¹⁹ Victor Hugo. *Cromwell*. Paris: Garnier/Flamarion, 1968 (1827), p. 88.

²²⁰ Carlo Ginzburg (2001, p. 157-158) lembra o artigo na *Revue de deux mondes*, publicado em 1854, quando Delacroix afirma que a Antiguidade como modelo é um absurdo porque não há um cânone. Para ele, belo é Raphael, Rembrandt, Shakespeare e Corneille. Ginzburg aponta a possível leitura do artigo que teria induzido Baudelaire a escrever o poema “Les Phares”, os faróis múltiplos de Baudelaire.

²²¹ Victor Hugo, op. cit., p. 87.

publicação de 1855 do *Le Charivari*, o monólogo satírico de Monsieur Prudhomme enfatizando as vozes de autoridade dos dois na Exposição Universal. Essa contraposição começa em 1824, com a exibição da imagem pictórica de Ingres, *La Voeu de Louis XIII*, e a de Delacroix, *Massacre at Chios*, e continua em 1827, com a presença da *Apoteose de Homero* de Ingres e da *Morte de Sardanápalo*, de Delacroix. Entretanto, de acordo com Shelton, era Antoine-Jean Gros que Ingres tinha em mente como *chef d'école* em 1830.

Delacroix decorou o palácio dos Bourbons e tinha o apoio do ministro Thiers. O apoio da nobreza sustentou mudança na moda, penteados à Watteau, lenços à Watteau, truque de uma elite que expõe no corpo e no gosto seu desprezo pela burguesia, uma beleza “sociável”, para ser vista e consumida, e que joga com o artifício e sustenta tal coqueteria nas dicas dos folhetins sobre moda (VIGARELLO, 2006, p. 105), nos códigos cada vez mais apurados e na introdução da “Grand Couture” frente à inovação burguesa dos “Grands Magazins”. Esses jogos do indivíduo e do artifício (idem, p. 138) se acentuam com a introdução dos armários com espelho e dos quartos de toalete, práticas que sugerem um indivíduo detentor de instrumentos que são também demonstrações de seu melhor cuidado com a saúde, maior informação, cultura superior, inteligência e moral.

Essa nova-velha querela entre Antigos e Modernos tinha outro alvo: o romance folhetinesco, visto como leitura de fácil assimilação, para agradar ao público. De acordo com Ginzburg (1989, p. 168), era um substituto moderno dos ritos de iniciação, juntamente com as enciclopédias, uma instrução para um número cada vez maior de pessoas que reivindicavam um conhecimento que antes era visto como erudição de aristocratas.

O romance folhetinesco e as novas regras de publicação, exigências de prazo, de aumento ou diminuição do romance, acentuados com a chegada da imprensa de massa, em 1848, eram vistos por Charles Baudelaire, por exemplo, como rebaixamento, venda da alma, prostituição da arte. Havia um nítido abismo, provocado, entre intelectualidade francesa e público, dado o sucesso que esses romances folhetinescos e seus autores (Sue, Dumas, Sand) obtiveram nesse mesmo período.

Safo e a popularidade de seu amor por Faon

Os neoclássicos tinham sua imagem de Safo, reorganização do clichê oferecido pelos homens e mulheres do século XVIII, a poeta apropriada por Ingres na *Apoteose de Homero*, pequena, imperceptível entre os clássicos e que não dignifica o aedo; ou era a heroína de Guérin, no espaço cuidadosamente sublime, uma amante forte e viril, como somente um efebo grego poderia ser.

Mas havia outros discursos... Charles Gille, em 1844, em “*Le Chanson de nos jours: chansons populaires contemporaines*” fez uma coletânea de canções e incluiu entre elas “Sapho a Leucade”. A autoria original da obra popularizada era de Chapelain, amigo e frequentador dos salões de Madeleine de Scudéry. O fato de ser considerada de conhecimento popular ainda na metade do século XIX fundamenta que havia várias leituras de Safo, independentemente de a poeta e de a utilização do relato ovidiano terem se transformado em clichê.

Fosse pelo aumento do público leitor, fosse pelas inovações nas artes de editoração e impressão de livros, havia espaço para várias “Safo” no interior do clichê. Joan DeJean (1989, p. 13) acredita que o investimento nos estudos de história antiga e filologia, principalmente pelos alemães, auxiliou, produzindo uma abertura de possibilidades na França do século XIX. O romantismo e a influência de Madame de Staël podem ser fatores que favoreceram a temática de Safo e a popularidade da traição sofrida pela poeta nas mãos do jovem Faon, narrativa ovidiana, reorganizada com traços da heroína do romance, uma bela mulher, escritora, intelectual, incompreendida, ou a heroína romântica, com os cabelos em desordem, sem nenhuma joia, loucura e suicídio, descontrole e paixão. Havia público e grande aceitação.

A canção popular, de autoria de Chapelain, do século XVIII, define, na linha de Scudéry e na voz de Safo, seu amado (verso 1, p. 152): “*Ingrat Phaon, objet de mes douleurs*”, (verso 3, p. 152) “*cruel*” e “*perfide*” (verso 18, p. 153); a Safo que se banha em lágrimas, inconformada, infeliz, a lira muda, o amor que trai a criatividade e cessa a energia que conduz à poesia. Todo o povo da Grécia chora por perder sua poesia, e pela transformação efetuada em Safo, de grande poeta a simples “*jouet des charmes d’un perfide*” (verso 18, p. 153). Ela, gemendo e chorando, se atira nas ondas do mar e pede que saibam todos, por meio de Clio, musa da História, e de suas alunas-poetas, de seu martírio e seu destino.

Foi assim que Madame Pipelet de Leury apresentou a tragédia *Sapho* no teatro *Amis de la Patrie*, em 14 de dezembro de 1794; mulher de grande talento, cercada de suas alunas, sensível, infeliz com seu amor não correspondido e que “*se résolut enfin à tenter la funeste épreuve du saut de Leucade*” (Introdução, p. 5). Esta trágica encenação tem início nos aposentos de Safo e apresenta a poeta melancólica e sem força frente à descoberta da infidelidade do amado. Elementos novos são acrescentados: a amante de Faon é uma das alunas²²² e mais: uma amiga falsa, traidora, vingativa, que quer a dor de Safo frente à insensibilidade de Alceu, uma aproximação de atitude entre Damophile, a personagem que incita o casal traidor, e a serviçal de Fedra, de Racine. Safo é vítima com argumentos clichês de grande efeito moral,

Ato I, Cena I (p. 10-11):

Que peuvent-ils contre l’amour?
L’onde qu’agite la tempête,
Peut-elle réfléchir les rayons d’un beau jour?

Que podem eles contra o amor?
A onda que a tempestade agita
Pode refletir as luzes de um belo dia?

E aumenta o tom: “*Laissez-moi retomber dans la nuit éternelle*” (Ato I, Cena II, p. 16). Uma decisão que pretende apaziguar, acalmar. Abandonando tudo, a arte, os prêmios, a glória, o salto é “*Cruel réveil, fatal retour!*” (Ato I, Cena 1, p. 15). A canção final é hino de lamento, com direito à procissão de suas alunas e acompanhamento do coro. Ela sobe ao rochedo, acompanhada pela procissão ritual,

Ato I, Cena VII (p. 79):

O dieux, pardonnez-lui son crime,
C’est l’amour seul qui l’égara;
Contentez-vous d’une victime,
Voilà Sapho, recevez-là.

Ó deuses, perdoai o seu crime,
Foi só o amor que a enganou;
Contentai-vos com uma vítima,
Eis Safo, recebei-a.

²²² Para tornar essa traição ainda mais tenebrosa, o nome dado à sua aluna é, de acordo com a tradição, o nome da filha de Safo. Uma aluna criada como filha, amada como uma filha.

Na esteira da criação de Madame de Staël, Pipelet apresenta o barco que carrega o casal de apaixonados, os traidores que todos avistam; Cleis e Phaón, arrependidos, cheios de tormentos e certos de sua ingratidão. No barco está Damophile, sua mais recente descoberta de traição, esta sem perdão. A poeta segue para a borda do rochedo em meio a gritos de horror e súplicas de suas alunas pela vingança dos deuses. Ao mesmo tempo em que Safo se lança ao mar, o barco dos traidores afunda e cai uma chuva de fogo, vingança do céu que faz o templo de Lesbos ruir em chamas.

Madame Pipelet escreveu tal história, que contém os elementos clássicos do romance, amor, traição, a heroína, e a vingança – seja do destino, seja dos deuses – sobre aqueles que, por meio de mentiras e enganos, fazem sofrer o amor. A música é de Jean-Paul-Gilles Martini, pseudônimo de Johann Paul Aegidios Schwarzenndorf, que nasceu na Baviera e se mudou para Paris no ano em que concebeu a música para a tragédia *Sapho*. Segundo Coelho (1999, p. 55) o uso mais elaborado que fazia da orquestra, do coro e das cenas de conjunto fizeram a tragédia por ele musicada alcançar um grande público, chegando à centésima récita.

Neste mesmo impulso romântico está a “Dark Sappho!”, de Lord Byron, em *Childe Harold’s Pilgrimage* (Canto II, estrofes XXXIX e XL)²²³, que poderia ser salva pelo verso imortal e ainda não esqueceu o refúgio dos amantes e as inesquecíveis lésbicas. Em sua peregrinação, ele passa por Leucas e, à noite, sente a melancolia invadir-lhe. O alcance da obra é impressionante. De acordo com Péricles Eugênio da Silva Ramos (1989, p. 11), a publicação dos dois primeiros cantos, em 1812, teve sete edições impressas em quatro semanas e mais de dez mil exemplares foram pedidos em um só dia.

Victor Hugo define não só a melancolia como também apresenta uma origem, o cristianismo, uma religião que “havia mostrado a alma através dos sentidos”, geratriz de um novo sentimento “que é mais do que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia” [BERRENTINI, 197- (*sic*), p. 22-23]. Ambos os autores têm uma relação muito forte com a imagem do abismo.

²²³ Os versos de Byron: “*Childe Harold sailed, and passed the barren spot/Where sad Penelope o'erlooked the wave;/And onward viewed the mount, not yet forgot,/The lover's refuge, and the Lesbian's grave./Dark Sappho! could not verse immortal save/That breast imbued with such immortal fire?/Could she not live who life eternal gave?/If life eternal may await the lyre,/That only Heaven to which Earth's children may aspire./'Twas on a Grecian autumn's gentle eve,/Childe Harold hailed Leucadia's cape afar;/A spot he longed to see, nor cared to leave:/Oft did he mark the scenes of vanished war,/Actium, Lepanto, fatal Trafalgar:/Mark them unmoved, for he would not delight/(Born beneath some remote inglorious star)/In themes of bloody fray, or gallant fight,/But loathed the bravo's trade, and laughed at martial wight.*” (Project Gutenberg, ebook n.º. 5131, 2004, p. 33-34).

Em um poema escrito para a filha, em viagem, Victor Hugo associa a flor rara que ele busca para a menina e a narrativa sobre a poeta²²⁴. Alphonse de Lamartine, declarado admirador de Hugo, em *Nouvelles Meditations Poétiques* (1815), traz uma poesia intitulada “Sapho: élogie antique”. Robinson (1963, p. 181) a define como “*mediocre imitation*” da Carta XV de Ovídio.

Lamartine não tinha grande conhecimento da Antiguidade Clássica. Não sabia sequer o grego ou o latim. Para Marius Guyard (1956, p. 309), a Grécia de Lamartine é somente “*un décor*”, simples ornamentos para embelezar suas imagens ou para comparar os sentimentos dos personagens. Toda a elegia não é senão baseada em uma única estrofe de Safo, de acordo com o próprio autor²²⁵.

Essas recriações do tema ovidiano, sendo Ovídio objeto de grande discussão, se movimentam entre os autores que devem ser esquecidos pela sua licenciosidade ou vistos sobre os olhos da incompreensão e do exílio, o herói byroniano (Norman Vance IN: MARTINDALE, 1990, p. 217), recriações que utilizam o clichê e se ancoram em concepções enraizadas da Grécia que tinham aceitação popular. O livro de poesias de Lamartine, com 123 poemas, foi reimpresso nove vezes em três anos. Sua leitura de Safo partilha uma visão historiográfica da Grécia dos tempos de Homero e Safo como a infância da civilização, em que se desenrola o triste e melancólico destino da poeta e o suicídio não aponta redenção, e sim o enveredar-se nas trevas e no esquecimento, único remédio de um amor não correspondido.

A melhor imagem desse abandono, de acordo com Stein (1981, p. 214), foi publicada em uma série de Girodet, em 1829, confeccionada por Chatillon. A imagem de uma Safo melancólica ganha espaço sob a óptica de Théodore Chassériau. Na peça de Lamartine:

Fatal rocher, profond abîme
Je vous aborde sans effroi!
Vous allez à Vénus dérober sa victime:
J'ai méconnu l'Amour, l'Amour punit mon crime.²²⁶

Fatal rochedo, profundo abismo,
Eu vos abordo sem pavor!
Ides roubar de Vênus sua vítima:
Menosprezei o Amor, ele puniu meu crime.

²²⁴ Trata-se do poema “É para ti a flor que apanhei...”, citado na íntegra na página 141, nota de rodapé nº. 155.

²²⁵ Extraído do “*Commentaire de Sapho*” da edição de seus escritos (Marius Guyard, 1956, p. 314). Judith Stein (1981, p. 49) cita o fragmento em questão.

²²⁶ Lamartine, vv 5-8 apud GUYARD, 1963, p. 114.

São ecos de Ovídio, verso 19 da Carta XV das *Heroides*, “*quas non sine crimine amauit*”, utilizados longe de seu contexto. Para Ovídio, o crime era o amor pelas meninas; para Lamartine, o crime era não ter conhecido o Amor. A voz de Safo e seus lamentos, organização ovidiana, seguida das lembranças do encontro com Faon e a inserção da estrofe de Safo citada por Racine e que, com Lamartine, tem o tom de Boileau: “*Ma langue se glaça, je demeurai sans voix*,” (verso 33, 1963, p. 115) tem o acréscimo dos efeitos do amor sobre a criatividade de Safo: “*Et ma tremblante main laissa tomber ma lyre*” (verso 34, *ibidem*).

Nos versos 41 e 42 (*idem*, p. 116), a descrição do encontro, da agitação, do fogo:

Sans rougir de ma flamme, en tout temps, à toute heure,
J'errais seule et pensive autour de sa demeure:

Sem corar por minha flama, o tempo todo, a toda hora,
Eu errava sozinha e pensativa ao redor de sua morada:

Um fogo que Byron e Alessandro Verri, de acordo com DeJean (1989), haviam descrito como efeito da alma de Safo. Ele segue a linha de Verri, que coloca seu encontro com Faon no ginásio durante os jogos. Em Lamartine, Safo fica admirada com toda a multidão que olha o belo corpo de Faon enquanto ele lança o disco com mão segura e prevalece sobre todos os rivais. Belo, forte, másculo e vigoroso. E Safo lança mão de sua própria força poética, invoca as divindades; seu amado teria a imortalidade dos deuses por meio de seus versos. Ela só nomeia Faon quando a elegia já está na metade, não importa o nome, todos sabem. Ele é jovem, ela é bela e seu canto ecoa e immortaliza. Nada mais importa, ela o seguiria nos campos de batalha somente para que ele pudesse descansar em seu colo a noite toda.

Os novos discursos sobre o corpo e o prazer conduziram ao estabelecimento de uma nova categoria, outro modelo, e passaram a fundamentar uma diferenciação científica que, a partir daí, tende a ancorar as práticas de diferentes corpos, com desejos, patologias e papéis sociais distintos. O modelo novo, o dimorfismo sexual²²⁷ (Corbin IN: PERROT, 1991, p. 506), pressupõe cientificamente outro sexo, outra parte do desejo, outro corpo, outro ser²²⁸.

²²⁷ Tomas Laqueur (2001, p. 208-209) aponta a importância que ganha estudos sobre o ovário nesse novo modelo e da constatação empírica feita por Harvey em 1651, de que a vida origina-se no óvulo, sendo a secreção vaginal totalmente diferente da composição encontrada no sêmen masculino. A mulher nada precisa sentir (de prazer) para que esse processo interno ocorra, e o homem, para conceber um novo indivíduo, não precisa mais aquecer o corpo da mulher, provocar prazer, já que o clitoris nada tem a ver com ovulação e procriação. As sensações existem

Nesse novo modelo, o corpo é inimigo do homem moral, e a mulher, a eleita para que a humanidade progrida por meio da contenção de seu estado natural violentamente desejoso. A individuação do desejo enquanto prática moral acentua as qualidades positivas da mulher. Tendo um prazer mental, evocando seu sexo por toda a anatomia de seu corpo e em todas as fases de sua vida, a contenção é modéstia, e é “cultivada pelas mulheres com muita habilidade e cuidado para que elas estabeleçam seu domínio sobre os homens e tornem dominante o sexo que deve obedecer” (*Discurso* de Rosseau IN: LAQUEUR, 2001, p. 246).

Uma educação singular, um conjunto de representações permeando discursos... a mulher descobre o desejo quando focaliza seus sentimentos sobre um indivíduo e acentua seu “instinto” maternal. É a educação da mulher e uma terapia estabilizante, funcional, equilibrada, que garante a emergência e o domínio dessa parte moral sobre todo o restante, os impulsos, o desejo, seu sexo²²⁹. Essa terapia é o casamento e a maternidade. Por meio do casamento a mulher se livraria desse monstro amedrontador, do desejo perigoso que a adoce, fruto desse corpo poderosamente ameaçador com um órgão (o útero) que é capaz de se autoestabilizar todo mês, evitando a morte.

O homem se beneficia de tal contenção feminina, já que o descontrole provocaria uma sangria no sistema nervoso e o extenuaria. A modéstia feminina e a economia espermática

e são importantes até mesmo para que o ovário solte o óvulo, mas isso acontece no interior do processo do corpo, não por fricção voluntária de órgãos sexuais externos femininos. No dimorfismo sexual nascem dois corpos e menos prazer para eles.

²²⁸ De acordo com Laqueur, no dimorfismo sexual muda a argumentação que recai sobre os fundamentos biológicos da ordem moral. Nasce não somente outro sexo, nascem dois gêneros: masculino e feminino, moralmente distintos (LAQUEUR, 2001, p. 193 a 195). O um e o Outro. Os seres que os possuem não são desiguais, são diferentes (idem, p. 254). Um, o masculino, ligado a atributos físicos e qualidades morais tais como força, coragem, virilidade, racionalidade, bravura; fisiologicamente, o corpo tem forma “quadrada”. Ele pode sofrer patologias específicas de seu gênero, como, por exemplo o medo do fiasco, cujo aconselhamento médico indicava variadas terapias (duchas, massagens, tratamentos elétricos, acupuntura) (Alain Corbin IN: PERROT, 1991, p. 569-571 e CORBIN, 2008, vol. 2, p. 190-191). O outro, feminino, foi conectado a qualidades como sensibilidade, delicadeza, emoção. Sua forma é singularmente arredondada e graciosa. Seu prazer é associado à mente e seu ser moralmente associado à virtude. Já que seu prazer é mental, o sexo é o mentor de quase todos os males que a afetam (PERROT, 1991, p. 569). São várias as patologias apontadas no estudo de Michele Perrot e Alain Corbin: a clorose (palidez/mocinha-lírio), cujo tratamento consiste na interdição de tudo o que favoreça a paixão; a histeria relacionada diretamente às manifestações independentes do útero, órgão que age como um animal (independência do desejo na mulher e descontrole); a neurose do encéfalo (totalmente ligada à mulher, despertada pelo “choque nervoso” provocador do delírio no ato sexual). Vários conceitos aprisionam esse novo ser. Frígida e ninfomaniaca são somente dois exemplos extremos de tais prognósticos.

²²⁹ Michel Foucault, em seus três volumes da História sobre a Sexualidade (1976 a 1985), aponta a diferença que existe entre esse controle discursivo, estratégico e institucional, do moral sobre o físico, e a dimensão ética de tal discussão na Grécia Clássica.

fundamentam a civilização moderna. Os ideais vasculham o corpo, a educação pratica discursos e torna a anatomia patológica e imoral, que destrói a civilização.

O Faon lamartiniano é o homem vigoroso; Safo, a mulher dedicada, zelosa por seu parceiro, pronta para acolhê-lo, a velar por seu sono. Isso torna Faon ainda mais ingrato por fugir de tal bela mulher virtuosa²³⁰, abandonar uma mulher honrada e boa.

O abismo de Lamartine é enfrentamento do homem com uma natureza que segue seu curso enquanto a poeta morre:

Ainsi tombe une fleur avant les temps fanée!
Ainsi, cruel Amour, sous le couteau mortel,
Une jeune victime à ton temple amenée,
Qu'a ton culte em naissant le pâtre a destinée,
Vient tomber avant l'âge au pied de ton autel!

...

Elle dit. Et le soir, quittant le bord des flots,
Vous revîntes sans elle, ô vierges de Lesbos!

Assim tomba uma flor antes do tempo emurhecida!
Assim, Amor cruel, sob a faca mortal,
Uma jovem vítima a teu templo trazida,
Que a teu culto, ao nascer, um sacerdote destinou,
Vem tombar antes da idade ao pé do teu altar!

...

Ela disse. E, à noite, abandonando a borda das ondas,
Voltastes sem ela, ó virgens de Lesbos!²³¹

Somente a natureza, bela e sublime, continua seu curso. A jovem Safo morre nas mãos de um ingrato. A elegia de Lamartine remete à imagem pictórica de Antoine-Jean Gros (1801). A noite densa do pintor se transforma no sentimento de que a noite chega para Safo, um momento sem saída. Ao mesmo tempo, destaca os sentimentos e a tristeza de Safo, suas lembranças, seu desejo, seu desespero. É interessante, no entanto, que a natureza participa muito mais dos

²³⁰ A virtude feminina comporta o auxílio no domínio dos traços negativos do masculino. O zelo feminino sob o masculino é a utilização do enorme poder de domínio moral da mulher na garantia de que as qualidades masculinas tornem-se propositivas enquanto práticas morais.

²³¹ Transcrição: GUYARD, 1963, p. 118.

sentimentos de Safo na representação do salto em Gros do que em Lamartine, o que justificaria o estatuto um pouco confuso de Gros nos modelos explicativos de escolas pictóricas construídos ainda no século XIX.

A inversão de Safo

A inversão de Honoré Daumier, nas possibilidades que a França oferece à poeta grega, torna-se importante dentro do contexto da nova querela entre Antigos e Modernos. A caricatura não chega só. Um texto a acompanha, conselho moral para as jovens da França:

Jeunes filles, voyez où nous conduit l'Amour!
Sous nos pieds si mignon, le gueux creuse un abîme
Où l'on tombe aisément; car du plaisir au crime
Le chemin est brigrement court.²³²

Meninas, vede aonde nos conduz o Amor!
Sob nossos pés tão pequeninos, o patife cava um abismo
Onde facilmente caímos; pois, do prazer ao crime,
O caminho é curto pra valer.

A autoria do texto “Poésies Morales” seria de Esther Bongars – que se envolveu com o escritor Gerard de Nerval –, uma atriz do teatro de Variedades a quem é atribuído um romance com toques de libertinagem com o príncipe de Wurtemberg. A morte de Esther a aproxima da narrativa ficcional ovidiana para Safo, já que ela comete suicídio na banheira. Baudelaire adverte o leitor do século XX que as legendas de Daumier, no entanto, “[...] *ne servent pas à grand'chose, car ils pourraient généralement s'en passer.*”²³³ Há relação entre a ironia do texto que acompanha a caricatura de Safo e os versos 177 a 180 da Carta XV de Ovídio:

Quicquid erit, melius quam nunc erit. Aura, súbito.
Haec mea non Magnum corpora pondus habent.

²³² O texto foi retirado da imagem em questão, um contraponto para a adequação da legenda enquanto construção de imagem cômica é Balzac deixar claro: “*J’écris pour les hommes et non por les jeunes filles*”. Retirado de “*Balzac, as vie et ses oeuvres d’après as correspondance*” (1858, p. 178), de L. de Surville, citado por Margaret Cohen (UNWIN, 1997, p. 60).

²³³ Retirado do artigo “*Quelques Caricaturistes Français*”, de 1857. Transcrição: SEUIL, 1968, p. 383.

Seja o que for, será melhor que agora. Ar sustém-me! Este meu corpo não tem muito peso²³⁴.

Na caricatura, com os cabelos em desordem, uma velha tenta, em vão, se livrar do Amor, que a empurra para o abismo. Há jogo de luz e sombras que não condiz com as que a natureza costuma produzir. Marcas do tempo são visíveis em seu rosto, no traçado forte do nariz, em volta dos lábios e sob os olhos. Os cabelos ralos confirmam que Safo trava esta luta no fim de sua vida. O Amor a lança ao abismo.

Angélica Kauffmann e Jacques-Louis David representaram o amor como um jovem rapaz que surge para propiciar momentos bons (inspiração, felicidade) na vida de Safo. O Amor de Daumier é carrasco, a empurra para a queda final, traz a morte de seu corpo e ela resiste, tem medo, no contorno forte na região dos joelhos e no torso que oferece resistência. Os quadris procuram conter uma força e uma vontade muito maiores do que a dona daquele corpo pode suportar. Ela arregala olhos incisivos, como que captando a enorme distância entre o topo da pedra e mar aberto bem abaixo deles. O Amor, envelhecido *à la Fragonard*, mas com traços burgueses (barriga avantajada, por exemplo), tem os músculos retesados e firmes das pernas, com força que faz as mãos empurrarem os quadris da mulher para frente. O flagrante do espectador-leitor se dá no momento em que pouco há para se fazer. Os dedos dos pés, friccionados sobre a rocha, logo não encontrarão apoio e Safo será conduzida para a morte fatal, sem nenhuma possibilidade de salvação; os tons já anunciam.

Afora o duelo, há pouco que vislumbrar na área capturada pelo observador. Na margem inferior direita, estão a rocha e suas ranhuras; à esquerda, o mar com suas pequenas ondulações na superfície; ao fundo, montanhas, um barco, pequeno e um homem que está bem longe e não tem pretensões de salvar a mulher.

É uma leitura burlesca da imagem de Gros. E, de acordo com Jorge Coli (2005, p. 15), as citações de arte anterior para os pintores do século XIX “não são, de modo algum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgue numa outra inter-relação”. Esse burlesco se pretende criativo; pretende produzir um novo entendimento de um tema já conhecido. Gros apresenta uma mulher que se lança ao mar olhando para o céu, certa de sua libertação, uma heroína. Na caricatura de Damier, o

²³⁴ LPS, 1983, p. 148.

feito em seu corpo, o medo em seus olhos e a resistência contra a morte são estilhaçantes da narrativa ficcional ovidiana que sustenta a memória da poeta grega de Lesbos.

Havia ecos de tal imagem em Ovídio. Nos versos 31 e 32, Safo se descreve:

Si mihi difficilis formam natura negavit,
ingenio formae damna repende meo.

Se a natureza me negou a formosura, a falta de formosura compenso-a pelo gênio²³⁵.

Em Daumier, essa mulher é comum, não contém o heroísmo do guerreiro grego que reflete os tons viris neoclássicos e nem é a heroína romântica, espelho do desejo de Madame de Staël. Ela sente medo de morrer, pânico só de olhar para o abismo à sua frente. E assim, se distância dos clássicos, dos neoclássicos e dos românticos.

Ovídio trabalha o salto como uma possibilidade de Safo se livrar do amor não correspondido. Gros pensa nos gregos como um povo mais forte, que suporta mais facilmente todas as dificuldades, um pouco como Winckelmann descreve o Lacoonte. Staël pretende ver no salto de Safo a única saída para uma mulher não compreendida, rejeitada pelo que pensa, pelo modo como sente, pela forma como expressa o que sente. Daumier contraria toda a representação do amor, inclusive o criador latino, nos versos 179 a 180, quando Safo invoca Eros:

Tu quoque, mollis Amor, penas suppose cadenti,
ne sim Leucadiae mortua crimen aquae!

Tu, terno Amor, ampara também com as asas a minha queda, para que eu não seja, morta, o crime da água leucádia²³⁶.

O alado com suas flechas do amor é egoísta, oferece o abismo à mulher e ela parece não compreender por que não pode amar.

A legenda é o lugar da moralização moderna, invertida porque vem das mãos de Esther de Bongars, bastante apropriada e experiente. Senhoritas, as jovens e belas, em quem o Amor prefere atirar suas flechas, olhem, observem a situação complicada de Safo. Vejam aonde conduz o Amor: o miserável cria um abismo, um caminho curto: do prazer ao crime; do desejo ao

²³⁵ Transcrição: Loeb, 1977, p. 182. Tradução: LPS, 1983, p. 138.

²³⁶ Transcrição: Loeb, 1977, p. 192. Tradução: LPS, 1983, p. 148.

abismo; da entrega do Amor ao Suicídio. O amor burguês, velho e barrigudo, é impiedoso. Amor-mercadoria, amor corpo que dispensa a velha Safo.

Juventude e beleza são valores normalmente associados às heroínas dos romances, em um mundo onde o corpo é esmiuçado pelo olhar e está exposto à compra, seja nos cabarés, nos teatros, nas passagens, seja nas ruas de Paris. O abismo de Daumier não é lírico. Ele se abre para o corpo daquelas que já não têm mais nenhum interesse, serventia, nenhum valor dentro dos padrões estéticos burgueses. E Safo, a velha imagem, a memória gasta, é assassinada.

É no corpo que toma lugar a zombaria Charivari: a anatomia exageradamente masculinizada, a saliência de seus órgãos sexuais em contato com a vestimenta colada, traço irônico que expõe a hipocrisia da admiração dos gregos, visto sob os olhos de uma França que se pretende, idealisticamente, moral.

No novo modelo para os corpos e o prazer, o dimorfismo sexual, não há desigualdade entre os sexos. Então, o que, a partir desses novos estudos, passa a ser inferior? Os que são iguais no corpo e diferentes no desejo. Esses saem da libertinagem, um campo circunscrito por discursos de ordem moral, e ganham o campo da patologia clínica. É o corpo que dá os sinais para que esses estudiosos saibam identificar esses seres inferiores. As mulheres terão clítoris maiores, os homens, pênis bem mais finos. Na segunda metade do século XIX, os gestos são campo de minuciosa observação por Charcot e depois, com Freud, diagnostica-se aquilo que é observado pela fala.

Daumier produz Safo com enxertos de partes sexuais masculinas. Ridicularizar Safo é expor a parte anatomicamente conhecida de todos via narrativa e tradição, elevada ao deboche, riso provocado pela evidência (negativa) na admiração da poeta pelos modernos.

Uma pequena imagem, de 18 cm x 24 cm, em página separada para tal fim, no verso da página principal. A pedra litográfica de Daumier cumpre o assassinato da narrativa abismante de Ovídio. Ela, que não tem a pretensão neoclássica da grandeza, está mais vinculada à retomada do grotesco, feiura cuja leitura, marca de progresso da civilização, leva o pensamento ao sublime.

Charles Baudelaire percebe o sacrilégio. Afinal, que respeito um homem que vive a se abismar pode ter com sua memória? Ri e se prepara para tomar o espaço cedido por Daumier ao desentronar a narrativa ovidiana e seu estatuto digno de antigo e tornar Safo outra figura, a histórica cultuada de Lesbos. O gênio, de alma flanante, pega sua fina pena. O riso e a criação. Safo se liberta do clichê, do símbolo gasto.

Ser sacrílego é para poucos, e Baudelaire paga seu tributo a Daumier por isso, para esse exímio desenhista bufão que, com energia, pinta a sequela do mal e ensina o homem a rir de si mesmo²³⁷. Do século XIX, um Ovídio-Lord Byron ri. O espaço existe. A temporalidade narrativa congela nesse riso. O grotesco e sua beleza podem mais. *Les Fleurs du Mal*, um título que se apaga para acender outro (de invisibilidade doada pelo medo do escritor-mercador frente à tirania dos censuradores), *Les Lesbiennes*.

***Femmes damnées* ou Safo, a Invertida**

O ano é 1857²³⁸. Charles Baudelaire coloca para publicação um conjunto de 52 poesias inéditas e 11 já publicadas em revistas francesas, com título modificado para “*Les Fleurs du Mal*”. Assim que ocorre a publicação, uma ação judicial da 6.^a Câmara do Tribunal Criminal apreende os exemplares, e o escritor-mercador se vê diante do Tribunal Correccional, que lhe impõe a censura de sua criatividade (seis poemas são retirados do livro) e uma multa de 300 francos. Flaubert, em carta para Baudelaire, prenuncia a importância que o poeta terá alguns anos depois para a juventude francesa. Em 13 de julho de 1857, a seu caro amigo, Flaubert²³⁹ escreve: “Você encontrou o meio para rejuvenescer o romantismo. Você não se parece com ninguém” (FLAUBERT, 1993, p. 176-177). *Les Lesbiennes*, o primeiro título, cede lugar a outro, e a poesia – ou as poesias – que o título remete chegarão ao conhecimento público somente em 1866, em uma edição de 23 poemas, contendo os seis censurados em *Fleurs du Mal*. *Marginália*, a coletânea, chegará num momento propício, tendo grande acolhida dos simbolistas. O título teve duas publicações no mesmo ano.

²³⁷ Descrição contida nas *Épigraphes* (XIII), “Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier”. Tradução: Junqueira, 1985, p. 545.

²³⁸ Desde outubro de 1845, Baudelaire anuncia um livro de poesias intitulado *Les Lesbiennes*. De acordo com Dolf Oehler (1997, p. 247), ele “o faz, aliás, na contracapa de uma sátira de Pierre Dupont, no *L’Agiotage*”. No mesmo ano, no salão de 1845, tem-se outro anúncio: “Pour paraître prochainement: *Les lesbiennes*, poésies par Baudelaire Dufaÿs – Le catéchisme de la femme aimée, par le même”.

²³⁹ A obra de Charles Baudelaire, *Flores do Mal*, é publicada no mesmo ano do romance de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*.

Charles Baudelaire não aborda Safo pelo prisma da caricatura. Destituída do símbolo, Safo, suas meninas, o abismo, correm para a metamorfose. *Nouveauté* de um saltimbanco²⁴⁰.

Na verdade, só uma de suas poesias fala diretamente de Safo. Ou melhor, abruptamente. Trata-se de Lesbos. De acordo com Joaquim Brasil Fontes (200, p. 38), a poesia, no interior da obra, está entre “Le Vin” e “Revolte”, “momento em que o artista, depois de passar pela embriaguez, mergulha na vertiginosa destruição; uma etapa na viagem para o fundo do abismo”.

Lesbos é uma topografia do desejo homoerótico, ilha onde os beijos correm como cascatas, *languissants* (meigos) (v. 2) ou *joyeux* (ditosos) (v. 2), *chauds* (ardentes) (v. 3), *frais* (frescos) (v. 3), *orangeux* (febris) (v. 9), *secrets* (secretos) (v. 9), *fourmillants* (abundantes) (v. 9), *profonds* (v. 9), onde a deusa do Amor pode, com direito, sentir ciúmes de Safo pela veneração ritualística das mulheres de Lesbos, das cortesãs, mulheres que “*Caressent les fruits mûrs de leur nubilité*²⁴¹” (v. 19); *nubile*, as que estão prontas para o casamento, prontas para o sexo, mas são “*fruits mûrs*” para o que são feitos, na relação heterossexual.

É também uma imagem do presente para o passado. Safo consegue o perdão dos beijos, e Platão pode franzir seu olho sério quanto quiser. “*Reine du doux empire*” (v. 23), Safo arranca o perdão do eterno martírio imposto aos corações “*ambitieux*” (v. 27) e não pode acalmar o coração saltando do rochedo, já que nenhum Deus ousaria ser juiz de seus crimes.

Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?
Vierges au coeur sublime, honneur de l'archipel,
Votre religion comme une autre est auguste,
Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel!
Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?

De que valem as leis do que é justo ou injusto?
Virgens de alma sutil, do Egeu orgulho eterno,
O vosso credo, assim como os demais, é augusto,
E o amor rirá tanto do Céu quanto do Inferno!
De que valem as leis do que é justo ou injusto?²⁴²

²⁴⁰ Após a publicação de *Flores do Mal*, Jules Vallès, de acordo com Dolf Oehler (1997, p. 235) insulta Baudelaire na imprensa atribuindo a ele, ironicamente, o título de saltimbanco.

²⁴¹ Tradução: Junqueira, 1985, p. 499. Verso 19: “Roçam de leve o tenro pomo que as excita;”.

²⁴² Transcrição dos versos 36 a 40. Tradução: Junqueira, 1985, p. 501.

Depois da identificação do poeta com Safo e as filhas “*aux yeux creux*”²⁴³ (que **nous** vaulent), e de proclamar o seu credo contra o julgamento moral sobre o que considera justo ou injusto no amor e no desejo, Charles Baudelaire altera o estatuto da narrativa ao colocar Lesbos como o local onde o crime de Safo é outro, perdoável, topografia do desejo e da libertação de uma memória-narrativa de traição e suicídio com o salto da pedra da leucádia.

Lesbos escolheu o poeta Baudelaire para cantar o segredo dessas virgens. Ele, que desde a infância foi iniciado no mistério profundo, “*Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs*” (v. 44²⁴⁴),

Et depuis lors je veille au sommet de Leucate,
Comme une sentinelle à l’oeil perçant et sûr,
Qui guette nuit et jour brick, tartane ou frégate,
Dont les formes au loin frissonnent dans l’azur;
Et depuis lors je veille au sommet de Leucate.

Pour savoir si la mer est indulgente et bonne,
Et parmi les sanglots dont le roc retentit
Un soir ramènera vers Lesbos, qui pardonne,
Le cadavre adoré de Sapho, qui partit,
Pour savoir si la mer est indulgente et bonne!

E desde então do alto da Lêucade eu vigio,
Qual sentinela de olho atento e indagador,
Que espreita sem cessar barco, escuna ou navio,
Cujas formas ao longe o azul nos faz supor;
E desde então do alto da Lêucade eu vigio.

Para saber se a onda do mar é meiga e boa,
E entre os soluços, retinindo no rochedo,
Enfim trará de volta a Lesbos, que perdoa,
O cadáver de Safo, a que partiu tão cedo,
Para saber se a onda do mar é meiga e boa!²⁴⁵

Novamente a identificação, o poeta e Safo no topo do rochedo, a pique sobre o abismo, para saber se o mar é indulgente e bom²⁴⁶. Na releitura da narrativa ovidiana, esse poeta flanante,

²⁴³ Tradução de Ivan Junqueira (ibidem) do verso 18: “Donzelas de ermo olhar”.

²⁴⁴ Idem, p. 501: “Dos risos dissolutos e dos turvos prantos;”.

²⁴⁵ Transcrição dos versos 46 a 55. Tradução: idem, p. 501-503.

como uma sentinela observa e espera também por seu cadáver, que é, ao mesmo tempo, o cadáver adorado de Safo. É uma imagem fechada, hermética, sem temporalidade. O observador, do abismo que o observa, espera pelo cadáver adorado, pelo encontro, pela saída, mas não a contempla. Baudelaire toma o lugar de Safo no salto ao mesmo tempo em que é tomado pelos sentimentos e pela morte de Safo, que é sua imagem invertida. A memória e o presente, prisioneiros e aprisionadores de um mesmo homem, o poeta.

A memória de:

De la mâle Sapho, l'amante et le poète,
Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs!
L'oeil d'azur est vaincu par l'oeil noir que tachète
Le cercle ténébreux tracé par les douleurs
De la mâle Sapho, l'amante et le poète!

Desta Safo viril, que foi amante e poeta,
Mais bela do que Vênus pelas tristes cores!
- O olho do azul sucumbe ao olho que marcheta
O círculo de treva estriado pelas dores
Desta Safo viril, que foi amante e poeta!²⁴⁷

Qual memória de Safo o poeta observa? O cadáver adorado da rainha de Lesbos, viril, amante e poeta. Uma aceitação da tradição biográfica, da tentativa de construção da memória, de todo o desejo que envolve Safo na *nouveauté*²⁴⁸. A virilidade a torna mais bela que Vênus, a deusa do amor, pois suas cores são tristes.

De Sapho qui mourut le jour de son blasphème,
Quand, insultant le rite et le culte inventé,
Elle fit son beau corps la pâture suprême
D'un brutal dont l'orgueil punit l'impiété
De celle qui mourut le jour de son blasphème.

- De Safo que morreu ao blasfemar um dia
Quando, trocando o rito e o culto por luxúria,
Seu belo corpo ofereceu como iguaria

²⁴⁶ Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 44) fala da poesia de Baudelaire como “Laus Masculae Veneris”, remetendo também a Swinburne, onde o poeta, um eleito, um iniciado, tem a tarefa de vigiar, do alto do rochedo, para ver se o mar, indulgente e bom, traz de volta o cadáver de Safo.

²⁴⁷ Transcrição dos versos 56 a 60. Tradução: idem, p. 502-503.

²⁴⁸ Joan DeJean (1989, p. 14) lembra que a época de Baudelaire foi o período em que houve maior contestação da Carta XV.

A um bruto cujo orgulho atormentou a injúria
Daquela que morreu ao blasfemar um dia²⁴⁹.

Sua blasfêmia tomou conta de Lesbos, seu insulto ao culto, doar o belo corpo em sacrifício a um bruto. Desde esse dia, os uivos não cessam na ilha. A blasfêmia é explicada por Delfina a Hipólita, no poema condenado “Femmes Damnées”. Delfina, “*beauté forte*”, a caçadora, a loba, interpela a aflita presa, Hipólita “*beauté frêle*”:

- “Hippolyte, cher coeur, que dis-tu de ces choses?
Comprends-tu maintenant qu’il ne faut pas offrir
L’holocauste sacré de tes premières roses
Aux souffles violents qui pourraient les flétir?

Mês baisers sont légers comme ces éphémères
Qui caressent le soir les grands lacs transparents,
Et ceux de ton amant creuseront leurs ornières
Comme des chariots ou des socs déchirants;

Il passeront sur toi comme un lourd attelage
De chevaux et de boeufs aux sabots sans pitié...
Hippolyte, ô ma soeur! Tourne donc ton visage,
Toi, mon âme et mon coeur, mon tout et ma moitié,

Tourne vers moi tes yeux pleins d’azur et d’étoiles !
Pour un de ces regards charmants, baume divin,
Des plaisirs plus obscurs je lèverai les voiles
Et je t’endormirai dans un rêve sans fin!”

- “Hipólita, amor meu, que me dizes então?
Compreendes quão pueril é oferecer agora
Em holocausto as tuas rosas em botão
A um sopro que as pudesse espedaçar lá fora?

Meus beijos são sutis como asas erradias
Que afagam pela tarde os lagos transparentes,
Mas os de teu amante hão de escavar estrias
Como as carroças e os arados inclementes;

Sobre ti passarão qual sobre alguém pisasse
Uma junta de bois os cascos sem piedade...
Hipólita, meu bem! Volve pois tua face,
Tu, coração, que és o meu todo e és a metade,

²⁴⁹ Transcrição dos versos 66 a 70: Tradução: idem, p. 503.

Volve teus olhos cheios de astros como os céus!
Dá-me esse olhar que é como um bálsamo bem-vindo;
Do prazer mais sombrio eu erguerei os véus
E hei de fazer-te adormecer num sonho infindo!²⁵⁰

A blasfêmia de Safo é luxúria, no estigma de servir como terra para ser pisada por cascos de bois sem piedade. O amor entre o que é frio e o que é quente, o que é dia com o que é noite, os dois gêneros, a relação heterossexual é o sacrifício ao selvagem, à natureza. Selvageria própria daquele:

Maudit soit à jamais le rêveur inutile
Qui voulut le premier, dans sa stupidité,
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté!

Maldito para sempre o sonhador inútil
Que por primeiro quis, em sua insanidade,
Enfrentando um problema insolúvel e fútil,
Às delícias do amor juntar a honestidade!²⁵¹

O maldito que, estupidamente, tentando resolver um problema “*insoluble et stérile*” (v. 63), uniu o sexo a códigos morais, à honestidade, à moral, à virtude. A mulher que se entrega a esse tipo de relação heterossexual, de acordo com Delfina, sentirá horror e remorso. E da aflição de Hipólita, de estabelecer mais sensações do que o corpo pode suportar, de abrigar o desejo, o socialmente aceito e seu reflexo imoral, ela sente o abismo: “*cet abîme est mon coeur*” (v. 76). Ela o descreve:

Brûlant comme un volcan, profond comme le vide!
Rien ne rassasiera ce monstre gémissant
Et ne rafraîchira la soif de l'Euménide
Qui, la torche à la main, le brûle jusqu'au sang.

Ardente qual vulcão, mais fundo que a tormenta,
Nada este monstro aplacará dentro de mim
E nunca há de saciar Eumênide sedenta
Que o queimará, archote em punho, até o fim²⁵².

²⁵⁰ Transcrição dos versos 25 a 40. Tradução: idem, p. 507.

²⁵¹ Transcrição dos versos 61 a 64. Tradução: idem, p. 509.

²⁵² Transcrição dos versos 77 a 80. Tradução: idem, p. 511.

O excesso de prazer era visto nos estudos de medicina como propício ao desequilíbrio do sistema nervoso, se repetido sem juízo (CORBIN et al., 2008, vol. 2, p. 203). Sem necessidade de prazer para a mulher procriar (que não precisa da fricção do clítoris nem do envio de fluídos para o esquentamento do corpo) e tomada de um delírio insano de prazer quando usado de forma desmedida, esse medo do prazer pelo prazer é aproximação com um problema de saúde na mulher, a histeria, que é também um problema social, a impossibilidade de fazer parte da comunidade e tomar parte da civilização e do importante papel que cabe à mulher²⁵³. Esses resultados são estabelecidos pelos médicos, de acordo com Thomas Laqueur (2001, p. 264), na relação entre o ciclo menstrual da mulher e o estudo do cio das fêmeas de animais.

Interessante é o tratado de Raciborski, de 1884, sobre a menstruação, ovulação, fecundação, higiene, males e tratamentos. Bem no início do trabalho encontra-se a seguinte conclusão:

As cadelas, que em circunstâncias normais não saem do lado do dono um só instante, fogem durante o cio para satisfazer o instinto “que domina tudo o mais”!. Quando voltam para casa parecem excessivamente afeiçoadas aos seus donos, “muito humildes, como se tivessem feito alguma coisa que exigisse perdão”. As gatas no cio correm pelo apartamento, pulam de um móvel para outro, investem contra as janelas sem se preocuparem com o perigo. Se seus desejos carnis não forem satisfeitos essas aberrações de comportamento se repetem, “por assim dizer, indefinidamente”.

Continuando seu estudo, ele responde o que faz com que a mulher – que tem as mesmas aflições nervosas durante a menstruação – não seja assim: a civilização. Até 1900, esse ciclo menstrual é visto de modo cientificamente amedrontador, terrível. Walter Heape, um graduado de Cambridge, pesquisador da biologia reprodutiva, altamente influente, pôde concluir seu estudo sobre o ciclo reprodutivo dos mamíferos, inclusive dos seres humanos:

²⁵³ De acordo com Alain Corbin (CORBIN et al., 2008, vol. 2, p. 221), a tese da doença neurocerebral feminina acentua a fragilidade da mulher ao considerar como patológica uma série de comportamentos somáticos que até então pareciam normais, ao dar conselhos relacionados à educação apresentando o casamento como uma terapia estabilizante. Todavia, segundo esta mesma teoria, a compressão do ovário, a titilação do clítoris, o orgasmo dessa forma provocado deixam de representar remédios adequados, já que o mal, segundo Briquet (1852), está essencialmente ligado à impressionabilidade. Ele aponta estudos anteriores de Georget (1821) e Brachet (1837) sobre este mesmo aspecto do corpo feminino.

O epitélio é dilacerado em cada período, “deixando para trás um tecido em pedaços, glândulas em tiras, vasos rompidos, pontas de estroma denteadas e massas de corpúsculos de sangue, parecendo não ter cura sem uma intervenção cirúrgica.”²⁵⁴

Roger Chartier (2002, p. 108) lembra que a impressionabilidade feminina estava ligada aos órgãos sexuais da mulher e a um orgasmo mais mental que físico. E a mulher se torna o principal alvo da patologia provocada pela leitura, juntamente com os letrados. A leitura desencaminha a imaginação, produz recusa à realidade e uma preferência pela quimera. Sua união com os prazeres solitários da masturbação tornam a mulher o principal perigo. Safo, a poeta viril, é como Delfina, aberração, histérica, que Hipólita, discurso social, teme.

A palidez de Safo não é simples jogo do mórbido, próprio do romantismo e dos contos de Edgar A. Poe. É também um discurso que busca suas imagens nos seres patológicos de sua própria sociedade, essas mulheres mais abatidas, inquietas, nervosas. Hipólita, a virgem, inversão do puro Hipólito de Fedra, tem um discurso receoso, teme o abismo²⁵⁵. Ela teme o prazer, o desejo, a excitação, porque teme o estigma ao mesmo tempo em que teme a angústia de não conceder a seu corpo o prazer condenado socialmente.

Charles Baudelaire não tinha uma boa visão da mulher e de seu papel social. No único jogo do qual pode participar positivamente, a mulher atinge o moderno jogando com o artifício²⁵⁶. Esse pensamento baudelaireano deita raízes em sua própria prática, sua postura estoica, do dândi, e da possibilidade de agir fugindo dessa natureza monstruosa. No poema “Femmes Damnées”, Delfina é a subversiva, a que joga com o prazer da Inversão. Hipólita é a

²⁵⁴ LAQUEUR, 2001, p. 267.

²⁵⁵ No estudo de Nicoletti, citado por Miyoshi, a respeito das figuras femininas suicidas (2010, p. 53), há uma forte relação entre o suicídio e o feminino com o crescimento urbano, transformações com as quais as mulheres não seriam capazes de lidar. Entretanto, o abismo é morte masculina, carregada de erotismo, desde os libertinos até os personagens de romances góticos.

²⁵⁶ Foi Charles Baudelaire, de acordo com Vigarello (2006, p. 105) quem cunhou a palavra “maquiagem”. Ela reúne, por condensação, no jogo do feminino com o moderno, as concepções de beleza, poder, espetáculo e arte. Existiam várias formas de propiciar tal jogo: a curvatura, utilizada nos escritos de Dumas, que determina a qualidade da valsadora, favorece a pose, a elegância e produz um cenário de imponência. A qualidade da curvatura se dá no jogo entre a grandeza dos quadris e a estreiteza da cintura. Para conseguir esse aparato espetacular, as mulheres parisienses se dedicam a caminhadas no campo, à natação, etc. Além disso, é importante apresentar o busto dilatado e os ombros largos (que representam a energia dos pulmões e, portanto, boa saúde)... Por outro lado, como a beleza é social, as mulheres deviam se dedicar a atividades que apontassem seu nível cultural, como, por exemplo, a leitura de jornais e romances. Há duas referências a essas mulheres espetaculares em romances da segunda metade do século XIX: Madame Bovary, de Gustave Flaubert, e Luísa, de Eça de Queirós.

imagem da cultura, a que se condena. O poeta e o abismo produzem o espaço da libertinagem²⁵⁷, necessária para que de tal jogo surja uma imagem que capte o ser do leitor no seu próprio abismo.

Por isso Delfina é sádica. É tirânica em suas palavras que instruem a ação do prazer. O Hipólito de Sêneca morre por renegar o desejo que o Amor de Vênus provoca. Baudelaire, o sádico que com elas se identifica, é, como lembra Mario Praz (1996, p. 110), aquele que “transgride não porque segue a natureza”, mas “que está transgredindo na prática da virtude”. E provoca a queda das invertidas.

- Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel!
Plongez au plus profond du gouffre où tous les crimes,
Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel,

Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d'orage.

Descei, descei, ó tristes vítimas sublimes,
Descei por onde o fogo arde em clarões eternos!
Mergulhai neste abismo em que todos os crimes,
Tangidos por um vento oriundo dos infernos,

Fervilham de mistura aos ásperos trovões²⁵⁸.

A identificação da ação do prazer com a ação de narrar é ordenar sadicamente. Elas devem ir até o fim do vício, no eterno inferno onde jamais haverá a relação heterossexual:

Jamais un rayon frais n'éclaira vos cavernes;
Par les fentes des murs de miasmes fiévreux
Filtrent en s'enflammant ainsi que des lanternes
Et pénétrant vos corps de leurs parfums affreux.

Jamais um raio há de clarear vossas cavernas;
Pelas fendas da pedra os miasmas delirantes
Infiltram-se a brilhar, assim como lanternas,
E os corpos vos penetram de odores nauseantes²⁵⁹.

²⁵⁷ Mario Praz (1996, p. 140) define Charles Baudelaire como o poeta que se esforça por parecer satânico, “um dândi de modos eclesiásticos perfumados de enxofre”. Entretanto, como percebe Joaquim Brasil Fontes (2000, p. 37), a identificação Safo-poeta é diferencial em versos, já que ele usa o alexandrino, ao contrário de poemas em que fala da mulher, eu que a luxúria topográfica das sensações se organiza sob um tom mais vulgar.

²⁵⁸ Transcrição dos versos 85 a 89. Tradução: idem, p. 511.

²⁵⁹ Transcrição dos versos 93 a 96. Tradução: ibidem.

Nem raio nem lanterna acenderá o fundo de suas cavernas, nem penetrará os corpos com nauseantes perfumes. O prazer que alegra as invertidas, estéril e forte, destrói o corpo.

Loin des peuples vivants, errantes condamnées,
A travers les déserts courez comme les loups;
Faites votre destin, âmes désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous portez en vous!

Longe dos vivos, erradas, condenadas,
Correi rumo ao deserto e ali uivai a sós;
Cumprí vosso destino, almas desordenadas,
E fugi do infinito que trazeis em vós!²⁶⁰

Essa sensibilidade extrema, gozo²⁶¹ e desejo só são possíveis em outro mundo, longe dos vivos, de suas regras morais e cristãs, e pela inversão do Belo, que da arte do poeta (e seu gênio) pode tornar lírico o que essa sociedade abandona no lastro da doença. É a construção da alegoria, a Invertida, a musa do mal, compondo a floresta de símbolos, suas *Flores do Mal*²⁶².

Mário Praz (1996) faz uma genealogia das mulheres românticas, fruto desse universo científico que terrifica o homem frente ao novo gênero e seu corpo, mais suscetível e incontrolável. A visão do sexo como uma pequena morte só faz acentuar a morbidez da lésbica, que se utiliza do prazer pelo clítoris, imoral, perigoso, desnecessário, doentio; prazer que leva ao emagrecimento, à palidez, à histeria, à loucura... como almas desordenadas, como lobas.

Iniciado nos mistérios que a sociedade estabeleceu como patológicos, os espíritos mais curiosos (o poeta) procuram na linguagem atravessar o desconhecido e no horrível buscar um

²⁶⁰ Transcrição dos versos 101 a 104. Tradução: idem, p. 513.

²⁶¹ Antoine Proust e Vicent Gerard (1992, v. 5, p. 355) definem a origem da palavra orgasmo, que vem do grego *orgasma*, derivado de *orgân*, cujo sentido é ferver de ardor. E acrescenta os dados de um trabalho de Baillièrre, de 1855, *Traité de l'impuissance et de la stérilité chez l'homme et chez la femme*: "No orgasmo, a circulação se acelera [...] Os olhos, violentamente injetados, se tornam esgazeados [...] A respiração, ofegante e entrecortada em alguns, se suspende em outros [...] Os centros nervosos congestionados transmitem apenas sensações e volições confusas [...] Os membros, tomados por convulsões e às vezes por câimbras, agitam-se em todos os sentidos ou se estendem e se enrijecem como barras de ferro; os maxilares cerrados fazem ranger os dentes, e algumas pessoas levam tão longe o delírio erótico que, esquecendo o companheiro de sua volúpia, mordem até sangrar um ombro que ali ficou incautamente abandonado. Esse estado frenético, essa epilepsia e esse delírio geralmente duram pouco. No entanto, bastam para esgotar as forças do organismo" (destaque meu).

²⁶² Dolf Oehler acredita (1997, p. 249) que as cinco estrofes finais são uma concessão à moral oficial. Acredito, entretanto, que essa "suposta concessão" seja somente um *topos* que Baudelaire utiliza para inverter o olhar, unindo as sensações do que Oehler chama de amor lésbico (confiança, intimidade, delicadeza, dedicação, paixão, volúpia) com a moral intrínseca ao amor burguês na poesia de Baudelaire (insensibilidade, egoísmo, brutalidade, violência, terror, barbarismo), dotando essa carga moral (a queda) de intenso homoerotismo.

prazer que liberte da angústia do infinito (“fuyez l’infini”). O cadáver de Safo adentra o jogo do abismo, temática recorrente em seus poemas. Seu terror pode ser fruto da influência de Edgar Allan Poe, de encontrar o Belo ideal somente na morte, e a densidade de sua imagem de Lesbos pode tecer suas tramas nas cores de Delacroix, mas a Invertida é singularmente baudelairiana²⁶³. Assim, sua criação heroica é única, imagem da alma desordenada, bizarra no efeito transitório, lacunar na ausência de dimensão temporal e se identifica com Baudelaire, com a narrativa ficcional ovidiana, com o dândi e com o leitor no abismo:

Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
Pauvres soeurs, je vous aime autant que je vous plains,
Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
Et les urnes d’amour dont vos grands coeurs sont pleins!

Vós que minha alma perseguiu em vosso inferno,
Pobres irmãs, eu vos renego e vos aceito,
Por vossa triste dor, vosso desejo eterno,
Pelas urnas de amor que inundam vosso peito!²⁶⁴

E, no poema “Au Lecteur”:

C’est l’Ennui! – l’oeil chargé d’un pleur involontaire,
Il rêve d’échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!²⁶⁵

É o Tédio! – O olhar esquivo à mínima emoção,
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu conheces, leitor, o monstro delicado
- Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão.

Era uma época de muitas mudanças. Em 1848, acontecimentos políticos envolvem todo o povo francês. Em 1853, Luís Napoleão chega ao poder. Inicia-se a reconstrução de Paris por Haussmann, as passagens, as vitrines. Os periódicos femininos aumentam e acentuam ainda mais uma educação para tornar-se a mulher ideal, perfeita “*maîtresse de maison*”.

²⁶³ A heroína Invertida, histérica e sádica, é baudelairiana. Entretanto, de acordo com Victoria Thompson (MERRICK & RAGAN, 1996), a imagem da inversão é recorrente em vários romances da segunda metade do século XIX. Aparece na obra de Théophile Gautier, de 1835, *Mademoiselle de Maupin*. Temos Sarrasine e o romance de Balzac, *La fille aux yeux d’or*, que conta a história de um hermafrodita estrangeiro.

²⁶⁴ Transcrição dos versos 25 a 28 do Poema CXI, “Femmes Damnées”. Tradução: idem, p. 399.

²⁶⁵ Transcrição dos versos 37 a 40. Tradução: idem, p. 101.

Em 1849, de acordo com Peter Gay (1995, v. 3, p. 310 e 365), uma publicação com várias edições até 1882, tradicional, busca educar a mulher para o papel de protetora da casa. Em um movimento contrário, as causas femininas emergem cá e lá, como o direito de voto. Michelle Perrot (1998, p. 113) atenta que a representação prolífica das Amazonas surgem após 1847, quando as mulheres francesas querem participar da Guarda Nacional. Do ponto de vista masculino, o absurdo de tal comportamento refletiu na imagem das “Vesuvianas de Paris”, desfilando pelas ruas vestidas de homem.

Mesmo incipiente, o discurso médico aponta a importância de tal movimento. A possibilidade de libertação feminina cria uma patologia no homem (GAY, 1995, vol. 3, p. 319), denominada ansiedade de castração, um medo inconsciente da agressão feminina, frente ao aumento da virilidade (correspondente de coragem, força e, portanto, violência) provocada pela sua inserção no mundo “masculino”. Muitas mudanças.

A caricatura utiliza uma ideia central (BERGSON, 2007, p. 8 e 13) ou uma obstinação do corpo, sintoma que não se pode reprimir naturalmente. A deformação realizada é vontade imanente do objeto representado que foi reprimida e não pode se concretizar (ibidem, p. 19). Carlo Ginzburg (2002, p. 133), citando *Os princípios da caricatura*, de Ernest Gombrich (1953), pode ajudar a compreender a relação que a caricatura exige do espectador-leitor: é a dimensão mágica da imagem, reprimida e domesticada pela arte. A ameaça à ordem social, nas caricaturas da “Histoire Ancienne”, publicadas pelo *Le Charivari*, torna-se resgate (é a viagem que Daumier encena para produzir a série “Histoire Ancienne”), que faz emergir essa camada sepultada pela Arte oficial.

O grotesco se pretende sério ao invocar a presença do leitor para a transmutação, a fim de obter o efeito cômico. Como lembra Henri Bergson (idem, p. 38): “É cômico todo incidente que chame nossa atenção para o físico (o mecanismo) de uma pessoa quando o que está em questão (na cena) é o moral”. Essa transmutação de sentido, tanto quanto a imagem que a produz, se realiza na deformação, ou seja, na violência de seu deslocamento para um sentido figurado, grotesco, que revolta uma representação que, no caso de Safo, sustenta um campo discursivo que envolve a partilha da narrativa ficcional ovidiana. Essa violência coloca em jogo uma figura nova

e totalmente dependente da aceitação das regras pelo espectador-leitor. Baudelaire, em “De l’essence du rire” (1855), lembra que o riso vem do orgulho do “*savante*”, da pretensão de sua superioridade²⁶⁶.

O desapego que as imagens de Daumier provocam depende da condição submersa na imagem, da deformidade pré-existente, ou seja, de um questionamento, de uma dúvida que gira em torno da admiração de Safo. No momento histórico específico que a deformação ocorre, se une a outros discursos que operam mudanças na geografia do que é “clássico” e de como o clássico opera, por meio de investimentos do presente sobre o passado. Acredito que, assim como o Oriente²⁶⁷ é, de acordo com Edward W. Said (2007, p. 33), a partir de 1830, “um corpo elaborado de teoria e prática” e topografia que se constitui enquanto elemento no discurso da identidade do Ocidente, o Ocidente busca a solução de sua fantasia de pertença numa geografia discursiva que altera o estatuto identitário dos franceses do século XIX com seu passado e promove uma abertura de possibilidades para Safo que a arte capta em suas diferentes formas.

A imagem pictórica de Safo e sua matriz biográfica ficcional, tradicional no século XIX, na caricatura publicada no *Le Charivari*, capta nossa atenção em elementos físicos na anatomia de Safo e seu aspecto decadente e viril. A decadência “intrínseca” de Safo que Daumier capta, levando o leitor a tramar o palco do assassinato, pressupõe, de acordo com Didi-Huberman (1998, p. 173), que a imagem de Safo é ambígua, pois a crise se torna possível e risível quanto maior for a ineficiência da estrutura identitária que a antecedeu.

É importante frisar que o movimento do riso produzido pela deformação provoca uma espécie de luto concomitante com a ironia, o que Charles Baudelaire nomeava aspecto diabólico do grotesco. Nesse espaço entre luto e ironia, Didi-Huberman (ibidem) infere, desponta o espaço

²⁶⁶ Transcrição: BAUDELAIRE (SEUIL, 1968, p. 372).

²⁶⁷ O orientalismo enquanto esse corpo elaborado de práticas e teorias, de acordo com Edward W. Said, comporta algumas particularidades na França: Paris era o centro de estudo do sânscrito na primeira metade do século XIX (2007, p. 46), e muito dessa centralidade se deve à invasão napoleônica do Egito em 1798. Nesse momento, conhecer o Oriente para conquistá-lo significava levar um grupo de estudiosos para o Oriente Moderno e estudá-lo em sua relação com um conjunto de textos clássicos descobertos e traduzidos. Daí a importância de Silvestre de Sacy e Ernest Renan, tanto quanto a de Humboldt e Vico, na comparação das línguas, na sua divisão em famílias (idem, p. 122). A partir de 1830, a corrente alemã ganha autoridade de erudição e, no mesmo movimento do Arianismo, produz uma profunda modificação no modo como o Oriente contribui para a formação da civilização grega. É um período no qual se acumulam as viagens ao Oriente, como a de Chateaubriand (*Itinéraire*), de Nerval (*Voyage en Orient*), Flaubert (*Carnets de Voyage*), e que figura nas pinturas de Delacroix.

da alegoria. É nesse espaço que a caricatura de Daumier se situa na geografia dos discursos. E é esse espaço que Charles Baudelaire cobiça ao criar a heroína Invertida, a lésbica Safo.

A alegoria que conduz o leitor à captação de sensações, sequência de metáforas que dotam de sentido extra a sua obra poética, *Les Lesbiennes*, são suas flores do mal, eroticamente ofertadas em um sadismo baudelaireano. O poeta que flana, que está sempre no espaço do outro, o vagante sem guia, o errante, o maltrapilho, sofre na pena do fazer poético a sensação das “Femmes Damnées” – com quem se identifica e se ressent, nas melhores imagens da beleza –, as antíteses do “Hymne à la Beauté”, carregadas de erotismo²⁶⁸. A instrução para perder-se, a vagância em Charles Baudelaire está na composição poética, no êxtase e na queda das imagens poéticas²⁶⁹. Se Jules Vallès impõe uma imagem ao poeta, a de saltimbanco, pode-se dizer que sua itinerância, sua errância pressupõe um jogo de imagens produzidas, uma identificação-estranhamento, topografia de sensações deslocantes, espécie de passagens (Maria Bernadete IN PATRIOTA & PESAVENTO, 2009, p. 115) entre suas mestras, as alegorias, e um jogo sádico identificador entre suas poesias, o poeta e o leitor.

O exótico imanente na imagem da Invertida²⁷⁰ joga como um símbolo²⁷¹, entre o vinho e a revolta, um aspecto perturbador e perigoso de onde o poeta extrai a beleza. Esse exótico é orgiástico, “*bizarre jouissance*” que produz identificação e prazer na queda e condiciona a perda num jogo de palavras, ornadas como as mulheres do Oriente nas viagens de Flaubert e nas imagens de Delacroix. Da embriaguez à volúpia, na violência de identificar-se em figuras na

²⁶⁸ Álvaro Cardoso Gomes (1997, p. 75) aponta a influência da obra de Emanuel Swedenborg, *De Coelo et de Inferno* na construção da poética de Baudelaire. Na obra, tudo no mundo natural tem um sentido oculto. Na dimensão da construção poética, a subjetividade do artista, sua imaginação, a errância das palavras, para Baudelaire, provocam a postura do poeta decifrador do obscuro.

²⁶⁹ David Scott (1988, p. 23) lembra que Charles Baudelaire, o crítico de arte, considera que as pinturas deviam possuir, além das qualidades pictóricas, um potencial poético. A inversão de valores, portanto, se torna uma operação digna de classificar uma obra poética. Seguindo tal linha, uma boa poesia deve ter um potencial plástico além das qualidades de escrita. Apesar de os exemplos de David Scott serem Paul Verlaine e Mallarmé (idem, p. 30), um bom exemplo desse potencial plástico seria o de Theodore de Banville em “Symphonie de la neige”, escrita em 1844.

²⁷⁰ Para carregar a imagem da Invertida na construção de um plano de fundo, o texto publicado em 1852, “L’École païene”, define a poeta na obra de Daumier: “la brûlante Sapho, cette patronne des hystériques”. Transcrição: BAUDELAIRE (SEUIL, 1968, p. 300).

²⁷¹ Edward W. Said (2007, p. 270) aponta a associação do feminino no discurso orientalizante: a mulher oriental é um espetáculo de feminilidade, símbolo da fecundidade. Está ligada às representações de deuses gregos como Dionísio ou Ísis, sendo associada, portanto, ao aspecto perigoso e perturbador de tais deuses e da relação de Dionísio com o prazer e o gozo, construído pelo olhar do outro, que tende a domesticar (ornando) o exotismo incompreensível (idem, p. 94-96).

efêmera condição de temporalidade narrativa do poeta moderno, e da capacidade de se elevar em algo mais que uma imagem passageira e já destruída, Safo alegoria é instrução de poeta sem guia.

A censura tramou a rendição da lésbica na imagem-guia do poeta. Baudelaire, e por que não dizer Daumier, tinham dificuldade de atingir seu público, seja pelo “sacrilégio” que cometiam, seja porque, no caso de Baudelaire, as instituições impediram as obras de atingirem o público. Na Inglaterra, a lésbica triunfou nas pinturas dos pré-rafaelitas, como Simeon Solomon²⁷². Na França, a inversão de Baudelaire esbarra na vida de Amandine-Aurore-Lucile-Dupin, George Sand em trajes e pena masculina²⁷³.

Ao abismar-se com a experiência de Sand, a ira de Baudelaire transita entre o sucesso mercadológico “*chic*” e seu envolvimento com o músico Chopin. Ou, como prefere Walter Benjamin (1974, p. 92), ele não pode perdoar Sand porque ela profanou os traços da lésbica em seu relacionamento com Alfred de Musset. Para mim, George Sand não cria o espaço da experiência moderna da Invertida, nem na pena nem no corpo, e incomoda Baudelaire.

Um grande sucesso de público e venda, o romance *Sapho*, de Alphonse Daudet, aponta a imagem permitida dos excessos. Jules Massenet musicou o romance e atingiu grande sucesso. Sua Safo já não usa a topografia da memória da biografia de Ovídio nem a dos escoliastas ou historiadores. Honoré Daumier representa um movimento de assassinato da narrativa dos antigos, da memória, da lira, do mesmo modo que as decisões políticas incentivam as transformações urbanas irreversíveis de Haussmann. Fanny, a Safo de Daudet (1894), na ópera de Massenet encenada no mesmo ano, circula na geografia dos excessos que só a Paris moderna pode proporcionar a um provinciano²⁷⁴. É a Safo cortesã, reflexo do texto de Emile Deschanel,

²⁷² A relação de Safo com os pré-rafaelitas e, principalmente, com Simeon Solomon, será objeto da leitura no capítulo III da Parte II.

²⁷³ George Sand é julgada detestável e declamatória por Barbey d’Aurevilly, no “Deuxième Memorandum” de 1859 (VIGARELLO, 2006, p. 113). De acordo com Nicole Pellegrin (1999) os preceitos para a mulher são acompanhados por uma codificação, uma vestimenta. Neste sentido, ao contrário da penetrabilidade das roupas femininas, a “*panóplia*” de George Sand (*redingote, pantalon, gilet, chapeau, cravat, bottes*) chama a atenção.

²⁷⁴ Jules Massenet encenou a peça *Sapho* em 1897. O livreto foi escrito por M. M. Henri Cain e Arthur Bernède, tendo como base o romance homônimo de Alphonse Daudet, publicado em 1884. Ele exemplifica bem o trato que recebe Safo como cortesã. Fanny Legrand, a mais bela das cortesãs, recebida pelo epíteto de Safo, é também a mais bela das modelos do escultor Caoudal, de onde tira uma anatomia que associa ao corpo de Safo na estátua. A brincadeira que a peça encerra, macabra para Fanny, é a insistência em moldar uma Safo que agrada aos homens que dela se cercam e que impede a continuidade do relacionamento entre Safo-Fanny e o jovem Jean Gaussin. A influência é quase um determinismo na obra e faz com que a personagem abandone seus desejos e siga como a bela modelo, a Safo tão desejada, estátua também no que concerne à intenção de paralisar seus sentimentos em uma pose, ou seja, aprisionar Fanny a sensações permitidas por meio do entalhe masculino. Como define Joan

publicado na “*Revue des deux mondes: recueil de la politique, de l’administration et des moeurs*”, “Éudes sur l’Antiquité: Sappho et les Lesbiennes”, que enfatiza a diferença entre a “moral” dos gregos e a dos modernos, e que não há possibilidade de falar de Safo sem relacioná-la à história das cortesãs gregas e das mulheres de Lesbos, interessante análise que orienta o leitor a relacionar Safo a Mme. de Pompadour (1847, p. 340).

A juventude leitora de *Marginália*, em contato com as poesias proibidas de Baudelaire, fará dele seu grande mestre, e o perdão de boa parte de sua dívida para o governo indica mudanças. A morte de Baudelaire não é a morte alegórica do poeta Baudelaire; e nem da Invertida na sempre nova narrativa da Safo ovidiana. Os simbolistas acolherão os dois.

DeJean (1989, p. 268), o bronze que passa de mão em mão no romance de Daudet é Fanny. Eu diria que, por contágio, é também Safo. E acrescentaria: nada deve perturbar esse prazer do contato.

O enquadro e a pose abismal ou Safo, obsessão de Moreau

Furieuse, les yeux caves et les seins roides,
Sappho, que la langueur de son désir irrite,
Comme une louve court le long des grèves froides,

Paul Verlaine.

E ademais, considerando de perto aquela de suas obras considerada a mais requintada, aquela de suas criações cuja beleza é, no entender de toda a gente, a mais original e a mais perfeita: a mulher; será que o homem, de seu lado, não fabricou, sozinho, um ser animado e factício que lhe equivale perfeitamente, do ponto de vista da beleza plástica? Será que existe, aqui embaixo, um ser concebido nas alegrias da fornicção e saído das dores de uma matriz cujo modelo, cujo tipo seja mais deslumbrante, mais esplêndido que o dessas duas locomotivas, adotadas pela linha da estrada de ferro do Norte?

Des Esseintes IN : J-K Huysmans, *Às Avessas*.

La mort de Sapho (Sapho se précipitant dans la mer)

Gustave Moreau

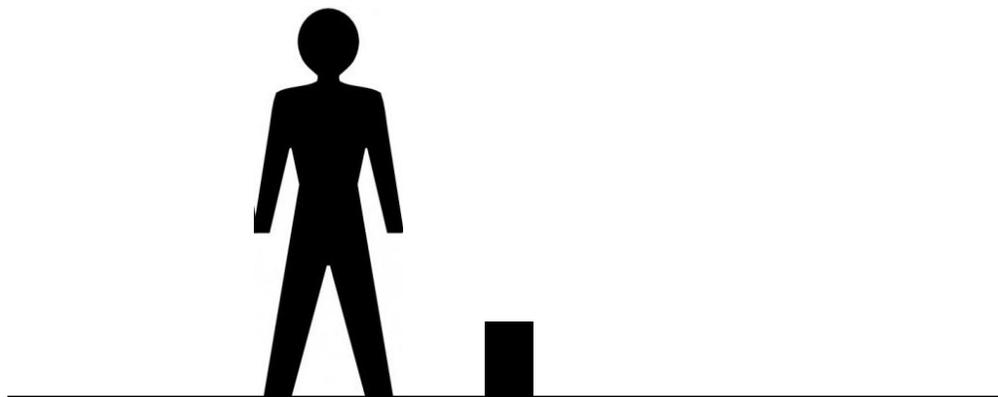
1880

Aquarela

33 x 20 cm

Coleção Particular

Fonte: Selz, Jean. *Gustave Moreau*. Paris, Flamarion, c1978.



Percepção da dimensão da imagem utilizando um referente exterior.



Obsessão é um pensamento que se fixa de modo inconsciente, uma ideia recorrente que se manifesta por meio de manias, ou seja, de alterações e repetições comportamentais. Mania, uma palavra que, entre os gregos, anunciava a intervenção divina que gera a loucura.

Pensamento ou impulso, a obsessão é uma força de perseguição objetual. Um interesse de caçador, violento no desejo inconsciente da presa.

As inúmeras imagens pictóricas de Safo (mais de 40) criadas por Gustave Moreau, entre aquarelas, desenhos, esboços, poderiam ser descritas, utilizando um conceito de Freud, como sintoma de neurose obsessivo-compulsiva. Dito de outra forma, ao procurar relações para as inúmeras imagens pictóricas de Safo, a insistência de Gustave Moreau traça um campo manifesto de erotismo que projeta na imagem de Safo a reprimenda incontrolável. Já se falou que a obsessão é violência sobre o objeto, e violentar a narrativa ovidiana torna-se um modo desejante de obter algo de Safo e estancá-lo em imagem, na paralisia que revela sua dupla função: como aprisionamento e manifestação de um estado, pose que pressupõe espetáculo, artifício e *mise-en-scène*, e que endossa tal procedimento.



Com a publicação da obra de Charles Baudelaire, a poeta grega adentra a segunda metade do século XIX como a rainha das histéricas. Rainha peculiar, soneto invertido na beleza das *gousses*²⁷⁵, figurada como cadáver amado que o poeta aguarda. Invertida, epíteto que suscita um código estético de masculinização, uso de gestos e, cientificamente, deformações anatômicas. Patológica, ela acompanha a sina de toda histérica: a internação no sanatório.

²⁷⁵ De acordo com Francesca Canadé Sautman (MERRICK & RAGAN, 1996, p. 179), havia uma diferença entre a mulher sáfica (que faz sexo oral com outras mulheres) e tríbade (que era a masculinizada, que usa seu próprio órgão para a relação sexual, que utiliza roupas masculinas e cabelos curtos). Francesca aponta que, nas cartas dessas mulheres, as ativas utilizavam o termo “*gousses*”, e as passivas, “*vriille*”. Peter Gay, no capítulo “O poderoso sexo frágil” (1995, v. 3, p. 295 e 303), lembra outros epítetos atribuídos às mulheres que, de alguma maneira, seja por exigência de emancipação política, participação econômica, mantinham vínculo com as tríbadas em tom depreciativo pelo discurso masculino: galinhas a cacarejar, hermafroditas, hommes-femmes, homesses, viragos. Esses mesmos elementos pejorativos atingiam os homens que resolviam acompanhar as manifestações femininas: eram tachados de “solteironas de calças”.

Em 1820, quando o jovem Keats publica “La belle dame sans merci”, seu encontro com a jovem fada nos campos, erótico, é interrompido por um belo adormecer. Ele sonha. Lá, encontra guerreiros pálidos como ele que o alertam do perigo. Quando acorda, sozinho, percebe os famintos lábios da mulher.

A *femme fatale* atravessou o período romântico, o incontrolável feminino que suscita apetite no homem, a Salomé que Mario Praz (1996, p. 246) apresenta como cristalizadora das “Fêmeas histéricas, de vontade exasperada, nas mãos de quem o homem se torna um instrumento submisso”; Salomé, outra imagem-obsessão de Gustave Moreau. Nada melhor do que a virgindade para adensar a angústia masculina, na imanência de sua sexualidade, na força desse poder de natureza que traça um pano de fundo de destruição do masculino (GOMES, 2009, p. 66). A vontade sexual atormentadora no feminino, papel que desloca as mulheres do ócio que os homens deviam evitar para o que não podem nem desejam evitar, é anseio que contamina e torna submisso o masculino que dela se aproxima. Sua imanência é caracterizada, adjetivada e conceitualizada pelo homem, o ser desejante de submissão nas mãos da *femme fatale*.

Ella Sohat (2004, p. 2), ao estudar como o corpo de Cleópatra sofre alterações faciais, desbota e se metamorfoseia diante dos constructos discursivos decorrentes das lutas pela posse de território pela Europa, o Imperialismo, e da justificativa científica da inferioridade dos povos do Oriente, percebe a reverberação dessa inferioridade na mulher oriental, em narrativas do poder de Cleópatra envolvendo representações de uma sexualidade exacerbada de natureza incontrolável²⁷⁶ que nem mesmo Meïamoun, o caçador de leões de Gautier em *Une nuit de Cléopâtre* (1845), consegue apaziguar; um domador que, diante da mulher exótica, sofre da vertigem de perder seu poder e torna-se fisicamente fraco.

Nessa representação, constructo do Outro, a mulher incontrolável vive em Paris entediada na não satisfação de suas vontades (Praz, 1996, p. 192). A perda da virilidade é terror latente para o caçador, mas, como lembra Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 54), “Os homens do fim do século,

²⁷⁶ No que concerne ao papel que essas figuras femininas extraordinárias representam, tem-se a apresentação no teatro l’Odeón, em 06 de janeiro de 1873, das *Erínias* de Leconte de Lisle, musicada por Jules Massenet.

contudo, mais que ao terror, serão sensíveis à deliciosa vertigem da atração do abismo”, sensibilidade que atrai a proliferação de imagens pictóricas de Vênus e suscita em nós uma visada, via Alexandre Cabanel, da representação da Vênus de olhos entreabertos (Imagem 32), em carnação sedenta por um *voyeur*²⁷⁷.

Ao pensar como a Vênus da segunda metade do século XIX impõe aos nossos olhos seu olhar inebriado de prazer, deusa artificiosa que posa sob a tradição veneziana, de Giorgione e Ticiano²⁷⁸, seria possível pensar que Cabanel expôs o movimento próprio da sua constituição mitológica, seu lugar no relato enquanto portadora e mestra dos sintomas fecundos, ligados a Gaia e suas forças telúricas. Entretanto, o visível que se oferece ao olhar desnuda uma carnação sedenta de prazer, o olhar entreaberto oferece aos olhos do espectador-fruidor um desejo e esse desejo, no século XIX, oferece ainda outra visada, a da deformação imoral; prazer violência, que na base cristã é humilhação e expiação, feito olhar perverso que organiza o que de mais cristalizado pode haver na não emergência de sua imoralidade.

Ao mesmo tempo, a ciência que expõe o fantasma da “*Nature*” encarnado como fêmea (Didi-Huberman, 1999, p. 108) estabelece a constante revolta das vísceras na anatomia feminina e o possível do jogo, ou seja, o prazer de se entregar ao olhar dessa mulher, e de sua potente carga “negativa” intrínseca e a entrega que é sensivelmente perigosa para o masculino, como a *Vénus des médecins* e o prazer do feminino nas vísceras expostas a esse decifrador do corpo da mulher, “desejosa” de ter exposto aos olhos de outros seu interior.

O erotismo que deriva de tal emanção sexual constrói-se, numa tradição clássica, em um *tableau*: a caçada. Nas imagens de Safo criadas por Gustave Moreau e nas “Vênus” que proliferam na segunda metade do século XIX, essa caçada não acaba com a emoção carnal da conquista, e sim na vertigem abismante da reapresentação. Em operação desejante, nudez privada de temporalidade, a imagem pictórica produz efeito mítico de aprisionamento, de culpabilidade

²⁷⁷ Trata-se da pintura de 1863, *La Naissance de Vénus*, de 1,30 x 2,25 m, parte do acervo do Musée d’Orsay, em Paris. Didi-Huberman, no livro *Ouvrir Vénus* (1999), traça um campo geográfico de representações que envolvem a nudez da deusa vinda do Oriente, Vênus, na estátua da *Vénus des Médicis*, helenismo tornado ideal e, portanto, constructo fantasioso de corpo equilibrado que, como lembra o autor, não se isola da vestimenta que a recebe e não descarta o prazer da nudez, como na *Nascita di Venere* de Sandro Botticelli, encontrando o mesmo constructo na *Vénus* de Clemente Susini, um traçado de pesquisa que caminha da *Vénus des Médicis* (ideal) à *Vénus des médecins* (da verdade anatômica).

²⁷⁸ A pose da Vênus deitada estabelece diálogo direto com a imagem pictórica da Vênus Adormecida (1510), de Giorgione, hoje em Dresden, e com a mais conhecida delas, *La Venere d’Urbino*, de Ticiano (1538), hoje em Florença.

que se entrega à imagem, da mulher que se entrega desejosa à punição do enquadro. Característica de não acoçada; caça inerte que cerca o caçador.

A segunda metade do século XIX produz, em literatura e imagens pictóricas, a proliferação dessas caçadas, com o resultado esperado para a maior parte das presas: a mulher insensível é, na objetivação de sua trajetória narrativa, retirada do mundo aceito como possível. Mário Vargas Losa, em *A orgia perpétua*, percebe que a narrativa que envolve a construção narrativa da personagem *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, produz um agravamento do potencial demoníaco amalgamado no corpo. Depois de inúmeros cercos organizados pelo universo masculino sobre o sonho (e a felicidade feminina) de Emma, é a morte que a encontra, cerco soturnamente realizado pela objetivação de sonhos e desejos (por Paris, pelos romances, pela experiência dos romances²⁷⁹) concentrados na angústia pelo encontro do olhar *voyeur* “ideal”.

O potencial demoníaco, portanto, é erotização que, trancafiada no quadro temporal, declina com seu corpo, provocando mudanças, transformação na personagem. Emma Bovary modifica o penteado:

Souvent, elle variait sa coiffure: elle se mettait à la chinoise, en boucles molles, en nattes tressées; elle se fit une raie sur le côté de la tête et roula ses cheveux en dessous, comme un homme.

Mudava muito de penteado: penteava-se à chinesa, com caracóis, em tranças; repartia o cabelo de lado e enrolava-o para baixo, como um homem²⁸⁰.

Há mudanças de comportamento no relacionamento entre ela e o amante:

Ils se plaçaient dans la salle basse d'un cabaret, qui avait à sa porte des filets noirs suspendus. Ils mangeaient de la friture d'éperlans, de la crème et des cerises. Ils se couchaient sur l'herbe; ils s'embrassaient à l'écart sous les peupliers; et ils auraient voulu, comme deux Robinsons, vivre perpétuellement dans ce petit endroit, qui leur semblait, en leur béatitude, le plus magnifique de la terre.

²⁷⁹ Na segunda metade do século XIX, principalmente a partir de 1870, de acordo com George Vigarello (2006, p. 119-127) as transformações na moda erotizam ainda mais o corpo feminino. É o período do espartilho e do vestido “colante”, ou seja, sem as ancas e sem o abaloado do pufe na frente. A beleza estira e torna maleável o torso, avoluma o quadril, dando uma silhueta em “s”. Ele lembra, entretanto, que a partir de 1880 entra em cena a ginástica para as mulheres nas escolas públicas, e o espartilho começa a ser visto como empecilho a essa nova beleza que a partir de agora pensa o artifício como um trabalho anatômico.

²⁸⁰ Parte II, Cap. VII. Transcrição: Flamarion, 1986, p. 190. Tradução: NABUCO, 1981, p. 94.

Abancavam [ela e León] depois numa taberna que tinha escuras redes de pesca penduradas à porta. Comiam peixe frito, creme e cerejas. Deitavam-se na relva; abraçavam-se debaixo dos choupos; e queriam, como dois Robinsos, viver perpetuamente naquele sítio, no meio de sua beatitude, o mais belo da terra²⁸¹.

Essas mudanças são percebidas pelo amante que sente que ela é quem cumpre o papel de amante e ele o de amada, a inversão dos papéis. E na ira de Bovary:

Quelque chose de belliqueux la transportait. Elle aurait voulu battre les hommes, leur cracher au visage, les broyer tous.

Qualquer coisa de belicoso a dominava. Queria bater nos homens, cuspir-lhes na cara, triturá-los a todos²⁸².

A heroína do amante, o anjo do marido, uma mártir em cena... e a mulher não quer tais epítetos...

Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un coeur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnante vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas?

Mas se existia, fosse onde fosse, um belo e forte, uma natureza valorosa, cheia ao mesmo tempo de exaltação e requintes, um coração de poeta com forma de anjo, lira com cordas de bronze, desferindo para o céu epitalâmios elegíacos, por que acaso não o encontraria ela?²⁸³

É abismante sua situação ao final do romance, e sua referência aos epitalâmios elegíacos associa seus sonhos às representações da poeta grega Safo no século XIX. O bizarro andrógino que incomodou Charles Baudelaire²⁸⁴, essa Palas Atena armada, pronta para o combate, é mais que o *locus* da ausência de virtude. Flaubert inova ao condensar o encantador da *femme fatale* que atrai o caçador no mesmo corpo que adquire uma vontade narrativa transitória, de caça a caçador. Por isso Bovary está nas passagens, nem dentro nem fora da casa. É assim que o narrador nos concede a melhor imagem de Emma.

²⁸¹ Parte III, Cap. III. Transcrição: Flamarion, 1986, p. 329. Tradução: NABUCO, 1981, p. 189.

²⁸² Parte III, Cap. VII. Transcrição: Flamarion, 1986, p. 378. Tradução: NABUCO, 1981, p. 224.

²⁸³ Parte III, Cap. VI. Transcrição: Flamarion, 1986, p. 357. Tradução: NABUCO, 1981, p. 210.

²⁸⁴ A citação do trecho de Charles Baudelaire encontra-se na tradução brasileira do artigo "Reflexões sobre meus contemporâneos" de 1992 (p. 50).

A caçada adquire maior crueldade quanto maior a punição, ou seja, quanto maior o desdém do feminino frente ao prazer sexual masculino. Ato maior: punir a mulher insensível ao desejo do homem (Didi-Huberman, 1999, p. 89).

Mary Ann Doane (1991, p. 26) utiliza o termo *masquerade* para designar o processo pelo qual há uma hiperbolização da feminilidade na *femme fatale*: ao utilizar o corpo como disfarce, é recorrente a ideia de simulação, o mesmo ocorrendo no travestismo masculino. A máscara que remete à festa, ao carnaval, propiciando tornar-se outro e, portanto, manter um espaço, uma distância entre a imagem concebida e o indivíduo que a concebe, no feminino realinha porque o que simulava a distância entre “*oneself*” e “*one’s image*” se dissolve no amálgama que o feminino condensa: “*oneself*” e “*one’s image*” não existem senão enquanto “*masquerade*”.

É possível dizer que a histeria de Safo e seus *mornes pâleurs* condensam o travestismo de George Sand e o homoerotismo²⁸⁵ impregnado em seus poemas, mas as representações carregam um campo de exotismo, uma antiguidade fora do olhar, uma outridade causada pela interrupção identitária que provoca a leitura de seus poemas e a condensação de sua sexualidade em um corpo (feminino nos moldes do século XIX) cerceado por mecanismos de controle moral e científico. A máscara que a representa sofre o realinhamento na condição do feminino incontrolável da *femme fatale*.

Vênus e Safo são duas imagens que reverberam na segunda metade do século XIX, e que se complementam. Há duas imagens pictóricas²⁸⁶ de nu que remetem a Safo. Uma delas é *Sapho d’Erèse* (Imagem 33), de Felix Joseph Barrias (1847). De Vênus, Safo ganha a pose, e da relação com a poesia, o acréscimo da lira. A imposição de uma relação mais cultural do que natural faz com que Safo esteja deitada sobre um artefato humano (um *triclinium* romano?), e não nas espumas do mar. O olhar direto ao espectador é detalhe que afasta a imagem de Barrias da *Vênus* de Cabanel. A relação entre Safo e sua lira é tão evidente, que o público que recebeu a tela a óleo de Charles-Gabriel Gleyre foi o doador do título “*Le Coucher de Sapho*” (Imagem 34) para a mulher em nu dorsal, que doa seu corpo ao espectador em ambiente “clássico” grego.

²⁸⁵ Outras personagens de romances, como a Lucille de Théodore de Banville, em *Les Parisiennes de Paris*, têm interesses homoeróticos.

²⁸⁶ Também há uma escultura de Albert Carrier-Belleuse, um nu de Safo, de 1863, hoje no Museu de Belas Artes de Bordeaux.

Victoria Thompson (MERRICK & RAGAN, 1996, p. 118) aponta a ambiguidade na representação das relações homoeróticas das mulheres no século XIX²⁸⁷: “Stories of courtesans who turned to women as a result of prolonged contact with men’s ambitions and self-interest became an extremely popular theme in literature during this period”. O ambíguo da representação produz discursos que condenam o homoerotismo das cortesãs e, concomitantemente, de acordo com Francesca Canadé Sautman (op. cit., 1996, p. 187), citando Michael Wilson (1991), aponta ser possível encontrar, ao final do século XIX, a utilização de tal homoerotismo nos guias de viagens entregues aos turistas (do sexo masculino) que pretendem visitar Paris.

Safo sofre dessa mesma incursão. Poesias, artigos de jornais, peças de teatro proliferam com a representação de Safo enquanto cortesã e do “círculo de meninas” como uma versão clássica, ainda mais tradicional do que o *Moulin Rouge*.

Um bom exemplo do uso do homoerotismo que circunda Safo figura a partir de 1824. *Figuris Veneris*, de Frederick-Karl Forberg, tem uma imagem de Safo concebida por um grande ilustrador de arte erótica, Edouard-Henri Avril (conhecido como Paul Avril), para a tradução francesa. Esse livro foi traduzido para o francês por Alcide Bonneau em 1882 e recebeu o nome de *Manuel d’Erotologie Classique*. A tradução francesa foi impressa por Isidore Liseux para 100 exemplares, de acordo com a introdução para a impressão americana de 2003. A ilustração de Paul Avril, de 1900, aponta novas edições da tradução de Bonneau.

A divisão em capítulos obedece à seguinte ordem: “*De la futution*” (sexo pela vagina – um neologismo do século XIX, originado no latim *fututionis* - sexo), “*De la Pédication*” (sexo anal), “*De l’Irrumation*” (sexo oral), “*De la Masturbation*”, “*Des Cunnilinges*” (sexo oral para mulheres), “*Des Tribades*” (práticas sexuais entre mulheres), “*Du coït avec les bêtes*” (práticas sexuais com animais), e “*Des postures spintriennes*” (sexo com duas, três ou mais pessoas).

A obra de Forberg e toda sua evidente tentativa de cientificismo na classificação do que chamou de diferentes metamorfoses de Vênus (*Varias Veneris Figuras*) tinha direito a notas de rodapé com todas as referências de pesquisa em obras antigas e a *enumeratio* das posturas eróticas ao final da obra. Mas o ilustrador da obra na tradução francesa, Paul Avril, produz uma Safo que destoa da intenção “classificatória” do autor e aponta duas possibilidades: ou as

²⁸⁷ Essa ambiguidade está na forma como foi recebida a ópera *Carmen*, de Bizet (1875). Seu fracasso tinha um fundo moral, já que suas mulheres fumavam em cena. A peça fazia alusões à liberdade sexual, impunidade dos bandidos; o final trágico era explícito (COELHO, 1999, p. 190).

dinâmicas de apropriação dos leitores propiciam novos usos da obra ao longo do tempo, ou a descrição objetivada de Forberg não esconde o interesse do leitor-espectador-autor, conhecimento que gera prazer emanando de tais pesquisas e que só aumenta o gozo fruidor.

Na imagem captada pelo conhecido ilustrador de arte erótica, Safo figura entre as imagens das tríbades que, de acordo com Forberg, eram mulheres com o clítoris em dimensões muito maiores que a normal, pelo uso ou por natureza, utilizado para satisfação com outras mulheres. Essa definição de tríbade, aplicada por Forberg e levada para a França por Bonneau, é romana. Citando Gordon, Judith P. Hallet (2005, p. 2, nota 2) aponta que a masculinização era de tal maneira intensificada, que as tríbades (*tribas*, derivado do verbo *tribein*, que concentra na palavra o movimento de friccionar) tinham seus próprios órgãos sexuais tornados masculinos nos textos romanos. Mas, no século XIX, de acordo com Alain Corbin (CORBIN et al., 2008, vol. 2, p. 247) se insere na classificação médica das perversões e é considerada uma ameaça à sociedade, que degenera e aproxima quem pratica de outros desvios, como o crime e a loucura. A maioria dos escritos – inclusive os citados por Forberg – sustenta que ela imita o homem, uma *virago* (feminino de varão), que significa, em outras palavras, uma mulher muito forte, viril.

Safo figurada eroticamente por Avril está na Grécia – ou em Roma, graças aos edifícios clássicos ao fundo, deitada na relva, segurando com a mão direita uma lira adornada de rosas vermelhas, enquanto uma mulher mais jovem lhe faz sexo oral. Ao fundo da cena, figuras míticas femininas, Náiades ou sereias, repetem o quadro principal.

Essa outra vertente da sexualidade, segundo Alain Corbin, repousa sobre o corpo. O leitor-espectador é um legítimo *voyeur*. O prazer está na carne, e, por sua vez, a carne em imagem e texto. Essa nudez estatelada, entrelaçada de flores e plantas estimula o apelo erótico. Além disso, “o fascínio exercido (...) pelas sereias de cabelos longos e ondulantes como as águas do mar” (op. cit., p. 212) relacionado ao abismo e ao encantamento, mas também ao isolamento das mulheres, sugere os mistérios que envolvem tais prazeres.

Essa figuração amalgamada por inúmeros elementos ligados ao prazer masculino afasta Safo da representação científica da lésbica, aproximando do imaginário masculino *voyerista* do amor entre mulheres. Afasta Safo das condições doadas por Forberg como a rainha das tríbades, com seu clítoris de dimensões e sensibilidade capazes de provocar uma ereção. A associação de Paul Avril entre a profusão de mulheres e o harém é o olhar excessivo para a fogueira, a

necessidade de prazer sexual, tão estrangeira e sedutora quanto o mundo da poeta grega é para os leitores franceses do *fin de siècle*.

Interessante na figuração de Safo para o capítulo “*Des Cunnilingues*” é apontar as semelhanças físicas presentes na teoria uterina citada por Corbin (op. cit., v. 2, p. 254), escrita em 1806 por Loyer-Villermay. Ele considera influenciada por seu sexo a mulher:

de temperamento uterino e sangüíneo, morena e com tez de cor, olhos escuros e vivos, boca grande e dentes brancos, com lábios vermelho-encarnado, cabelos abundantes, sistema piloso desenvolvido com cor de azeviche, regras abundantes.

Em seguida, Corbin comenta que:

Nas cenas de aprendizagem do lesbianismo que proliferam na virada entre os dois séculos, as sedutoras, iniciadoras do *cunnilingus*, são, geralmente, apresentadas como morenas com aspecto masculino e suas vítimas como loiras até então inocentes.

Safo na cena principal é morena – nem tão máscula por razões óbvias – e mais velha que a menina de cabelos claros que lhe faz sexo oral. É a mesma relação que reaparece no poema “*Lombes*”, de Paul Verlaine. Duas mulheres, uma loira e outra morena, que, em sonho, seduzem o poeta. A relação peculiar do poeta com o feminino esboça seu desfecho e, ao final, essa relação tão incitada para o desejo masculino sucumbe perante o poeta que, mesmo que se esforce por “*d’entamer l’orgueil de mon désir*”, não consegue evitar sua indiferença diante do ideal masculino desse prazer escópico²⁸⁸.

Em imagens pictóricas francesas, evitou-se a associação direta da condição de mulher que ama mulheres. Quando, em literatura, o erotismo foi evidenciado, ele se ancorou mais na figura da cortesã, da mulher que ama muitos homens e que tem relações com mulheres, como em *Voyage d’Antéonor em Grèce et em Asie, avec les notions sur l’Égypte, manuscrit grec trouvé à Herculanium*, de Étienne-François Lantier, publicado em 1797, cuja narrativa concentra-se na tradução de um manuscrito grego (inventado pelo autor) descoberto no sítio arqueológico de Herculano, onde Safo responde a Phanor, do alto da pedra branca:

Vous avez donc trouvé aussi un monstre de perfidie? Je n’en suis pas surprise : hommes et femmes, tout est ingrat; mais Phaon est le plus perfide des hommes! (...) j’ai

²⁸⁸ *Parallèlement*. Ed. Gallimard, 1972, p. 192-193.

sacrifié ma réputation, ma vertu à ce qu'il appelait son bonheur; je ne respirais que pour lui; il était le centre et le but de toutes mes pensées, de tous mes désirs, de toutes mes affections; mon âme n'était pleine que de lui, n'existait que dans lui. Pour le traître j'ai abandonné toutes mes disciples, et cette jeune et charmante Erinne, mon égale en talents; j'ai sacrifié à cet ingrat, les trois grands poètes de ce siècle, Archiloque, Hipponax et Alcée: cet Alcée qui m'adorait! Pour Phaon je me suis attirée la haine des femmes, qui m'ont flétrie des noires couleurs de la calomnie.

Encontrastes também um monstro de perfídia? Não estou surpresa: homens e mulheres, tudo é ingrato; mas Faon é o mais pérfido de todos os homens! (...) Sacrifiquei minha reputação, minha virtude ao que ele chamava de sua felicidade; eu não respirava senão por ele; ele era o centro, o alvo de todos os meus pensamentos, de todos os meus desejos, de todos meus carinhos; minha alma, plena dele, não existia senão nele. Pelo traidor eu abandonei todas as minhas discípulas, e aquela jovem e encantadora Erinna, minha igual em talentos; sacrifiquei a este ingrato os três maiores poetas deste século, Arquíloco, Hipônax e Alceu: Alceu, que me adorava! Por Faon atraí o ódio das mulheres, que me desonraram com os tons negros da calúnia.

A fala de Safo tem direito a nota de rodapé sobre a exatidão da calúnia : “*Les femmes l’ont accusée d’un goût très vif et illicite pour leur sexe*” (KRIEF, 2006, p. 85-86), repercussão que circunda a publicação de Allier de Hauteroche²⁸⁹ sobre as moedas antigas de Safo e do direito de legar a Safo cortesã, de Eresos, a narrativa da Carta XV; um caminho para a publicação na *Revue des Deux Mondes* de 1847, espaço “Études sur l’Antiquité”, do texto de Emile Deschanel, “Sappho et les Lesbiennes”, que aprofunda a relação ao estabelecer que é impossível falar das poesias de Safo sem falar das mulheres de Lesbos, e estabelecer tal relação sem dizer algo sobre a história das cortesãs gregas²⁹⁰.

A imagem da queda

A imagem pictórica selecionada para este capítulo, uma aquarela de 33 x 20 cm, não é a única que representa Safo em queda. O inovador da pose que Gustave Moreau introduz para a

²⁸⁹ O livro para a Sociedade Asiática se fundamenta na discussão sobre as moedas existentes de Safo e tem como título “Notice sur la courtisane Sapho, née em Érésos”, publicado em 1822.

²⁹⁰ Safo como cortesã é associada a outros nomes, como Myrtes da Beócia, Corinne de Tanagra, Aspasia de Mileto mas não como Rodope, Phryné ou Laïs em *Causeries d’un curieux: variétés d’histoire et d’art tirées d’un cabinet d’autographes et de dessins*. Tomo I. Obra de Félix-Sebastien Feuillet de Conches, de 1857.

narrativa da Carta XV ovidiana possui mais 17 referências do mesmo tema no catálogo de sua obra, organizada por Louis Mathieu.

Essa possibilidade proliferativa interfere na leitura e esbarra no esmero cuidado que o pintor dedicou em vida, intenção expositiva e catalográfica, que transformou sua casa em museu. Gustave Moreau torna tais desenhos rastros de suas imagens, e o espectador-pesquisador sente a ironia da proliferação: Safo num campo de legitimidade, um discurso-criação-conhecimento que um esteta audacioso proporciona sobre Safo, um conhecimento que sugere uma identidade maior com a temática que envolve a narrativa da Carta XV e parece mais convincente que os escassos vestígios do passado da poeta grega; reverberação imagética e experimento de obter poses de Safo, enquadrados, do mesmo modo que Jean Martin Charcot trabalha com as mulheres condenadas, desde sua entrada, em 1862, como administrador do *La Salpêtrière*.

Desde que o hospital fora aberto por Pinel, a histeria era tratada como traços de um sintoma de desordem interna no corpo feminino, associada normalmente à epilepsia. Charcot é o primeiro, de acordo com Didi-Huberman (2003, p. 19) que isola a histeria como objeto do conhecimento e a torna um ideal teórico que o médico persegue no corpo vivo das pacientes do *La Salpêtrière*. Sua teoria sustenta que a histérica carrega uma lesão no córtex, fisiológica, e não anatômica. “Malum sine materia”. Significa que os traços de degeneração que tal lesão provoca não podem ser detectados na mesa de dissecação. Sem localização exata, mas fisiologicamente existente, a lesão interfere nos mecanismos do pensamento, produz alterações do desejo sexual, em diferentes graus, até atingir a perversão sexual²⁹¹.

Há homens neurodegenerados. São os pederastas, os sodomitas, os efeminados, os que têm atração pelo mesmo sexo, os que se transvestem, uma genealogia teórica que, de acordo com Vernon A. Rosário II (MERRICK & RAGAN, 1996, p. 148), tem início com a publicação de Morel do *Traité des dégénérescences* e com o livro do professor de medicina forense em Paris Ambroise-Auguste Tardie, *Étude Médico-Légale sur les Attentats aux Mœurs*²⁹². O livro foi reeditado seis vezes em 30 anos com a duplicação do número de páginas nesse período. Esses

²⁹¹ Charcot, de acordo com Didi-Huberman (2003, p. 72), acreditava em inúmeros agentes provocadores de tal estado: impressões, sentimentos, religiosidade desmedida, imitação, traumatismo, choques nervosos, pneumonia, reumatismo articular, sífilis, diabetes, clorose, hemorragias, masturbação, excessos venéreos, intoxicação, certas profissões e, é claro, certas raças.

²⁹² É interessante que a obra de Tardieu coloca o indivíduo que detém interesse pelos dois sexos, o que se chamaria de bissexual, como participante do mesmo conceito que define o pederasta, ou seja, o que deseja indivíduos do mesmo sexo.

homens histéricos são anatomicamente detectáveis: têm a pele mais clara, pálida, cabelos claros e finos. Se ativos na relação homoerótica, têm pênis finos; se passivos, pênis com tamanho e volume reduzido. Marcas patológicas detectáveis são acompanhadas de traços morais (ansiedade, deslealdade, desonestidade). Os pais podem detectar *déficits* intelectuais e uma tendência à solidão, à morosidade, à contemplação e à imaginação impressionável, além do vício da masturbação.

Em 1859, Jacques-Joseph de Tours, com *La Psychologia morbide*, expõe a degeneração como resultado de uma herança: o pai dá ao filho as características somáticas, e da mãe o filho herda todas as características neurológicas degenerativas. E, circuito vicioso de discurso, essa degeneração neurológica conduz às histéricas do *La Salpêtrière* e à latente perversão sexual de seu mal (ou seu sexo). Perversão, termo criado por Charcot em 1882, mesmo ano em que o termo homossexualidade foi usado pela primeira vez²⁹³.

A base da teoria de Charcot reside na tentativa de capturar, por meio de experimentos, o enquadro do espetáculo, o instante patológico. George Didi-Huberman, em seu excelente estudo sobre o modo como Charcot dirige o espetáculo da visibilidade do corpo histérico, *Invention de l'hystérie*, de 1982, lembra que o método, pressuposto teórico ideal, se ancora sobre o desejo, sobre a compulsão da cura, e não da pesquisa. Sua obsessão de captura é, acima de tudo, uma visada, a composição de um *tableau* que coloca a paciente “histérica” em *mise-en-scène* (idem, p. 26-27), o que equivale a dizer que Charcot dirige o espetáculo da aparição da crise histérica.

Essa participação pressupõe, no caso de Charcot, a escolha de um corpo histérico ideal, a jovem internada ainda menina e que “se torna” a mulher histérica da teoria sob o olhar de médicos e fotógrafos na experimentação de mecanismos de cura, como as compressões ovarianas de Baraduc, sob o comando do diretor das cenas, Charcot. Augustine, a paciente histérica ideal, posa e constrói a visibilidade do corpo histérico para Jean Martin, como era conhecido entre as pacientes. Augustine, é interessante lembrar, fugiu do *La Salpêtrière* disfarçada de homem.

A proliferação de imagens de Augustine (tanto “normais” quanto as “em crise histérica”) nos catálogos organizados por Paul Régnerd (1875, 1876, 1877 e 1880) e Albert Londe (1888) e a densidade das imagens pictóricas de Gustave Moreau sobre a queda de Safo produzem no

²⁹³ Michel Foucault define o trabalho do Dr. Karl Westphal como a data da emergência da palavra homossexualidade. Em 1894, Krafft-Ebing, Albert Moll e Max Dessoir utilizam o termo homossexual.

espectador-pesquisador um intertexto inevitável que implica o estabelecimento de uma relação de leitura.

A primeira relação é colocada por Georges Didi-Huberman (idem, p. 74) como resultado da extrema visibilidade do corpo histórico, um algo que escapa do enquadro, da composição cênica e retém o segredo em sua pose, uma invisibilidade e uma inconstância.

A segunda relação, derivada da primeira, tem a ver com um dos inventos tomados por Charcot como mecanismos de detecção da invisibilidade patológica do corpo histórico: a fotografia da aura.

Aura e tradição ou Safo, o monstro

Sapho, j'entends ta voix brillante
Pousser des sons jusques aux cieux,
Ton chant nous ravit, nous enchante,
Le Maure ne chante pas mieux;
Mais quoi ! toujours des chants ! crois-tu que l'harmonie
Seule ait droit de borner tes soins et tes plaisirs ?
Ta voix en déployant sa douceur infinie
Veut en vain sur ta bouche arrêter nos désirs.
Tes yeux charmants en inspirent mille autres
Qui mériteraient bien mieux d'occuper tes loisirs.
Mais tu n'est point, dis-tu, sensible à nos soupirs
Et tes goûts ne sont pas les nôtres.
Quel goût trouves-tu donc à de frivoles sons;
Ah, sans tes fiers mépris, sans tes rebuts sauvages,
Cette bouche charmante avait d'autres usages
Bien plus délicieux que de vaines chansons.
Trop sensible au plaisir, quoi que tu puisses dire,
Parmi de froids accords tu sens peu de douceur
Mais entre tous les biens que ton âme désire
En est-il de plus doux que les plaisirs du coeur;
Le mien est délicat, tendre, empressé, fidèle,
Fait pour aimer jusqu'au tombeau,
Si du parfait bonheur tu cherches le modèle
Aime-moi seulement, et laisse là Rameau.

Jean-Jaques Rousseau (à Mademoiselle Th.)

A amante de mulheres, sexualidade transgressora, pervertida, prostituta, tríbade, cortesã, mãe insensível. A discussão sobre o homoerotismo carrega a culpabilidade na interpretação do triângulo esboçado nos primeiros versos do fragmento 31. Eric Havelock (1996, p. 76), ao adentrar as questões de escrita das leis judaicas, lembra que só há erudição e tradição de

comentários de filólogos onde paira uma possível ambiguidade na escrita. A ambiguidade do fragmento 31 tem a ver com a fragilidade da tradução do poema e, portanto, é uma questão filológica que se relaciona ao sentido que o tradutor tende a dar aos fragmentos recuperados das composições sáficas.

O impulso tradutor e as substituições de termos em diferentes técnicas de escrita, diferentes ordenações de pensamento e construções sociais sugerem que há muito do tradutor na escolha dos termos que utiliza para dar sentido às suas traduções. Especificamente no caso do fragmento 31, os filólogos e os tradutores têm de decidir entre homoerotismo e interesse erótico do “eu” poético pelo homem para traduzir os primeiros versos de Safo e, ao fazerem isso, estabelecem um espaço maior ao personagem masculino²⁹⁴.

Ambiguidades antigas... Athenaeus, de acordo com a tradução de Campbell (1990, p. 9-10), condena outro escritor por tentar relacionar Safo a Anacreonte (que não teriam vivido na mesma época). Conta que Alceu fez poesia para Safo e que Dífilo, comediógrafo helenístico, fez outros dois homens, Arquíloco e Hipônax, amantes de Safo. A participação de Safo entre os personagens da comédia grega do período helenístico no qual ela e outros poetas gregos do período arcaico mantinham mais do que um vínculo representativo da tradição sobre a mélica grega, em que o furor sexual de Safo encontrava outros poetas do período arcaico, como Arquíloco e Alceu, sexualiza a memória e seu encontro com a noção moderna de indivíduo, transformando Safo em amante excessiva, ora condenável, ora prazerosamente libertina.

A narrativa ovidiana da Carta XV sustenta o palco. Seu amor por Faon não esconde o passado homoerótico²⁹⁵. Nos versos 15 a 19, ela relata seu amor pelas mulheres. Ovídio insere a representação da poeta amante de mulheres no passado²⁹⁶ ou em outra convenção poética, das

²⁹⁴ Para uma discussão sobre as diferenças entre a composição mélica de Safo e o poema de Catulo, ver capítulo I, Parte I deste trabalho.

²⁹⁵ Seria interessante um estudo que conseguisse estabelecer qual a relação entre os discursos construídos após o período helenístico sobre Safo e a erótica masculina grega, que concentra o desejo na relação de um homem mais velho (o erasta) e um rapaz (o erômenos). Na tradição, ora são as suas alunas, jovens de outras localidades, ora é Faon, o jovem barqueiro mítico. Qual a relação entre Safo e Sócrates, por exemplo? Pois é este personagem antigo que os filólogos alemães vão invocar para salvaguardar a reputação de Safo.

²⁹⁶ A partir dessa informação, muitos tradutores e estudiosos modernos puderam imaginar que Safo está velha quando escreve a carta. E as questões surgiram: seria uma forma encontrada por Ovídio para condensar todos os relatos já existentes em sua época? Uma condenação da prática homoerótica ao mostrar que a idade lhe permitiu conceber o erro de tal escolha? Safo pode se apaixonar na poesia – por mulheres – por ser poeta como ele, e cantar os efeitos da paixão sem que haja necessidade real desse amor? Muitas leituras encontraram argumentos na Carta XV, pensando nas apropriações dos leitores.

composições de Safo, como alguns pesquisadores de gênero sugerem: a epístola de Safo conectando a lembrança presente desse passado homoerótico com a mélica grega arcaica.

O léxico bizantino citado na introdução – o Suda – confirma essa excessiva sexualidade a ponto de o relato se dividir em dois: a Safo poeta (Suda 107), que “(...) Teve três companheiras ou amigas: Átthis, Telessíppa, Mégara, e adquiriu mau nome por sua amizade impura com elas”, e a Safo tocadora de lira (Suda 108), que “(...) por amor do mitileno Fáon, atirou-se do rochedo de Lêucade (...)”²⁹⁷.

A cidade, Lesbos, também se envolve com o nome de Safo. A poesia é sáfica; já a prática da relação entre mulheres, em Aristófanes, no final do século V a.C., escritor de comédias do final do período clássico grego, é *lesbiazein*, ou seja “fazer como as mulheres de Lesbos” (André Lardinois apud BREMMER, 1995, p. 41). Eustáquio de Tessalônica, que viveu no século XII, escoliasta de Aristófanes (frags. 1308), explica que o verbo tinha o sentido de relação sexual, próximo do verbo latino *fellare* (YATROMANOLAKIS, 2007, p. 186). Essa relação costuma ser apresentada para justificar uma Safo lésbica e fazer da poeta a mais conhecida mulher de Lesbos que amou outras mulheres.

Luciano, escritor grego do século II a.C., afirmava, em *Diálogo das Cortesãs* (5.2): “<Dizem> que existem mulheres em Lesbos com rostos como o dos homens e que não se dispõem a desposar homens, mas apenas mulheres, como se elas mesmas fossem homens” (André Lardinois, cf. cit., p. 41). Horácio, poeta latino, pouco tempo antes de Ovídio, deu um epíteto a Safo na epístola 1 (19, vv. 26-31):

Ac ne mi foliis ideo breuioribus ornes
quod timui mutare modos ed carminis artem,
temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho,
temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar,
nec socerum quaerit, quem uersibus oblinat atris
nec sponsae laqueum famoso carmine nectit.

E não me venham ornar a fronte com coroas menores
porque temi mudar os ritmos e a arte de seu canto:
a máscula Safo tempera sua poesia com o pé de Arquíloco,
tempera-a também Alceu, mas com matéria e disposição diversas,
não busca o sogro para o macular com negros versos,
nem prepara, em canções difamatórias, um nó para a noiva²⁹⁸.

²⁹⁷ Conforme trecho citado na Introdução, página 31.

²⁹⁸ O destaque no texto é meu. Tradução: João Angelo Oliva Neto, 2006, p. 165.

De acordo com Andrea Cucchiarelli (1999, p. 334), o autor, nesta epístola, defende a tese de que é preciso emular a perícia formal de outro autor de renome, mas nunca “*le res*”, os argumentos. E Horácio cita como autoridades Safo e Alceu. Outro aspecto notado é a relação entre o vinho, tema de discussão da epístola I, e o termo “*temperat*”. Safo, no contexto horaciano, tempera sua poesia com base nos metros que ele reivindica como pertencendo ao mais antigo dos poetas mélicos, Arquíloco. Temperar como se tempera o vinho nos banquetes, com muita eficácia e bons resultados em versos. No entanto, ao tratar de Safo, usa o epíteto “*mascula*”.

A autora lembra que máscula (e cita vários exemplos de sua utilização em Horácio) é um adjetivo que indica uma masculinidade forte, até mesmo rude, mas acredita que sua utilização se refere à forma poética, e não a uma particularidade biográfica de Safo (e ao fazer isso também se posiciona). É nessa via que Porfírio, comentador de Horácio do século III (CAMPBELL, 1990, p. 18-19), entende o epíteto de Horácio para Safo:

‘mascula’ autem ‘Saffo’, vel quia in poetico studio est <incluta>, in quo saepius viri, vel quia tribas diffamatur fuisse.

‘Masculine Sappho’, either because she is famous for her poetry, in which men more often excel, or because she is maligned as having been a tribad.

Como composição em espiral, retorna-se às tribades, essas figuras masculinizadas que tinham órgãos sexuais maiores do que o normal e que satisfaziam suas parceiras por substituição do pênis masculino pelo próprio órgão ou por um pênis artificial, o *olisbos*. Campbell (ibidem) aponta que, no mesmo local, Dionísio Latino, outro comentador de Ovídio, preferia entender este epíteto pela primeira explicação de Porfírio.

Com a caricatura de Daumier, a virilidade foi escancarada aos olhos do espectador francês, e com o cadáver adorado de Safo nas águas que Baudelaire observa do alto da pedra, a conexão da virilidade tornou belo o patológico em sua anatomia, passando a transitar no universo da explicação científica, nas práticas das Invertidas (cortesãs ou não) e nos excessos associados à *femme fatale*.

Se uma nomeação basta para compor os relatos de Safo poeta, esta mesma nomeação carrega receio de que o retrato moral almejado, neste encontro, se torne o objeto a pique sobre o

abismo. Nomear Safo, desejoso lembrar, é tentativa de captura de um corpo instruído por Eros, fluido e poderoso, dotado de homoerotismo e furor ovidiano.

A aura de Safo em Moreau

De 1851 em diante, a fotografia já tinha alcançado uma qualidade melhor, em papel. Em 1854, foi criada a Sociedade Francesa de Fotografia. Em 1859, atestada sua importância, ela entra na Exposição Universal de Paris.

A fotografia como forma de documentação foi utilizada no *La Salpêtrière*. Tinha a função de documentar o estado atual do paciente e, por ser o real cristalizado, deveria falar mais do que a descrição médica. De acordo com Mary Ann Doane (1991, p. 44), a *Iconographie photographique de La Salpêtrière* representa a mulher em vários estágios de sua doença. Georges Didi-Huberman (2003, p. 38-39) percebe que as legendas utilizadas para as fotos descrevem não um referente preso à paciente, mas um conceito. Ou seja, em vez de tratar a foto da mulher com seu nome, ou pelo menos como manifestação de algo que só cabe àquele corpo histórico, e escrever, por exemplo, “Melancólica”, a legenda traduz a pose como melancolia e introduz a possibilidade da tipificação, ou seja, a certeza implícita do reaparecimento em qualquer corpo histórico.

O jogo que ela produz para o espectador, entretanto, é bem outro: a fotografia das históricas do *La Salpêtrière*, ao mesmo tempo em que documenta o fato, ritualiza a presença (invisível e não detectável) de uma doença e, portanto, entrega ao olhar *voyeur* uma pose, um sintoma-corpo teatralizado em sua doença.

Até fotografias de aura foram usadas no hospital *La Salpêtrière*. Pretendia-se, com isso, demonstrar por meio de registros algo na histórica que escapa ao visível. A fotografia da aura pretende revelar o invisível. Baraduc e Nadar trabalharam com esse tipo de fotografia. Augustine, de acordo com os registros, tinha três auras. Pretender paralisar o invisível aurático da histórica é um aparato a mais no complicado discurso que vincula a mulher com a histeria. A pergunta é: como estabelecer essa relação para Safo?

Na ficção que engendra a proliferação das imagens pictóricas de Gustave Moreau, pode-se captar algo de invisível que se presentifica na proliferação? Ou seja, ao olhar o grupo das 17

imagens pictóricas relativas ao salto de Safo da pedra leucádia é possível afastar os outros enquadros do visível que nos apresenta a imagem escolhida para leitura?

Um exemplo é *Sapho vue de dos* (Imagem 35), desenho número 176 do catálogo de Louis Mathieu, onde o que se vê em queda sobre o abismo é mais espectro do que corpo. Espectro sem face, portador de asas, contraste fascinante com a Safo, desenho número 739 do mesmo catálogo (Imagem 36), em docilidade imersa numa introspecção de queda sem lira. Outra Safo, combinação tão angelical que porta auréola, no desenho número 959 (Imagem 37). Uma pose, estudo do corpo de Safo, própria do enquadro da face, tão apreciado pelos médicos do *La Salpêtrière*, desenho número 3.425 (Imagem 38).

Tornar o corpo de Safo algo que existe e a reapresenta traça seu oposto, ou seja, cada uma dessas imagens, em suas particularidades essenciais, aciona no espectador moderno algo que se projeta sobre esse corpo. Essa mulher, na beleza do artifício de sua queda, é espectral, sofre um impulso alegorizante (aparentemente, ela não é a poeta e está em outro universo simbólico) no instante em que o espectador a capta. É espectro porque o homem fragmentado quer o artifício, o amedrontador do encontro (e do jogo da visada *voyeur*)?

Entre a captura de uma Safo em estado de caça que se submete ao caçador, inebriar voluntário, e a aura espectral que torna visível uma condição maléfica e invisível de seu corpo e sua sexualidade, o que interessa é a fenda ou, como escreve Didi-Huberman, o *entr'acte*.

Faon

Como ele costumava dizer, a natureza já teve sua vez, cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade de suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados.

J-K Huysmans

A pose feminina adota um diretor de cena, um referente desejante. De acordo com George Didi-Huberman (1999, p. 42), em *Ouvrir Vénus*, não dá para pensar nas imagens de Vênus sem pensar no seu contraponto masculino. Não dá para pensar na narrativa da Carta XV sobre o salto de Safo sem pensar em Faon.

A segunda metade do século XIX comporta mudança, um algo da histeria, uma feminização do masculino. De acordo com Linda Dowling (1994), é uma mudança que também

atinge a forma como as relações homoeróticas na Grécia Arcaica eram tratadas. De acordo com a autora, essa mudança se concentra na Universidade de Oxford e começa no mesmo ano da publicação de John Addington Symonds, *Studies of the Greek poets*²⁹⁹. Oscar Wilde, que estudou nessa universidade, e os pré-rafaelistas sofreram ambos a violenta reação social contra tal mudança no comportamento masculino. O ataque aos pré-rafaelitas é uma brincadeira depreciativa, como a atitude da imprensa ou da crítica literária reverberou em John Keats algumas décadas antes. É a nomeação de todo o grupo de “Fleshly School of Poetry” por Robert Buchanan (idem, p. 12).

Faon é atingido pela condição de “des Esseintes” em *A Rebours*, obra de Huysmans. Sua beleza não vem da virilidade natural, e sim da marca do gênio humano deste fim de século, o artifício. Há imagens pictóricas belíssimas de Gustave Moreau que nos apresentam Safo e Faon (Imagem 39 e 40). Trata-se da tentativa de criar o cenário da peça de Charles-Françoise Gounod para a terceira reapresentação da ópera *Sapho*, reorganização em quatro atos do libreto de Émile Augier, em 1884, com Mme. Krauss no papel de Safo. Essas imagens não foram selecionadas para a peça. Claude Debussy, de acordo com Stéphane Goldet (COELHO, 1999, p. 180), disse que Gounod representa um momento da sensibilidade francesa. Lauro Machado Coelho (idem, p. 174) lembra que Gounod era reconhecido, depois da apresentação de *Faust* (1859), por possuir uma linha melódica pura. A ópera *Sapho* não teve o reconhecimento que o autor esperava do público francês em nenhuma das três tentativas de encenação³⁰⁰.

²⁹⁹ Ao final do século XIX, graças a essa reorganização dos estudos clássicos, a atitude homoerótica grega tende a ser vista como uma questão de costumes diversos, e não como vício ou crime. De acordo com Linda Dowling, Havelock Ellis, que utilizou pela primeira vez o termo homossexualidade em *Studies in the Psychology of Sex* (1894), toma contato com várias obras (Albert Moll, Max Dessoir), mas parece reler a obra de Richard von Kraft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, de 1886, que já utilizava o termo homossexual. Ela cita a influência de Marc-André Raffalovich sobre as questões de sexualidade entre os gregos e sua estada em Londres, onde teve contato com Pierre Louys, Oscar Wilde e Stephan Mallarmé.

³⁰⁰ A ópera foi encenada pela primeira vez no teatro de *L'Ópera*, em três atos, em 16 de abril de 1851. Pauline Viardot fez o papel de Safo e coordenou quase toda sua confecção. A atriz sugeriu a Gounod o trabalho com o drama lírico, aproximando os dois amigos de infância, Gounod e Augier. Pediu sugestões de alteração e encontrou outros colaboradores para compor as cenas a tal ponto que a primeira ópera de Gounod alavanca uma espécie de desconfiança de autoria única. O último ato, entretanto, que nos apresenta o momento fascinante do salto de Safo da pedra da leucádia, foi apreciado em comentários de jornais sobre a peça. O leitor-ouvinte sente diante dela uma carga de subjetividade na construção dos sentimentos da personagem que suplanta, nesse traçado melódico, a *Saffo* de Giovanni Pacini, representada no teatro San Carlo em 1840 e que fez muito sucesso. Na segunda reapresentação da ópera de Gounod, em 1858, Mlle. Hartot representou Safo.

Na peça, Faon é um “homem moderno”, como define Joan DeJean (1989, p. 16) e que não abandona a poeta. Seus sentimentos oscilam entre duas mulheres: Glycère e Sapho. Sua indecisão paira entre conceitos de belo: Glycère aguça os sentidos, beleza física que o atrai. Em Sapho, concentra-se um “não sei que”, uma beleza interior que eleva o homem, uma beleza moral que é, também, cultura.

Glycère encarna o lado negativo da *femme fatale*, carne bela capaz de arquitetar um plano nefasto para afastar os amantes ao considerar a possibilidade de denúncia de todos os conspiradores do tirano Pítaco³⁰¹, condição que envolve Alceu e seus amigos na peça, inclusive Faon. Safo, para proteger o amado, cede às suas condições. O duelo entre as duas ocorre no final do Ato 2:

SAPHO:

Tu m’as vaincue, oui, fais-en gloire;
Mais sache, après de tels combats,
Que Sapho ne changerait pas
Sa défaite pour ta victoire;
Sache qu’au prix de plus grands biens
Je ne voudrais pas, sur mon âme!
Être aussi lâchement infâme
A tes yeux que tu l’es aux miens!

SAFO :

Tu me vences, sim, glorifica-te disso;
Mas saiba, após tais combates,
Que Safo não trocaria
Sua derrota por tua vitória.
Saiba que ao preço de maiores bens
Eu não desejaria, por minha alma,
Ser tão covardemente infame
A teus olhos quanto és aos meus!

GLYCÈRE :

Je t’ai vaincue et j’en fais gloire,
Car eu de semblables combats
Il n’est rien d’ignoble et de bas,
Pourvu que l’on ait la victoire.
Qu’importe donc par quel moyens
Ta rivale t’arrache l’âme !
A tes yeux je suis moins infâme

³⁰¹ A relação de Safo e Alceu aprofunda-se sob um prisma político graças à descoberta do Mármore de Paros.

Que tu n'es exécrable aux miens.

GLICERA:

Eu te venci e me glorifico,
Porque em semelhantes combates
Não há nada de vil e de baixo,
Desde que tenhamos vencido.
Que importa por que meios
Tua rival te arranca a alma!
A teus olhos sou menos infâme
Do que és odiosa aos meus.

De acordo com o plano de Glycère, Faon deve partir, e Sapho precisa fazê-lo seguir sozinho, caso contrário ela denunciaria os conspiradores. A sensibilidade de Faon é dor da negativa de Safo, e o momento da inevitável partida mistura a tristeza do abandono de Lesbos e a perda da amada:

Sapho, je donnerais te reste de ma vie
Pour te revoir une dernière fois.
De cet exil que tu fuis, ô cruelle,
Je sens que ton regard allègerat les poids.
Reviens, Sapho !
Reviens, même infidèle.

Safo, eu daria o resto de minha vida
Para te rever uma última vez.
Deste exílio de que foges, ó cruel,
Sinto que teu olhar aliviaria o peso.
Volta, Safo!
Volta, mesmo infiel.

O Faon de Augier oscila entre sentimentos, sofre com a perda da amada. No drama de Arsène Houssaye³⁰², seus sentimentos é que são oscilantes, duradouros por Erinna em companhia de Safo; fortes por Safo quando nos braços de Erinna.

Sapho, drama antigo em três atos, obra de Houssaye, completa a obra do autor desde a edição de 1852, publicada em Paris. Sua justificativa para a construção da história de Safo é a inspiração que ele obteve de seus próprios versos e, principalmente, uma tentativa, de acordo com

³⁰² A peça de Houssaye não foi encenada, mas foi publicada em três partes (15/10, 1/11 e 15/11/1850) no *L'Artiste*.

o autor, de decifrar as paixões da Grécia Antiga nas pinturas de Herculano e Pompéia, em imagens e estátuas encontradas³⁰³. Nenhuma menção à narrativa da Carta XV.

Faon é consciente de sua indecisão:

(Ato II, cena 2, p. 187) :

Je ne sais ce que j'ai, mon coeur est agité,
Et je vois les pâleurs de la fatalité...
Je sens venir Sapho dans cette solitude.

Não sei o que tenho, meu coração está agitado,
E vejo a palidez da fatalidade...
Sinto vir Safo nesta solidão.

Explicando para Erinna: o amor do fluxo e do refluxo é o que ele tem. Ele, que ama o impossível (Ato II, cena 2, p. 186). Para Safo, a explicação do abandono está naquilo que substancia sua beleza: porque o coração de Safo é um abismo, um labirinto (*dédale*), ele se perde.

A Safo de Houssaye carrega o ressentimento da mulher experiente, tal como a Fedra de Racine. Sua juventude e beleza não partilham do fogo que anima os jovens, e sim da desmistificação do amor. *Altière* Sapho, que desconfia do amor de Faon, que odeia a atitude de Erinna de fugir com seu amado: "*je te hais, et te voue aux serpentes enfammés!*" (Ato II, Cena 8, p. 202), tudo concentrado na mesma alma capaz de dedicar uma ode a Faon no início da peça, tradução livre de Houssaye do fragmento 31 de Safo³⁰⁴.

Entretanto, a narrativa da Carta XV oferece o "*tableau*" da fatalidade. A sequência de acontecimentos, queiram os amantes ou não, desencadeia o final funesto. Safo é levada a acreditar que Faon a abandonou novamente. A vingança dos deuses anuncia o salto funesto... Ela se prepara: desfaz de todo esplendor, da coroa, e joga as flores que carrega ao peito ao vento.

³⁰³ A relação entre o teatro e as novas descobertas arqueológicas é tão intensa, que, de acordo com Angeliki Giannouli (2007, p. 390), os atores examinam a postura das estátuas nos museus para compor os personagens antigos, e os decoradores estudam monumentos e mosaicos que foram descobertos e publicados. Também se tem a presença de helenistas como livretistas. Um exemplo foi a apresentação da *Electra*, de Sófocles, no L'Odeón em 18 de dezembro de 1863, criada por Léon Halevy, um dos helenistas mais respeitáveis de sua época.

³⁰⁴ Reproduzindo a versão que se encontra publicada na edição *La Symphonie des Vingt Ans: poèmes et sonnets*, organizada por Henri Plon, na seção "Visions Antiques", com poucas alterações entre a peça original: "*Quand je suis près de toi, le feu court dans mes veines;/Je m'enivre à longs traits de tout ce que je vois;/Répands sur mes cheveux le parfum des verveines/Et parle-moi d'amour, car j'ai perdu la voix//Je me suspends à toi comme à la vigne ardente;/Je veux les passions et leurs déchirements;/Je bois la poésie à ta lèvre abondante;/Je pâlis et je meurs dans mes enivremments.//Je suis tout éperdue en mon divin désordre,/Ton souffle ardent sur moi court comme un vague écho;/Je sens dans mes bras nus la volupté se tordre;/Phaon, dans ton amour ensevelis Sapho!*"

Corpo sob o véu, portando um único objeto: o bracelete de prata de sua mãe. Safo salta diante do coro de Sirenes que aguardam sua alma.

Esse esplendor poderoso de Safo ganha veste funesta na *Rainha de Lesbos*, obra de Paul Juillerat encenada em 1854³⁰⁵. De acordo com a crônica para o *L'Athenaeum*, de Louis Énault, Safo é conspiradora, ativa juntamente com Alceu, cujo objetivo é a queda de Pítaco, o tirano de Lesbos. Entretanto, o tirano que teme os deuses é o mesmo que concede o trono a Safo. A transformação da poeta em poderosa rainha é completa: “... – *ele couvre ses épaules du manteaux deux fois teint dans la pourpre de Tyr, et ajoute le diadème a l'auréole*”.

Essa transformação afeta a atitude de Safo. Ela ama Faon, o belo jovem. Ele, entretanto, ama Clímene, filha de Pítaco. Safo, a rainha, quer obrigar com seu poder Faon a escolhê-la. O pai, em defesa de sua filha, suplica a Safo que se recorde de que o poder dos tiranos não pode ser opressor, e que os deuses lhe punirão. Safo, desolada diante da negativa do amor de Faon, sente que só lhe resta a morte.

Seule, enfin, et fidèle à la vieille costume,
O mer, ensevella sous ta vague profonde
Ce corps que n'a pas su charmer les yeux du monde,
Et couvre de ton bruit, sans laisser un écho.
Ma lyre et mon malheur, tout ce qui fut Sapho!

Sozinha, enfim, e fiel aos costumes antigos,
Ó mar, sepulta sobre tua onda profunda
Este corpo que não soube encantar os olhos do mundo,
E cobre com teu ruído, sem deixar um eco,
Minha lira e minha desgraça, tudo que foi Safo!

O salto pertence ao trecho mais comentado da obra de Gounod, considerado obra-prima. Em execução, a lira que partilhou a glória de suas poesias, aclamadas pelo povo de Lesbos, e que transformou a mulher em “Afrodite em pessoa”, é a mesma que provoca tristeza e sofrimento para Safo. É um momento de absoluta dor, ardor poético (e construção melódica) que não se distingue da morte que ela misticamente invoca em sua última poesia, com a força que controla o mar revolto...

Ouvre-toi, gouffre amer,

³⁰⁵ Até 1825, a edição francesa dos poemas de Safo mais citada entre os alemães é a *Lyrici Graeci*, de Jean-François Boissonade. Em 1854, aparece a edição de Bergk, mais completa, com 109 fragmentos (DeJean, 1989, p. 232).

Je vais dormir pour toujours dans la mer!

Abre-te, golfo amargo,
Vou dormir para sempre no mar!

A pose abismal

A Safo de Gustave Moreau não está em queda, ela é “quedante”. Sua visibilidade destrói o referente narrativo da Carta XV. A fluuabilidade do corpo tornada instantâneo produz associação-dissociação, instante que preserva a autonomia sintomática ao mesmo tempo em que é referente para a identidade, ou seja, introduz o “sujeito” da narrativa da Carta XV, a poeta grega Safo, que salta no misticismo dessa queda captada para o espectador.

Essa fluuabilidade transita entre suavidade e fantasmagoria. Desde o romantismo, o referente (o corpo de Safo), ponto fulcral de sua representação nas imagens pictóricas, sofre a diluição em outros elementos de cena, principalmente a natureza. Isso pode ser sentido numa trajetória simples: A Safo de Gros, a de Chassériau. Isso significa, por conseguinte, que outros elementos se elevam à estatura de corpo. Essa elevação comporta o seu contrário, a fragmentação do corpo sáfico em elementos.

Safo-tom asfixiado, céu que sufoca o espectador diante da imagem da poeta. Safo-vestimenta “quedante”, pois o corpo de Safo na aquarela de Moreau é diluído, fluido como a vestimenta estupenda e vermelha. Essa relação produz a vertigem “quedante”, na qual sangue, desejo e dor se fundem. Numa tradição que adota o cabelo como símbolo de sexualidade exacerbada, a vestimenta e os cabelos se confundem, tornando a queda simbologia que envolve constructos narrativos associados à *femme fatale*.

Safo-lira, objeto cultural ricamente adornado, dota seu corpo de memória, de passado vinculado às narrativas que envolvem tal momento sem tempo. É elemento de subjetivação de Safo. Na imagem que o espectador capta, corpo-veste-natureza-lira se entrega “quedante” ao observador.

Moreau a desfragmenta em associações, o que equivale a dizer que o corpo de Safo sofre uma espécie de fuga da narrativa ovidiana para adensar o universo simbólico do poeta. E a imagem “quedante” se aproxima da alegoria de Charles Baudelaire.

Apesar da desfragmentação da narrativa, que é, em última instância, um modo de tocar a tradição que se apoia na *nouveauté*, o corpo aurático de Safo posa uma anatomia que se identifica com Safo pela face, *locus* de uma longa tradição de expressão de sentimentos, face que emula Théodore Chassériau³⁰⁶. É *Sapho se précipitant dans la mer du Rocher de Leucade*³⁰⁷, de 1846, uma aquarela no papel, em tamanho pequeno (37 x 27 cm), hoje parte do acervo do Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre (Imagem 41), e que possui parentesco fisionômico com personagens femininas de Chassériau, como “*Suzanne au bain*”, hoje parte do acervo do Museu do Louvre (Imagem 42) e *Vênus* (Imagem 43), ambas exibidas no salão de 1839.

A Safo de Gustave Moreau condensa o olhar feminino angelical, que poderia se associada às representações de mulheres suicidas transpostas em imagens pictóricas, como a que está na sala de estar do Julie no romance de Eça de Queirós, o *Primo Basílio* (1972, p. 18). É *A Mártir*, de Paul Delaroche. Se ela porta auréola, a Safo de Moreau, corpo em exposição, encontrado após o salto, carrega o voo circular do pássaro branco, a gaivota ou pomba, que associa sua morte ao erotismo amedrontador e não deixa esquecer o outro quadro da sala de Julie: a *Medéia*, de Delacroix³⁰⁸.

O desejo de Safo morta (Imagem 44 e 45), cultivada entre a beleza da postura da *Vênus* e a vestimenta sanguínea e deslumbrante da *femme fatale*, compõe um corpo instruído por Eros. Erotização simulada, pose que se dirige ao *voyeur-caçador* na face angelical da virgem. A diminuição do espaço da natureza pelo sufocamento nos tons obscuros que cercam o belo ato não inibem o raio de luz e o desejo da ave que envolve em rodopio o corpo da poeta. Natural artificial, perigosamente feminino, oriundo das referências românticas sobre a Natureza, em pose engendra desejo e morte. Esta é Safo: objeto artístico dotado de força sexual, tríbade mística em versos de furor, morta que se oferece ao *voyeur*... Mulher perigosa que encena a beleza poética da caçada.

³⁰⁶ Apresentar a relação entre faces de outras mulheres não ignora o melancolismo da Safo de Théodore Chassériau, a Safo sentada sobre a pedra da leucádia, uma tela a óleo de 1849, pertencente à coleção do Museu do Louvre.

³⁰⁷ De acordo com Stéphane Guegan (2002, p. 291) este desenho de Safo foi dedicado a Mme. de Lamartine.

³⁰⁸ Trata-se da imagem *Médée furieuse*, uma tela de 1862, com 1,22 x 0,84 m. O quadro faz parte do acervo do Museu do Louvre.

Dioscourides, como já citado na introdução desta pesquisa, atribuía o nome “enigma de Safo” a um jogo de adivinhação, provavelmente sustentado sobre paradoxos formais. O erotismo intelectual do século XIX, que repousa sobre a imagem de um corpo-sexo circundado de medos, fobias morais e pesquisas científicas a respeito dos malefícios causados pelo desejo feminino, propõe outro enigma para Safo... Condensa a face da mártir angelical sobre um corpo de violência anatômica homoerótica e incontrolável prazer-loucura de Medéia.

Aparentemente, a associação não poderia atingir níveis mais complexos. O jogo intelectual que escolheu a *fictio* narrativa de Ovídio reorganizou a memória sobre o feminino e discerniu Safo, estabelecendo um imenso campo discursivo que se amalgamou a sua identidade. As suas composições podiam, agora, ser apreciadas em toda a sua beleza de “clássico”. A arte, entretanto, transgrediu esse desejo.

A forma de Safo, fôrma poética mutante

Ao longo da segunda metade do século XIX Safo imprime em imagens pictóricas (e textos escritos) toda a complexa relação entre histeria e *femme fatale* e pratica hábitos considerados perigosos no corpo de mulheres-epítetos pelas ruas de Paris, cortesãs, viragos, *garçonnes*, feministas, metamorfoseando a escrita de seu próprio nome em decorrência dos estudos do grego, das descobertas em sítios arqueológicos, como as de Heinrich Schliemann³⁰⁹.

³⁰⁹ Heinrich Schliemann descobriu o Tesouro de Príamo em Hissarlik (1880) com as conhecidas “joias de Helena” e a Máscara Mortuária de Agamênon em Micenas (1876). Também são exemplos a descoberta do Tesouro de Atreu por Lord Elgin e a inserção da suástica no imaginário europeu desde que Shliemann a descobriu em Hissarlik e, depois de consultar estudiosos como Max Muller, a inseriu na simbologia indo-europeia, mas que, no Oriente, significava “virtude”. Essas descobertas serão publicadas em jornais e revistas especializadas, e com o aumento do público leitor (quase 90% da população francesa) e a educação humanista importada do modelo de Humbolt, consolidam no imaginário o modelo da Grécia Ariana. Ao mesmo tempo, pesquisas como a de Cuvier (*Le règne animal*), Gobineau (*Essai sur l'inégalité des races humaines*), Knox (*The dark races of man*), de acordo com Edward W. Said (2007, p. 312), endossam a depreciação do Oriente (ou do complexo discursivo que Said aponta como Orientalismo) em duas bases: a desigualdade social, fruto das características biológicas consideradas inferiores nos modelos científicos, e o semítico (um constructo, generalização linguística que agrega aspectos antropológicos, geológicos e históricos na criação de um povo ideal, um protótipo). A depreciação de homens e de mulheres do Oriente e a comparação com delinquentes, insanos, corroboram para uma visão de Safo como a de Gabriel Faure,

E, entre a sublime poesia evocada por Longino e o excesso de desejo sexual que a tradição lhe concedeu, a Safo “quedante” de Moreau torna visível a necessidade narrativa do homem moderno, a trama na *noveauté* de Charles Baudelaire e Paul Verlaine.

Esse desejo de individuação do corpo sáfico é, portanto, trajetória do homem moderno, na lógica que comanda o mundo das tradições efêmeras nas quais Baudelaire se perde sem guia.

Safo, condutora aurática de Vênus, mística e perigosa histórica, pelas mãos de Renée Vivien reconfigura-se em forma poética nova. E Renée Vivien ecoa Algernon Charles Swinburne. E ambos transubstanciação poética, androgenia e identidade. Eles são responsáveis por captar que a relíquia de Safo reverbera vigorosa, para usar uma imagem de Swinburne, na trindade feminino-carne-poema, de tal modo que o novo que encarna é carnificina, esartejamento (no poder do fragmento) e beleza antropofágica (na relação identitária com o poeta). A olhar para as questões que circundaram a vida e a obra de Renée Vivien e Swinburne, só não se sabe quem detém a identidade do caçador.

Renée Vivien, nascida Pauline Tarn, é conhecida como tradutora de Safo. Sua publicação data de 1903. A obra tem início com um pequeno apanhado biográfico no qual ela desmente a relação com a narrativa ovidiana e o amor de Safo por Faon.

Como esta pesquisa privilegiou os dois poemas de Safo que se encontram em melhor estado, conhecidos como fragmento 1 e 31 (ver capítulo 1, Part I), os olhos voltam para a tradução de Renée Vivien da Ode a Afrodite.

Primeiramente, o texto em grego, e logo na sequência a tradução do poema. Pela lógica da tradição filológica, viriam as notas explicativas e, em seguida, a tradução de outro fragmento. Mas Vivien inova ao incorporar uma tradução-criação do poema sáfico feita em versos franceses

em *La Dernière Journée de Saphô* (DEJEAN, 1989, p. 288-289). No romance, Safo é uma velha mulher de aparência repulsiva, depravada e viciada pela depravação.

pela autora, e logo depois a introdução de um trecho de “Sapphics”, de Algernon Charles Swinburne.

De fragmento a fragmento, o poema mais conhecido do século XIX ressoa em quatro diferentes momentos (grego, a tradução em francês, a tradução-criação em versos de Vivien e, por fim, o fragmento swinburniano).

A identidade encarnada de Safo surge em quatro diferentes corpos-poemas. Essa proliferação implica a percepção de que todos os fragmentos, inclusive o original grego, transcendem o universo sáfico e evidenciam a antropofagia. Esses novos corpos-poemas se confundem com os originais de tal maneira, que os versos da autora francesa são utilizados, muitas vezes, como traduções de versos sáficos. E isso é uma questão de estilo que evoca Verlaine, Baudelaire, mas, acima de tudo, os poemas de Swinburne.

Essa “alma” corpórea, afirmava Judith Butler (1990), no caso de Safo, se alinha ao masculino de um sistema de escrita, e essa medida constrói para Safo um processo *sui generis*. Safo não encarna a negação do feminino na linguagem porque sua construção poética é própria. Sua “alma” adentra o masculino enquanto produtora discursiva mesmo que, ao longo do tempo, essa produção tenha sofrido alterações e traduções nas mãos de homens que tomaram contato com os fragmentos de Safo. Como afirma Swinburne em “Satia te Sanguine”, o corpo de Safo está (e sempre estará) preso nas marés.

Essas marés swinburnianas são as únicas capazes de adensar toda a angústia da *femme fatale* e a perversidade que o olhar *voyeur* capta nela. É o pleno encontro das *Flores do Mal* com Sade, com a perversidade intelectual que coloca o poeta não mais em busca de Safo na pedra da leucádia, mas de costas para a poeta e de frente para Lesbos, à procura do prazer poético de Safo antes do salto, prazer que Swinburne sabe estar para sempre perdido para o homem moderno; ele, que se ressentia da musicalidade perdida das canções de Safo; perda de prazer que se traduziu na dissolução da musicalidade de suas canções por meio do trabalho de recuperação de uma memória para sempre fragmento e, na obra de Swinburne, na violência que desfragmenta o corpo de Safo. A histeria de Safo, seu corpo “quedante” deriva de um *corpus*-melodia impossível para o homem moderno, instruído pela fluidez de Eros na *fictio* ovidiana e, no entanto, em pose estática para os modernos.

Por isso, Robert A. Greenberg (1991, p. 80) percebe que “Anactória”, de Swinburne, em *Poemas e Baladas*, não é uma tradução dos poemas de Safo, mas uma tentativa de expressar e

representar a poeta grega dentro do universo poético (e estético) que o poeta, obsessivo estudioso dos versos sáficos, em identidade com a fragmentação do corpus sáfico, é um restaurador, na única forma possível de aproximar Safo do homem moderno, realinhando sua imagem na *noveauté* plena de sentido.

O encontro identitário de Swinburne aceita o corpo de Safo na pedra como um corpo-poema que é fragmento e que se deteriora com o passar do tempo, como no poema “On the Cliffs” (1879). E que perde a capacidade de atuar com prazer sem deixar de expressar prazer, de exalar prazer no poema.

Se a trindade de Renée Vivien é Safo, Baudelaire e Swinburne, o poeta inglês é Safo com o adensamento da “Laus Veneris”, que Baudelaire mediatizou no encontro do poeta com a mulher de Lesbos no topo do rochedo.

Essa Safo-Swinburne recobre a narrativa da Carta XV e se expressa como os jogos de poder e prazer de Sade, com sensações que a canção impregna no leitor, e se utiliza da memória para colocar em cena o prazer homoerótico de Safo e a dor (moderna) do encontro entre as amantes e, como consequência, da perda que sempre está a esse encontro associada nessa efemeridade moderna, como em “Erotion” (1860), e da canção impregnada de angústias, de perdas dos versos de Anactória:

Would I not hurt thee perfectly? Not much
Thy pores of sense with torture, and make bright
Thine eyes with bloodlike tears and grievous light
Strike pang after pang as note is struck from note,
Catch the sob's middle music in thy throat.
Take thy limbs living, and new-mould with these
A lyre of many faultless agonies?

Fazer-te mal queria, certamente,
Aterrando os sentidos na tortura,
Fazendo cintilar os olhos teus
Com lágrimas sangüíneas e luz áspera!
E retirar tormento do tormento
Como a nota sai da nota, e colher
A música velada do soluço
Na tua garganta, os teus membros vivos
Prendendo e depois com eles fazendo
Um instrumento novo que não falha,
Lira experta de múltiplas angústias!³¹⁰

³¹⁰ Transcrição: The Modern Library, 193-(sic), p. 49-50. Tradução: Philadelpho Menezes IN: PRAZ, 1996, p. 210-11.

Charles-Algeron Swinburne fazia parte do grupo dos Pré-Rafaelitas, assim como Simeon Solomon. Em uma aquarela de 1864, hoje na Tate Gallery, Solomon apresenta Safo e Erina, uma de suas prováveis alunas, de acordo com a tradição, abraçadas, namorando em um jardim grego.

Um ano depois, em um desenho que hoje está em uma coleção privada no Canadá, Simeon Solomon fez Erina ser tomada de Safo por um homem. Safo está sentada, novamente, como na aquarela de 1864, no banco judiciário: ali se sentam os que desejam o amor de Erina, que não é a detentora das ações. Sua atitude, fisionomia e gestos têm mais a dizer sobre o comportamento daquele que é desejado (o *erômenos* grego). Safo sofre os efeitos da frustração de seu desejo nos cabelos em desordem, uma vinculação com o sofrimento que remonta, no caso de Safo, à Carta XV de Ovídio. A postura é de fracasso, e o olhar entristecido observa isoladamente a cena que se desenrola no extremo oposto do banco. Um homem enlaça Erina; o seio descoberto próximo do corpo dele, desvelado numa ação cujo único participante parece ser o homem. A relação ocorre de forma distinta da representada na aquarela um ano depois, pois Erina participa menos da cena e não auxilia no desnudamento. Ela olha para Safo, com o olhar baixo, dotado de certo pesar. Já a atitude do homem é insensível ao que ocorre ao seu redor – a tristeza de Safo – e monopolista no que concerne às ações eróticas, sugerindo sentimentos muitos distintos nas duas situações trabalhadas pelo pintor.

O desenho de Solomon torna-se a continuidade da descrição do que ocorre no fragmento poético. Na poesia, o homem está diante da moça, sentado, ouvindo atentamente. No desenho de Solomon, a ação, se é que ocorreu, já foi suplantada por uma nova fase. É possível dizer que a fala da moça (verso 3) e seu riso recheado de desejo, *γελáισας ἱμέροεν* (verso 5), cumpriu seu papel. Permanece, no entanto, o problema da falta de iniciativa da moça.

Seguindo os intertextos possíveis, o poema LI de Catulo, considerado uma boa tradução do fragmento 31 nos séculos XVIII e XIX, faz outra leitura. “Aquele homem” do poema sáfico, remete a uma lembrança, uma memória, outro tempo que é sentido pelo sujeito poético no presente da poesia. Em Catulo, “aquele homem” é identificado ao sujeito da lembrança, doando maior importância e presença ao homem. E lido dessa forma, a representação de seu papel mais ativo na cena de Solomon, aliada a uma evocação do papel da mulher no século XIX, do ser que por meio da moral suplanta o incontido e violento desejo, faz Erina assumir o papel da vítima. E assim Solomon traça o pano de fundo: a transgressão.

Enquanto jogo intelectual, Safo-Swinburne é hermafrodita, é Vênus, é poeta, é perversa... é o jogo por meio do qual o indivíduo, impregnado de prazer e da dor que dele decorre, percebe o jogo e decifra o enigma de Safo.

Renée Vivien quer o jogo do corpo virginal, coroado com violetas ou coberto com esmeraldas e opalas. Diz Welcker que Safo é uma pedagoga. Há um espaço em imagens pictóricas vinculadas a traduções desde o século XV, em manuscritos da obra de Ovídio, em que ela é apresentada como professora de homens. Wilamowitz vai além: Safo, professora virginal. Extremos; mal do excesso.

O interdito no campo do erótico diz respeito a uma série de práticas e à manutenção delas, visando garantir a vida em sociedade. Cada grupo se utiliza de inúmeras representações para ativar nos indivíduos práticas de controle do desejo. A ideia de que Safo é conduzida por Ovídio num campo de abandono e possível cura da doença que a domina, uma cura que honra os deuses, já que o salto da Lêucade se relaciona com prece e purificação, é um relato construído com base nos interditos, tanto quanto a consciência do perigo de tal desejo na última estrofe do poema de Catulo.

O erótico da composição sáfica, tão físico, torna tudo o que é dito pela poeta (enquanto “sujeito” lírico) universal. Entretanto, a doença que ronda o desejo, para o homem grego arcaico, era divina, sem qualitativos morais e, portanto, muito distinta da forma como o moderno encara o uso dos prazeres.

A invocação de Afrodite por Safo em suas composições inunda o poema de erotismo. O fracasso que circunda Safo, o salto da pedra como suicídio e a imoralidade que ronda sua relação com as mulheres ganha ares de patologia que contamina o corpo social e é fonte de receio. Entre o erótico e o patológico, encontramos um campo discursivo de uma elite intelectual que produz sempre, mesmo que subentendido, prazer sobre o receio dessa memória, ao mesmo tempo prazer identitário dela, amalgamada em campo representacional dicotômico, jogo que o erotismo moderno sustenta incansavelmente.

Na Paris da *Belle Époque*, muitas mulheres receberam o epíteto de Safo, e cada uma delas detinha uma característica desse imenso campo discursivo que a relaciona a *femme fatale*, a

histérica e a lésbica. Sedutora, perversa, marginal, amazona, andrógina. Emmanuelle Retillaud-Bajac (2009) cita Mireille Havett, Natalie Clifford Barney e Collet como representantes das “Safos” *fin-de siècle*. Augustine, a paciente de Charcot e musa dos pintores surrealistas, pode compor o grupo, vestida de homem na fuga do La Salpêtrière.

Adormecer com os guerreiros pálidos de Keats. Discernir e estabelecer sua identidade. Revelar o mal no corpo, no rosto, no que diz. A roda que gira em torno de Safo, no século XIX, movimenta-se há mais de 2.600 anos. Uma lésbica viril, uma amante frustrada. A poesia combate: com a vitória da identidade, é Safo quem afaga, quem tece uma guirlanda de flores, e invoca Afrodite nos campos... que faz o sopro dos ventos ter doçura de mel.

En ce temps-là, Sapho ressuscite dans Paris, ne sachant pas si elle aimait Phaon ou Erinne. Pourquoi ne pas le dire? Ce fut des hautes régions de l'intelligence que descendèrent les voluptés inavouées. Il y avait bien longtemps que Sapho dormait sous le rocher de Leucade quand on réveilla ses passions. Erinne, Myrrha, Chloé, toutes ces nymphes éperdues se dessinèrent dans le demi-jour des chambres à coucher, comme des fresques renouvelées des Grecs, comme des bas-reliefs divinisés par la main de Clodion.³¹¹

Arsène Houssaye.

³¹¹ De acordo com Judith Stein (1981, p. 261), Arsène Houssaye era diretor da Comédie Française entre 1846 e 1850 e editor do *L'Artiste*. O trecho sobre Safo encontra-se em *Les Confessions, souvenirs d'un demi-siècle* (1830-1880) publicado em 1885 (volume II, p. 13).

CONCLUSÃO

Na medida em que nenhum lugar lhe foi deixado, a imensidão do que é, essa imensidão inteligível (...) amedronta o ser limitado, que julga o mundo por meio de cálculos nos quais ele atribui a si mesmo – a seus pontos de vista medfocres e orgulhosos – as partes destacadas dessa totalidade em que se perdem.

Georges Bataille.

Um estudo das representações de Safo em imagens pictóricas na França do século XIX. Um quadro delimitativo e material peculiar no qual procurei compreender o processo de mitologização de Safo e sua relação com a construção do corpo da poeta; identidade corpo-indivíduo oriunda de uma cultura que Havelock percebia em transformação, da oralidade para a escrita, e que se utilizava dos mecanismos dessa memória-relato na partilha do conhecimento histórico. A reorganização da memória na Idade Moderna buscou a construção da biografia de Safo nos relatos antigos, nesses *mythos* organizados em estreita relação com suas canções performáticas e práticas de disseminação desses relatos que, em condições que jamais teremos a certeza de estabelecer, garantiu a sobrevivência em registro escrito de suas composições e da personagem histórica enquanto “autora” de tais composições; e sua posterior utilização.

A vinculação da poeta com esses lastros de memória de suas poesias cantadas, chegado o século V a.C., é acrescida da figuração de um corpo para Safo em vasos de cerâmica. Seguindo a pesquisa de Dimitrios Yatromanolakis, vinculei esse corpo-poesia com as práticas do simpósio. Safo canta o desejo carnal, oriundo de um homoerotismo de grande beleza que emana de seus poemas. Sua transcrição em registro escrito revela o elevado nível e o refinamento de organização de termos, que levou estudiosos posteriores, em seus tratados, a apreciar a construção formal. O simpósio, esse ambiente de caráter seletivo e, em virtude disso, exótico, vincula ainda mais a beleza formal com o contexto erótico que emanava das *performances* de suas poesias, por meio das práticas de rerepresentação das canções sáficas.

A construção identitária de Safo é uma experiência que não se desvincula de suas composições poéticas. A fragilidade fragmentária das descobertas arqueológicas e a escassez dos escritos da época que sobreviveram não endossam tal objetivação. *Vita e imago*, portanto, foram construídas pelas mãos de homens que registraram em suas obras a relevância de um fragmento de suas composições, muitas vezes encontrando no relato, ou seja, no repertório do mito, a narrativa que doava ao corpo de Safo seu traçado na memória.

A narrativização do corpo sáfico, quanto maior foi o distanciamento temporal e geográfico, consistiu na solidificação de um fio condutor que todos pretenderam (e desejaram) controlar. As transcrições para outras línguas, a reorganização do alfabeto grego na tentativa de tornar os textos (inclusive os de Safo) mais “legíveis” a um grupo de estudiosos forjou, durante a Idade Média e o início da Moderna, a possibilidade de obter uma maior quantidade de leituras no tempo que o leitor, esse ser limitado temporalmente por sua natureza mortal, pretende controlar. Para isso, foram introduzidos recortes, ilustrações, espécie de resumo explicativo. Houve um maciço investimento em transformar a proposição (Safo é poeta de belos versos, a décima musa de Platão) em verdadeira demonstração, investindo na beleza da tradução, condição que equipararia ambos (o texto proveniente da matriz antiga e o novo que a ele remete e intenta produzir seu entendimento).

O corpo sáfico, nessa memória escrita e controlada, linguagem escrita e masculina em referente, doa um aspecto de tradição historiográfica e filológica sobre Safo. A poeta eleita adentra o Parnasso com outros nomes da literatura clássica que, do século XVII em diante, são tomados como clássicos. Essa beleza referencial é representada pela presença impositiva da lira na figuração da personagem em todas as imagens pictóricas francesas do século XIX. Num movimento que não se esconde da tradição que o sustenta, esse belo referencial formal não se desvincula do erotismo impregnado em suas composições nem das práticas simposiásticas enquanto *locus* dos novos usos de Safo na Grécia Clássica e Helenística. É esse movimento que capta sua pertença no Parnasso de Rafael ao mesmo tempo em que versos de Safo são considerados imorais para adentrar o currículo de estudo do mundo antigo.

O erotismo no mundo grego dependia de uma série de condições em que o gênero definia o sexo de um indivíduo e, portanto, as adjetivações referentes a Safo como máscula podiam sugerir um encontro entre o homoerotismo de Safo e as relações pederásticas do simpósio, fruto da proliferação de práticas entre os membros da aristocracia no período clássico e o helenístico,

onde sua composição poética era rerepresentada. Já a experiência moderna, tão bem compreendida por meio dos estudos de Michel Foucault sobre o corpo, gerou um determinismo (moral e científico) vinculando o sexo a um gênero, e elencando o erotismo a um conjunto de sentimentos e sensações que provinham do intelecto e que, se descontrolados, poderiam prejudicar o indivíduo. Um imenso campo discursivo de um problema, o prazer, que gera problemas de saúde, contaminação do corpo social e, em última instância, prejuízo para todo o futuro da humanidade.

Graças ao encontro de dois poetas (Safo e Ovídio) sob direção de cena elegíaca, uma narrativa sobre mulheres em furor que são abandonadas por heróis conhecidos vinculou o corpo sáfico ao corpo elegíaco de Ovídio. O capítulo 2 da Parte I discutiu muitos aspectos da recepção dessa narrativa: a descrença de sua pertença na *aetates* ovidiana, a rejeição de trechos, a supressão de frases e a reorganização das narrativas das mulheres abandonadas em território cronológico. Ovídio, por outro lado, graças à escassez de registros sobre a vida de Safo, dava a possibilidade de confrontar dados como o nome das amadas e do irmão (citados pelo Suda), e, dessa maneira, uma *fictio* adentrou a construção mitologizada da identidade de Safo.

O processo de mitologização adquiriu para o corpo de Safo as características das heroínas ovidianas: o furor que é desejado e prejudica o ser que é tomado por ele, a beleza da construção retórica que adentrou a já vinculada qualidade formal do erótico no “*corpus*” sáfico. E o corpo de Safo tornou-se elegíaco, vinculado a um ócio improdutivo e criador, oriundo das forças de Vênus. Um corpo que adentra o mar revolto, a ele vinculado nas características que o descrevem (os cabelos desgrenhados, sem nenhuma joia) que pretende resolver, por meio da crença na narrativa mítica, a questão paradoxal que emana das cartas elegíacas: Safo, corpo erótico consciente de sua construção e identidade com Eros e Afrodite, pretende saltar da pedra leucádia para desativar o sintoma nefasto do amor não correspondido na não fluidez do desejo de Faon pela poeta, que doma seu corpo e produz a loucura.

Com a vitória da identidade para o entendimento dos textos, inclusive os antigos, a narrativa que fomentava a relação entre composição e corpo tornou-se condição de entendimento do indivíduo detentor dos sentimentos da composição sáfica. Uma violenta reação, determinista e analítica, violentou o corpo sáfico. Violência masculina, violência de linguagem e que retira da analogia só o que ela comporta de identitário, intentando afastar o “falso” do relato sáfico. Mas, como lembra Michel Foucault, a que preço o sujeito pode dizer a verdade sobre si mesmo? E um “sujeito” com as características de Safo?

Objetivar Safo tornou-se, então, obsessão do pensamento moderno, violenta e desejosa. Na caça da identidade encontra um corpo-narrativa instruído por Eros e recheado de furor ovidiano que a descrição e a análise não conseguem domar. O feminino que Safo condensa e a peculiaridade de suas relações homoeróticas tornaram o exercício de tradução espécie de tratados de identidade, em que cada escolha dependia de uma concepção sobre a vida de Safo. E, a cada tentativa, algo se perdia de Safo. Ou escapava dos modernos.

Se desde o século XVIII a alegoria deixa de ser compreendida porque seu grupo não domina o repertório de significados, os padrões de conduta estabelecem na relação com Safo uma perversidade desejosa, fruto da satisfação de se apoderar do passado, da crença em que discernir o “verdadeiro” do “falso” nos relatos trará a identidade à tona. Utilizei Georges Bataille para lembrar que essa tentativa de discernimento violenta o objeto, e essa violência faz eclodir algo, a transgressão que o erótico constituinte de Safo em corpo-narrativa-composição comporta. Safo objetivada corresponde mais à moderna perversidade desejosa do discernimento do que à realidade por detrás de toda uma trajetória de práticas e representações que a envolvem.

Cada objetivação tornou-se, em seu próprio sistema perverso, uma forma original de capturar Safo. Elas condensam formas modernas de conceber o feminino e o homoerotismo. Da lógica do dimorfismo sexual à patologia que destrói o corpo social, os interditos tornaram o corpo de Safo perigoso. E, como lembra Bataille, esse perigo que se relaciona a morte e à destruição carrega consigo a transgressão, tal qual a indumentária do guerreiro é exuberante, bela e magnífica, porque quer afastar o terror.

As representações de Safo em imagens pictóricas proliferam do século XVIII em diante. Vinculam-se à *fictio* ovidiana, insistindo no salto da pedra branca, da Lêucade, como ponto fulcral da representação da narrativa da Carta XV. Ao mesmo tempo, detêm um aspecto criativo que decorre da leitura e interpretação de pelo menos duas obras ovidianas. O capítulo 2 da Parte II intentou apresentar os aspectos da narrativa da “Carta de Safo a Faon”, na relação entre a poeta e o mito do jovem Faon, entre Safo e as mulheres ovidianas, entre a mélica grega arcaica e a elegia latina.

Safo ganha, portanto, um corpo que não esconde o artifício (a indumentária do guerreiro) na sua queda. Belo e magnífico, seu corpo encarna a identidade que vincula corpo e sexo e o erotismo decorrente de suas composições. Se o excesso é a proliferação de imagens pictóricas de Safo, ou se o excesso decorre do modo como o corpo sáfico está representado em uma imagem

pictórica, a presença da proliferação é algo que escapa ao discernimento, algo que o transcende e adentra o processo de mitologização na proliferação discursiva que emana.

Essa percepção ancora a pesquisa. As representações do corpo sáfico, materializadas num processo de subjetivação em insistente vinculação “sujeito” e sentimento do poema, encarnou a *fictio* ovidiana na arte em amplo campo discursivo, relacionado ao desejo de memória, ativando no clássico um referente de beleza e perfeição; à identidade de Safo, partilhada com o feminino e o Oriente, em decorrência da geografia que circunda a Ilha de Lesbos; ao homoerotismo que caminha do libertinismo para uma doença que contamina o corpo social nos discursos que circundam o controle do corpo na liberdade do indivíduo.

Se cada imagem pictórica é um desejo de obter algo de Safo a pique sobre o abismo, é importante lembrar que o corpo de Safo sofre enquadros distintos, decorrentes de diversos campos que circundam a construção da relação de Safo com o feminino, o homoerotismo, a memória e a poesia lírica. E, principalmente, do valor erótico. O processo de mitologização de Safo faz crer que a objetivação de Safo provoca movimento, fluidez de Eros, e esse objeto representado (Safo) passa por outro que ele não é.

Essa questão atravessa a relação do visível que se oferece ao espectador na imagem pictórica. A estranheza do objeto representado suscita em nós uma visada no que retorna após o encontro. A presença de Safo nas imagens pictóricas, saltando do abismo da Lêucade, nos devolve o recalcado que está entre a imagem e nós mesmos. Isso significa que o campo discursivo que circunda Safo pode transbordar nesse encontro.

Foi o possível desse transbordamento que tentei traduzir em narrativa; trabalhar inoperando a análise para dar vazão às diversas narrativas que envolvem o corpo sáfico; trabalhar a profusão, a fragmentação do corpo de Safo por meio das leituras que emanam das imagens, porque respeitar o hermetismo que cerca cada uma das imagens do corpo de Safo selecionadas é também, no campo do erotismo, entender que toda leitura carrega uma necessidade transgressora, que tira seu poder dos valores proibidos. Ao tratar a imagem como narrativa hermética, intento doar à imagem esse território de respeito, desejoso, que coloca em relação a leitura que proponho com um dos aspectos do mito: seu poder de fármaco, sem depreciar o relato enquanto verdadeiro ou falso. Cada imagem é processo de mitologização de Safo por captar algo no visível do corpo sáfico que oferta ao espectador.

A leitura da imagem de Pierre-Narcisse Guérin ecoa entre dois aspectos: a facilidade com que o Museu do Hermitage reúne pinturas neoclássicas referentes ao amor, e a dificuldade de adentrar o tema frente ao combate entre o estilo pictórico neoclássico e a pintura anterior da aristocracia. Ao mesmo tempo, reúne elementos para compreender como o corpo de Safo sofreu, na imagem de Guérin, uma forte alegorização, concentrando um “ideal” ao vincular sua forma à imagem da Liberdade que adentra o século XIX, cujo exemplo mais conhecido é a Liberdade de Delacroix. Para isso, tal leitura faz uma incursão em outros corpos narrativos de Safo e em outras representações do feminino na pintura neoclássica, que culmina na forma como o encontro entre o corpo do homem e o da mulher ocorrem em tal estilo pictórico, uma visada de Safo.

Já a caricatura de Honoré Daumier é perseguida por uma narrativa que concentra a compreensão do grotesco e do cômico. Com elementos de intelectualização e oferta de um novo corpo que assume a exaltação do que já era considerado “risível” em Safo, outras imagens, principalmente as românticas, adentram a leitura com o fim de compreender o universo de representações que circunda o corpo de Safo, mas principalmente como o corpo de Safo, de “beleza referencial legitimada”, descobre-se no risível consumado pela violência que o jogo do assassinato propõe, e possibilita a criação do *locus* alegórico de Baudelaire, poeta que vela pela lembrança da morta que é, ao mesmo tempo, imagem de si mesmo, seu próprio abismo.

O corpo morto da poeta, que podia apaziguar a estranheza na relação com o romantismo pelo prisma das mulheres suicidas, delas se desvencilha pelas mãos do erotismo que capta uma Safo atrelada à sua forma poética. A imagem pictórica de Daumier propicia, portanto, a individuação do corpo sáfico e trafega no sádico entendimento da viagem alegórica que o poeta moderno, órfão de mestres-guias, oferece ao leitor que quer abismar.

Foi, por sua vez, a profusão de imagens na pesquisa que entronou a obsessão de Moreau como método de leitura da terceira imagem pictórica. Ao representar Safo “quedante”, outras imagens transbordavam (ou transgrediam) o hermetismo, como se a fragmentação do *corpus* sáfico contaminasse o corpo de Safo na imagem. E essa relação entre obsessão, caçada e obtenção de um enquadro levou às experiências de Jean Martin Charcot e às fotografias das histéricas.

Da pose da histérica à relação com a *Vênus* de Cabanel, poder feminino incontrolável das *femmes fatales* ao final do século, bem estudado por Mario Praz (1996), a transformação de Safo por Moreau é afetada pelo masculino desejoso do encontro. Ao tomar Safo no instantâneo de sua

queda, a imagem que nos olha torna o abismo *locus* de Safo, visada que propõe um sempre “quedante”. Nesse sempre se inscrevem as narrativas de Safo do fim de século, elevando elementos da imagem à legitimidade de corpo, e propiciando o seu contrário, a perda de poder do corpo-sujeito Safo. No encontro dos que se quedam, imagem e leitor, está a erótica sensação que circunda Safo e que atinge o ápice na criação-destruição da poeta-composição por Swinburne, tão influente em René Vivien.

Como lembra Carlo Ginzburg (2001, p. 13), imagem, nome e mito vão além do verdadeiro e do falso, mas falam da realidade. Ao intentar ler as imagens pictóricas selecionadas para esta pesquisa, procurei um estilo de narrativa para apresentar, por meio da proliferação do campo discursivo ao redor de Safo, que a pretensão de discernir o verdadeiro do falso na memória da poeta pela imposição da regularidade, do conhecimento racional e da diminuição das palavras “falsas” sobre Safo propiciou a proliferação de narrativas envolvendo o corpo de Safo e a *fictio* ovidiana, tomando elementos oriundos da discussão sobre a identidade da poeta, adjetivando e compondo um novo enquadro.

Transgredir a objetividade para se parecer com Safo. Ao estudar as representações em imagens pictóricas na França do século XIX, intentei enfraquecer a subjetividade (que é a base de tal concepção racionalista) ao nível dos fragmentos.

Aceitar a fluidez do corpo sáfico em sua matriz discursiva originária-originante procura não engessar a poeta na máscara de pertença na linguagem construída por esse ser destituído organicamente de gestação, o masculino. As composições sáficas, carregadas de erotismo, que tendem a ser conflagradas em elementos do universo do referente masculino, como Víbia Perpétua é *facta sum masculus*, sustentam uma possibilidade, a da fluidez de Safo mitologizada que surge, nesse sempre novo e de novo, fecundo território do mito onde nenhuma exatidão é mais importante do que as narrativas que se concentram no corpo sáfico.

Retirando o poder da imagem de tomar Safo como fetiche do masculino, a pique sobre o abismo, a proliferação torna prene o solo da representação, e a identidade perde sua vinculação com o corpo e exaltação do *subjectum* enquanto princípio unificador da análise “verdadeira” e doa lugar ao sentido original de *identitate*. Dito de outra forma, encontrar narrativas que caminham no mesmo sentido, no interior da *fictio* ovidiana, que alinham Safo a um visível corporal detentor de determinadas características que operam como poderoso visível em cada imagem, no jogo de forças e necessidade de representar que cada imagem comporta na luta entre

representações. Se a tentativa (projeto) ainda não é de todo segura, é um caminho, estilo de narrativa que alonga projetando a profusão das máscaras de Safo, aspecto transgressor da vontade de domínio e de exclusividade de representar.

A identidade narrativa do corpo sáfico, nesta pesquisa, encarou o processo de subjetivação da poeta grega na significante simbologia que envolve as narrativas e que, juntas, doam corpos para Safo, dando à profusão das máscaras um locus de pertença no discurso.

No abandono da busca por Safo, encontrá-la.

ANEXO (IMAGENS)



Imagem 1: Cratera. Técnica: figuras vermelhas. Atribuída ao Pintor de Tithonos. 480-470 a.C.. Ruhr-Universität Bochum e Kunstsammlungen (REF. 508).

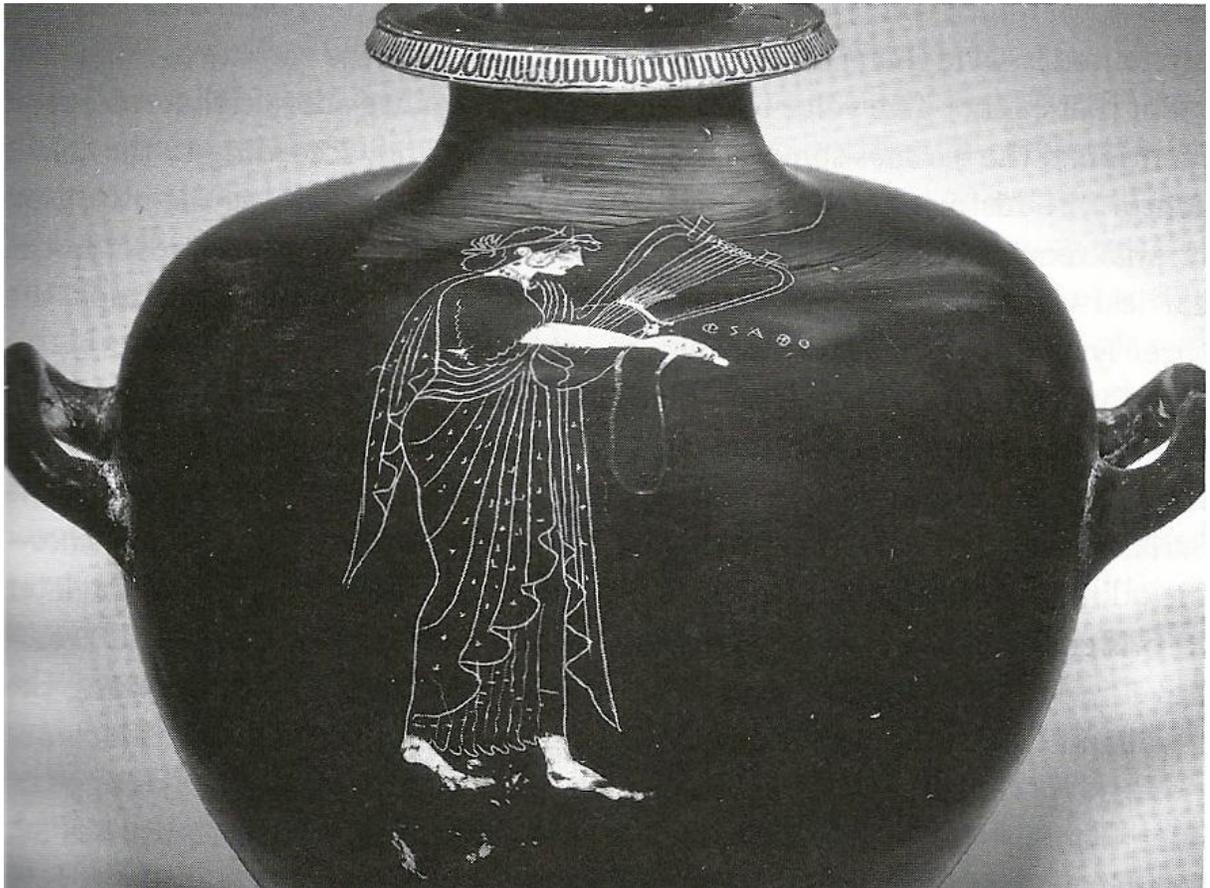


Imagem 2: Hídria. Detalhe de Safo. Técnica: figuras negras. Atribuída ao “Sappho Painter”. 510-500 a.C.. Museu Nacional de Varsóvia (Ref. 142333).



Imagem 3 – Kalathos. Técnica: figuras vermelhas. Atribuído ao Pintor de Brygos. 480-470 a.C.. Museu de Antiguidades de Munique (Staatliche Antikensammlungen, Ref. 2416).

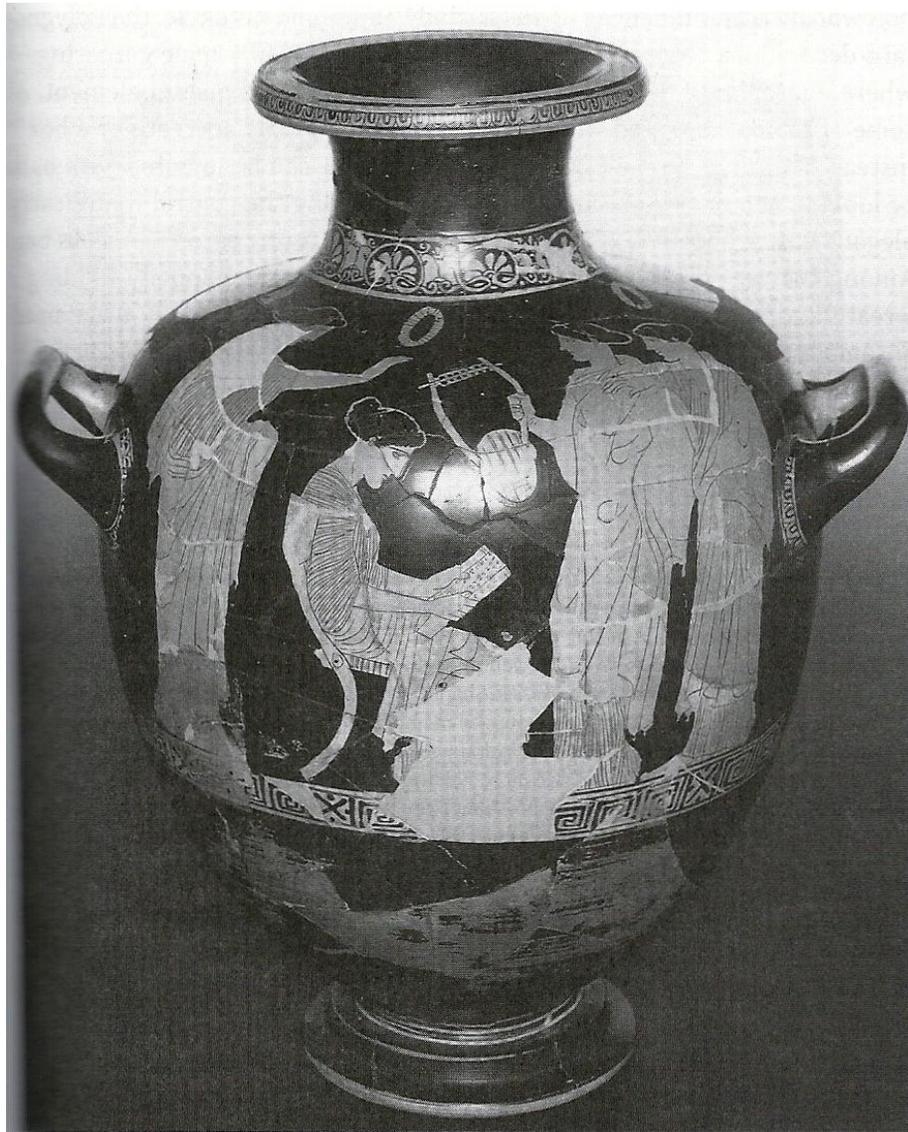


Imagem 4 – Hídria. Técnica: figuras vermelhas. Atribuída ao Grupo de Polygnotos. 440-430 a.C.. Museu Arqueológico Nacional de Atenas (Ref. 1260).



Imagem 5: Afresco “Parnassus”. Rafael Sanzio. 1509-1511. “Stanza della Segnatura”, Vaticano.



Imagem 6: Detalhe de Safo no “*Parnassus*” de Rafael Sanzio.



Imagem 7: Detalhe da “Temperança”. Rafael Sanzio. 1511. Afresco das Virtudes, Vaticano.



Imagem 8: Sophie von Fries (como Sappho). Elisabeth Louise Vigée Le Brun. 1794. República Tcheca, National Castle Museum of Jaromerice.



Imagem 9: Autoretrato, Angelica Kauffman inspirada pela musa da Poesia (conhecido como Angelica Kauffman e Safo). 1782.



Imagem 10: Madame de Saint-Just d'Aucourt (como Safo). François Dumont. Gravado por J. Reverdin e J. O. Simon. 1797. 20,3 x 14,1 cm. Departamento de miniaturas do Museu do Louvre (Ref. 4282).

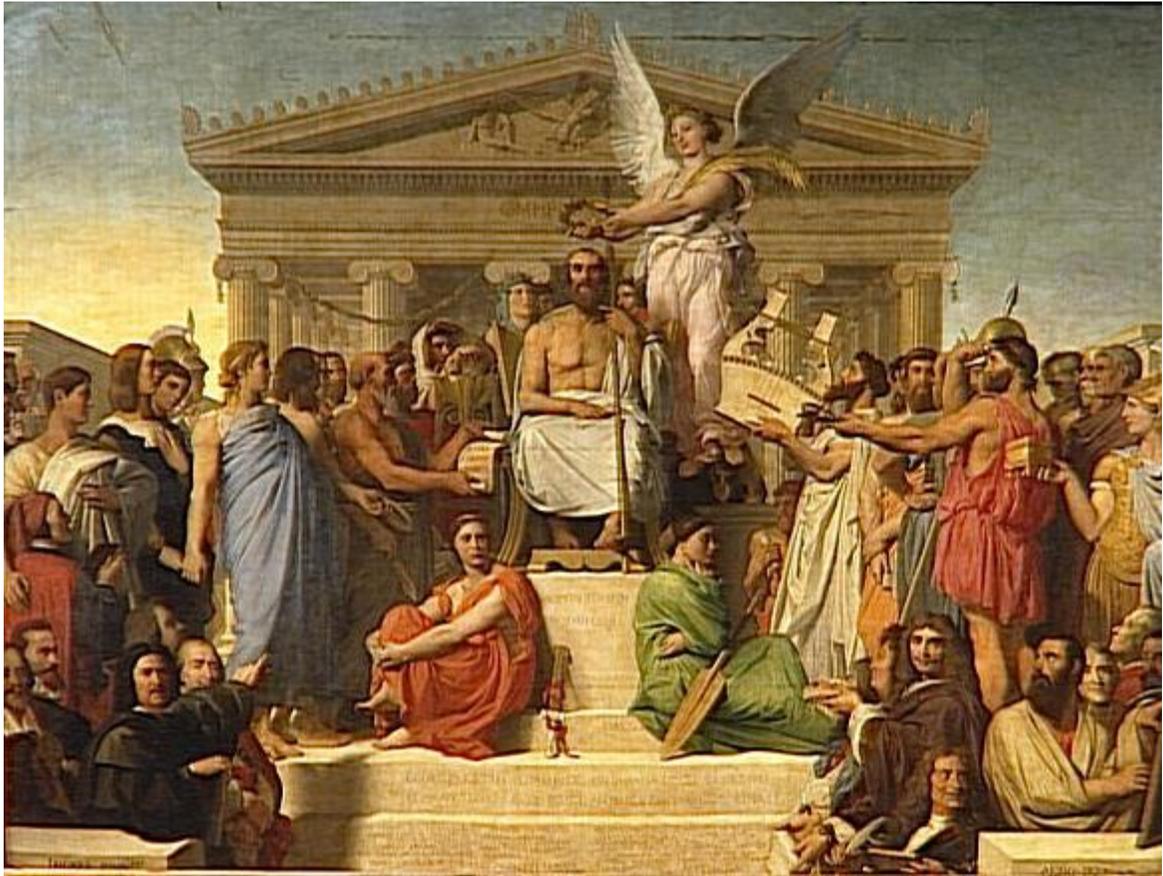


Imagem 11: *L'Apothéose d'Homère* (dit aussi *Homere Deifie*). Jean-Auguste Dominique Ingres. 1827. 3,86 x 5,15 m. Museu do Louvre (Ref. 5417).



Imagem 12: Detalhe de Safo. *L'Apotheose d'Homere*. Jean-Auguste Dominique Ingres. 1827.



Imagem 13: Cratera. Técnica: figuras vermelhas. Região: Atenas. Atribuído ao Grupo de Polygnotos. V a.C.. Bolonha, Museu Arqueológico (Museo Civico Archeologico di Bologna, Ref. 17358).



Imagem 14: Cratera. Técnica: figuras vermelhas. Região: Atenas. V a.C.. Palermo, Museu Arqueológico (Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas, Ref. 2187).



Imagem 15: Hídria. Técnica: figuras vermelhas. Região: Itália. V a.C.. Florença, Museu Arqueológico Etrusco (Ref. 81947).

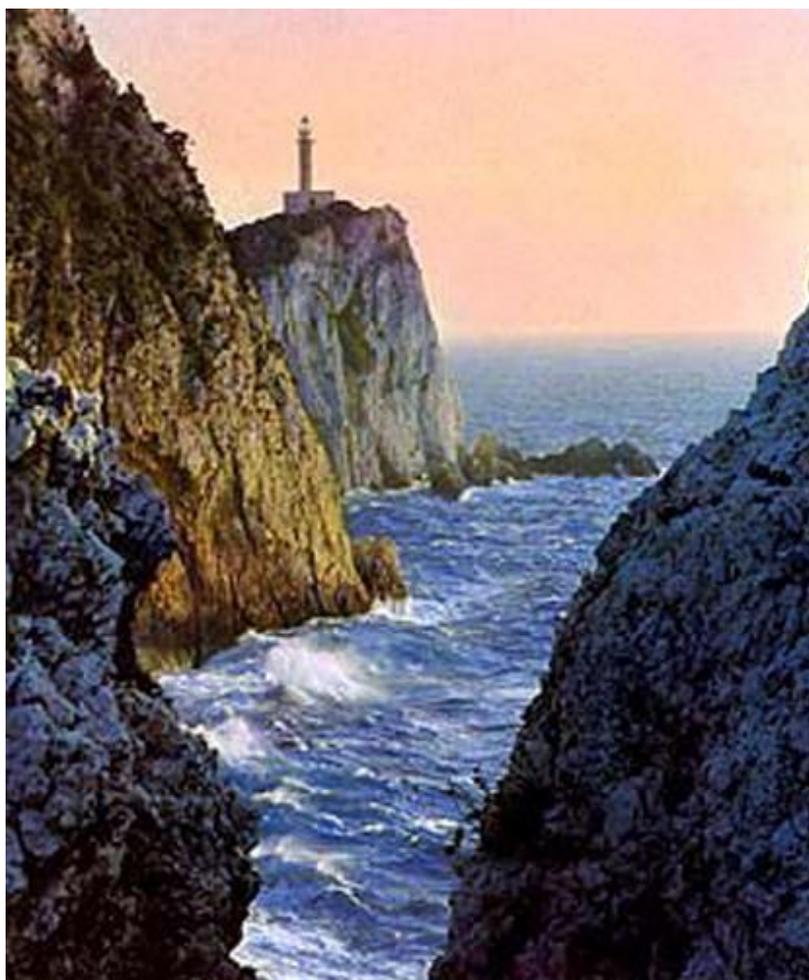


Imagem 16: A pedra da Leucádia



**Imagem 17: *Sappho se lamentant. Phaon lisant la lettre de Sappho.* Image 16, fl. 146 v..
Heroides de Ovídio. Tradução de Octovien de Saint-Gelais. 1509. Paris, BNF Richelieu
Manuscrits Français (Ref. 873).**



Imagem 18: *Suicide de Sapho*. Encadrement. Imagem 42. *Heroides* de Ovídio. Tradução de Octovien de Saint-Gelais. XVI. Paris, BNF Richelieu Manuscrits Français (Ref. 874).



Imagem 19: *Le mépris des richesses (L'innocence préférant l'amour à la richesse)*. Pierre-Paul Proudhon. 1804. 2,43 x 1,94 m. São Petersburgo, Rússia. Museu do Hermitage (Ref. 5673).



Imagem 20: Germaine de Staël como Corinne. Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun. 1808. 1,40 x 1,18 m. Genebra, Museu de Arte e de História.



Imagem 22 : *Morphée et Iris*. Pierre-Narcisse Guérin. 1811. 2,51 x 1,78 m. São Petersburgo, Rússia. Museu do Hermitage (Ref. 5675).



**Imagem 23: *Les Amours de Pâris et d'Hélène*. Jacques-Louis David. 1788. 1,40 x 1,80 m..
Paris, Museu do Louvre (RF 3696).**



Imagem 24: *La mort de Socrate*. Jacques-Louis David. 1787. 1,30 x 1,96 m. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art (Ref. 31.45).

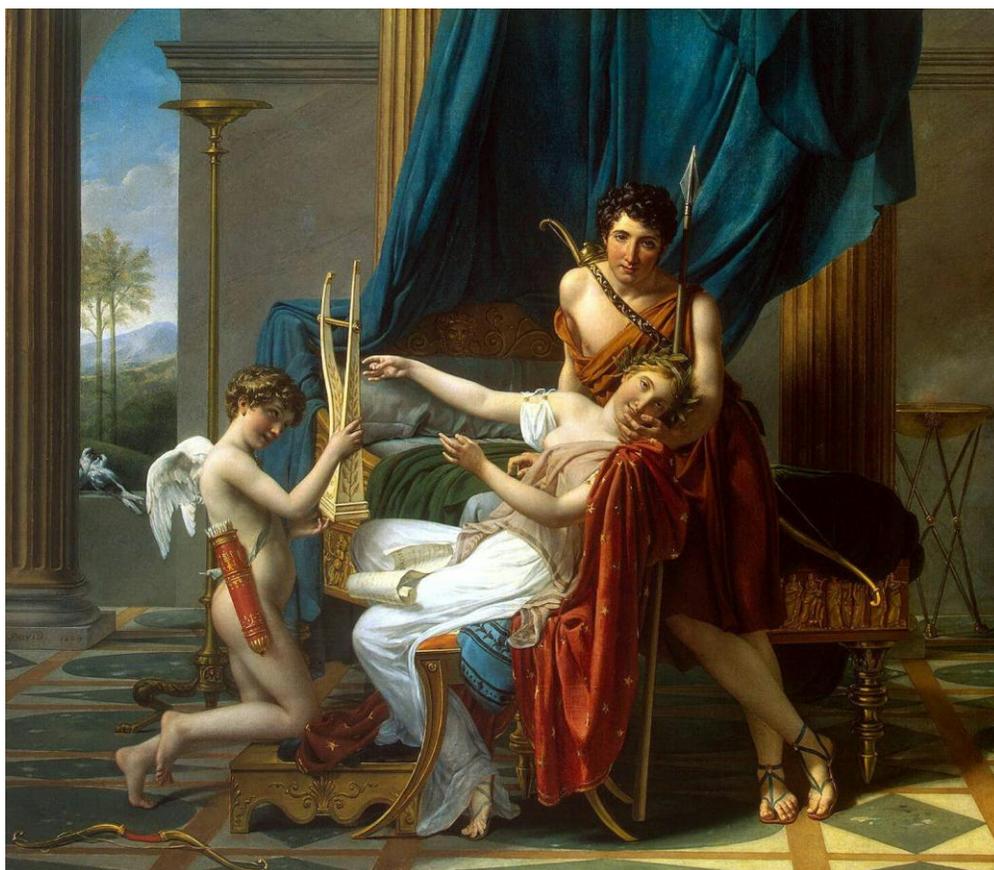


Imagem 25: *Sappho, Phaon et l'Amour*. Jacques-Louis David. 1809. 2,25 x 2,62 m. Rússia, Museu do Hermitage de São Petersburgo (Ref. 5668).



Imagem 26: *Sappho au cap Leucade*. Antoine-Jean Gros. 1801. 1,22 x 1,00 m. Bayeux, (França), Musée Baron-Gérard.

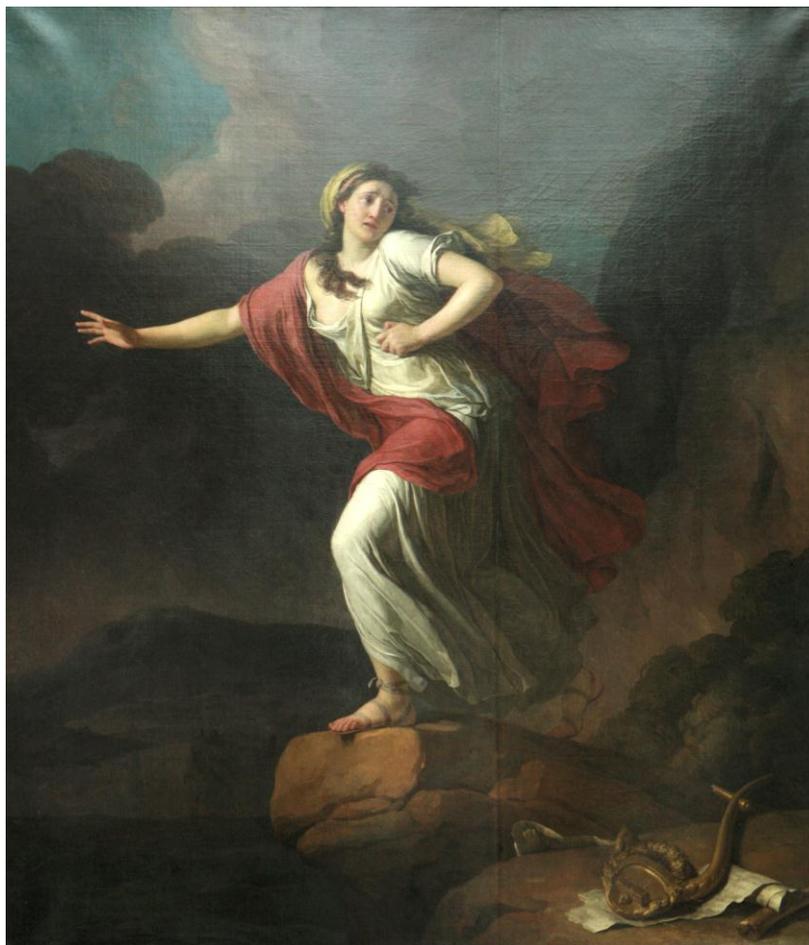


Imagem 27: *Sapho à Leucade* (Sapho se précipitant à la mer). Jean-Joseph Taillasson. 1791. 2,25 x 1,90 m. Brest, Museu de Belas Artes, Galeria de Pintura Antigas 4. (Musées de Beaux-Arts de Brest).



Imagem 28: *La Liberté guidant le peuple*. Eugène Delacroix. 1830. 2,60 x 3,25 m. França, Museu do Louvre (Ref. 129).



Imagem 29: *Sapho or Corinne*. Atribuído a Jean-Auguste Dominique Ingres. 1809. 0,22 x 0,29 m. Massachusetts, Museum of Fine Arts in Boston (Ref. 65.2579).

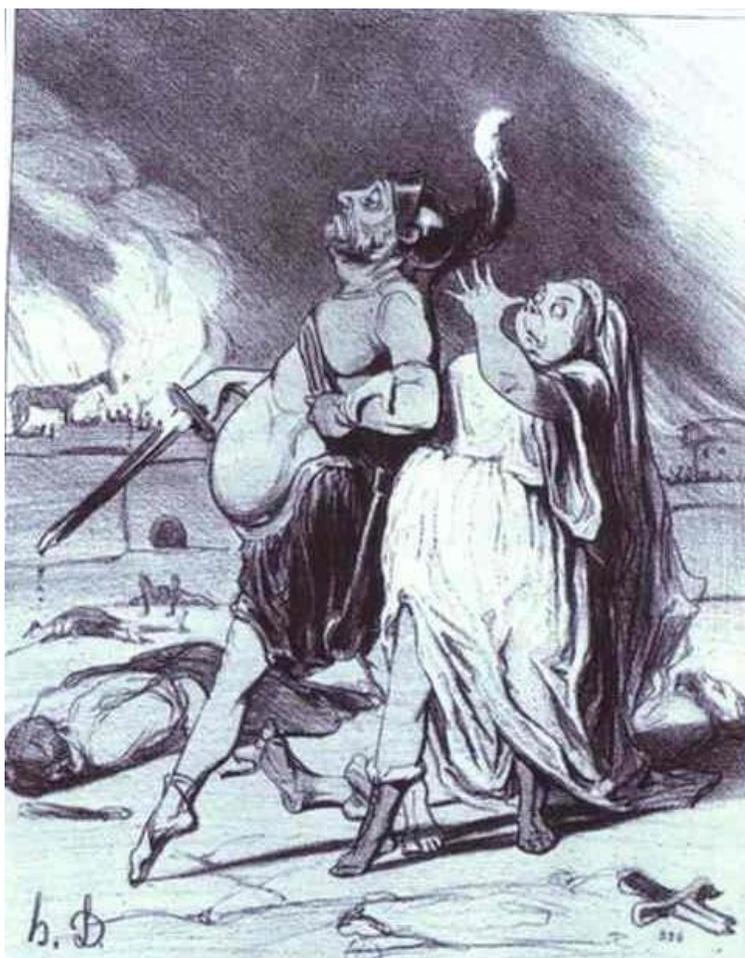


Imagem 30: *Ménélas Vanqueur*. Honoré-Victorin Daumier. Série *Histoire Ancienne* – 1^a litogravura. (1842).



Imagem 31: *L'Enlèvement d'Hélène*. Honoré-Victorin Daumier. Série *Histoire Ancienne* - 13^a litogravura (1842).



Imagem 32: *La naissance de Vénus*. Alexandre Cabanel. 1863. 1,30 x 2,25 m. Paris, Museu de Orsay (Ref. 273).



Imagem 33: *Sapho d'Erèse*, Félix-Joseph Barrias. 1847. Original perdido. Fotografia em *Saffo*, Antonio Cipollini (1790?- Milão).



Imagem 34: *Le Coucher de Sapho*. Charles-Gabriel Gleyre. 1867. 1,08 x 0,72m. Lausana, Suíça. Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.



Imagem 35: *Sappho vue de dos*, desenho número 176 do catálogo de Louis Mathieu. Gustave Moreau. 0,25 x 0,18 m. Paris, Museu Gustave Moreau.



Imagem 36: *Sappho*, desenho 739 do catálogo de Louis Mathieu. Gustave Moreau. 0,48 x 0,29 m. Paris, Museu Gustave Moreau.



Imagem 37: Sapho. Desenho 959 do catálogo de Louis Mathieu. Gustave Moreau. 0,134 x 0,08 m. Paris, Museu Gustave Moreau.



Imagem 38: *Modèle féminin pour Sapho*. Desenho 3425 do catálogo de Louis Mathieu. Gustave Moreau. 0,265 x 0,178m. Paris, Museu Gustave Moreau.



Imagem 39: *Sappho dans un intérieur*. Desenho 209 catálogo de Louis Mathieu. Gustave Moreau. 1860. 0,255 x 0,149m. Paris, Museu Gustave Moreau.



Imagem 40: *Sappho* (e Faon). Desenho 173 catálogo Louis Mathieu. Gustave Moreau. 1860. 0,19 x 0,138 m. Paris, Museu Gustave Moreau.



Imagem 41: *Sappho se précipitant dans la mer du rocher de Leucade*. Théodore Chassériau. 1846. 0,37 x 0,23 m. Paris, Departamento de Artes Gráficas do Museu do Louvre (Ref. 24388).



Imagem 42: *Suzanne au bain*. Théodore Chassériau. 1839. 2,55 x 1,96 m. Paris, Museu do Louvre (Ref. 410).



Imagem 43: *Vénus anadyomène* (dite aussi *Vénus Marine*). Théodore Chassériau. 1839. 0,65 x 0,55 m. Paris, Museu do Louvre (Ref. 2262).



Imagem 44: *La mort de Sapho*. Gustave Moreau. 1872. 0,33 x 0,21 m. Paris, Museu Gustave Moreau.



Imagem 45: *La Mort de Sapho*. Gustave Moreau. 1876. 0,28 x 0,23 m. Paris, Museu de Belas Artes de Saint-Lô.

Referências Bibliográficas

1. Introdução :

- Albert, Nicole. Sappho Mythified, Sappho Mystified or the Metamorphoses of Sappho in fin de siècle France. **Journal of Homosexuality**, vol. 25, nº 1/2, 1993.
- Aumont, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- Bataille, Georges. **O erotismo** (tradução de Cláudia Feres). SP: Arx, 2004.
- Beard, Mary & Henderson, John. **Antiguidade Clássica**: uma brevíssima introdução. RJ: Zorge Zahar, 1995 (2ª ed. – 1998).
- Benjamin, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. SP: Brasiliense, 1974 (1989).
- Bergson, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade (tradução de Ivone Castilho Benedetti). SP: Martins Fontes, 2007 (Coleção Trópicos).
- Bernal, Martin. The image of Ancient Greece as a tool for colonialism and European hegemony IN: BOND, George Clement & WILLIAM, Angela. **Social Construction of the Past**: representation as power. London/NY: Routledge, c1994, p. 119-128.
- _____. **Black Athena**: the afroasiatic roots of classical civilization. New Brunswick: Rutgers Univ., 1987.
- Bloch, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do historiador**. RJ: Zahar, 2001.
- Bosi, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. SP: Ática, 1986.
- Botti, Maria Meloni Vieira. Fotografia e fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher. **Cadernos Pagu**, v. 21, 2003.
- Bremmer, Jan. **De Safo a Sade**: momentos da história da sexualidade. Campinas: Papirus, 1995.
- Burke, Peter. **A escrita da história**: novas perspectivas. SP: Editora Unesp, 1992.
- Chartier, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa, Difel, 1990.
- _____. **À beira da Falésia**: a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002.

- Coli, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. SP: Cosa & Naify, 2010.
- Deleuze, Gilles. **A lógica do sentido** (tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes). SP: Editora Perspectiva, 2000.
- _____. **Conversações**. SP: Editora 34, 1992.
- Didi-Huberman, George. **O que vemos, o que nos olha** (tradução de Paulo Neves). SP: Editora 34, 1998.
- Doane, Mary Ann. **Femmes Fatales**: feminism, film theory, psychoanalysis. NY: Routledge, 1991.
- Ehrenberg, Alain. **L'individu incertain**. Paris: Hachette Littératures, 1995.
- Fontes, Joaquim Brasil. **Safo de Lesbos**: poemas e fragmentos. SP: Iluminuras, 2003.
- _____. **Eros, tecelão de mitos**: a poesia de Safo de Lesbos. SP: Estação Liberdade, 1991.
- Foucault, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. SP: Ed. Loyola, 1996 (1970).
- Foucault, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. SP: Martins Fontes, 1990 (1966).
- Foucault, Michel. **História da Sexualidade**. Volume 1: A vontade de saber. RJ: Edições Graal, 2006 (1988).
- Francastel, Pierre. **Pintura e sociedade**. SP: Martins Fontes, 1990 (1965).
- Francastel, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. SP: Martins Fontes, 1987 (1983).
- Franco Junior, Hilário. **A Eva Barbada**: ensaios de mitologia medieval. SP: Edusp, 1996.
- Gagnebin, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. SP: Perspectiva/Unicamp, 1994.
- _____. **Lembrar, escrever, esquecer**. SP: Editora 34, 2006.
- Geertz, Clifford. **A interpretação das culturas**. RJ: Zahar, 1978
- Gill, Pat. Gender, sexuality, and marriage. FISK, Deborah Payne. **English Restoration Theatre** (The Cambridge Companion). Cambridge University Press, 2000.
- Ginzburg, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais**: morfologia e historia. SP: Companhia das Letras, 1989.

- _____. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. SP: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Relações de Força**: história, retórica, prova. SP: Companhia das Letras, 2002.
- Gomes, José Roberto de Paiva. O papel de Lesbos na estratégia militar de Alexandre, o grande. **Nearco**, Revista Eletrônica da Antiguidade, nº. 2, 2008.
- Gombrich, Ernst Hans. **Arte e Ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. SP: Martins Fontes, 1985.
- Greene, Ellen. **Re-reading Sappho**: reception and transmission. Berkeley, University of Califórnia Press, 1996.
- Halperin. Pourquoi Diotime est-elle une femme ? IN: **Cent ans d homosexualité**. EPEL, 2000.
- Hartog, François. Les classiques, les modernes et nous. **Revista História da USP**, 2010, p. 21-38.
- Hering, Fábio Adriano. Helenismo e Imperialismo: a imaginação histórica britânica e a construção moderna da Grécia Antiga. **Tese de Doutorado**. Unicamp, 2006.
- Joly, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus, 1996.
- Maro, Públio Virgílio. **Eneida Brasileira** (em versos). Tradução de Manuel Odorico Mendes. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- Menezes, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes Visuais, cultura visual, história visual: balanços provisórios, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, vol. 23, nº 45, 2003.
- Miskolci, Corpos Elétricos: do assujeitamento à estética da existência. **Revista Estudos Feministas**, 14(3): 272, 2006, p. 681-693.
- Mizejewski, Linda. Sappho to sexton: woman uncontained. **College English**, vol. 35, nº 12, 1973, p. 340-345.
- Nagy, Gregory. Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas: "Reading" the symbols of Greek Lyric IN: **Greek Mythology and Poetics**. Cournel University Press, 1996 (1990).
- Oliveira, Flávio Ribeiro. Amor erótico e castidade no Hipólito de Eurípides. **Revista Nuntius Antiquus**, Vol. VII, nº 1, 2011, p. 51-59.

- Ovid I (Heroides-Amores). Tradução de Grant Showerman. Loeb Classical Library. Cambridge/London, Harvard University Press, 1914 (1977).
- Ovídio. **Cartas de Amor** (tradução de Dunia Marinho Silva). SP: Landy, 2003.
- Paiva, Eduardo França. Onde está o outro? A presença invisível, o etnocentrismo e a construção de imagens. Patriota, Rosangela & Pesavento, Sandra Jatahy & Ramos, Alcides Freire (orgs). **Imagens na história**. SP: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- Paiva, Kelly Cristina. O universo do grotesco e do monstruoso retratado no Cíclope de Eurípides e na Centauromaquia de Ovídio. Revista *Nuntius Antiquus*, nº 03, 2009.
- Paz, Octavio. **Signos em Rotação**. SP: Perspectiva, 1976.
- Pereira, Maria Helena Rocha. **Hélade**: Antologia da Cultura Grega. Portugal: ASA: 2005 (2003).
- Ragusa, Giuliana. **Lira, mito e erotismo**: Afrodite na poesia mélica grega arcaica. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- Robinson, David Moore. **Sappho and her influence**. New York, Cooper Squarer publishers, 1924 (1963).
- Safo. **Lírica** (trad. Jamil Halmansur Haddad). SP: Editora Cultura, 1942 (Série “Clássica” de Cultura).
- Said, Edward W.. **O orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente (trad. Rosaura Eichenberg). SP: Companhia das Letras, 2007 (1978).
- Skinner, Marilyn B.. Woman and Language in Archaic Greece, or, Why is Sappho a woman? IN RABINOWITZ, N.S. & RICHLIN, A.. **Feminist theory and the classics**. Londres: Routledge, 1993.
- Stein, Judith Ellen. Iconography of Sappho, 1775-1875. **Tese de doutorado**. University of Pennsylvania, 1981.
- Yatromanolakis, Dimitrios. **Sappho in the making**: the early reception. Washington, Center for Hellenic Studies, 2007.

2. Parte I, Capítulo 1: Safo, poeta no Parnasso.

- Aloni, Antonio. What is that man doing in Sappho, fr. 31 V.? IN: Cavarzere, Alberto & Aloni, Antonio & Barchiesi, Alessandro. **Iambic Ideas**: essays on a poetic tradition

- from Archaic Greece to the Late Roman Empire. N.Y., Rowman & Littlefield Publishers, 2001.
- Beck, James H.. **Raphael**: the Stanza della Segnatura. George Brazillier, NY, 1993 (www.xtec.cat/nfchorda/renaixe/rafael.htm). Acesso em 21/09/09.
- Baroin, Jeanne & Haffen, Josiane. **Boccacce: “Des Cleres et Nobles Femmes”**: Ms Bibl. Nat. 12420 (Chap. I-LII). Paris, Annales Littéraires de l’Université de Besançon, 1993.
- Calame, Claude. **Les Choeurs de jeunes filles en Grèce Archaique**. I: Morphologie, fonction religieuse et sociale. Edizioni Dell’Ateneo & Bizzarri, 1977.
- _____. **Masques d’Autorité**: fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique. Paris: Les Belles Lettres, 2005.
- Campbell, David A.. **Greek Lyric I (Sappho-Alcaeus)**. Loeb Classical Library. London, Harvard University Press, 1990 (1982 – 1ª versão).
- Catulo. O cancionero de Lésbia. (tradução de Paulo Sérgio de Vasconcelos). SP: Hucitec, 1991.
- Coli, Jorge. Pintura sem palavras ou Os paradoxos de Ingres IN Novaes, Adauto. **Artepensamento**. SP: Companhia das Letras, 1994.
- Corbin, Alain et al.. **História do Corpo**. Volume 1: Da Renascença as Luzes e Volume 2: Da Revolução à Grande Guerra. Petropolis: Vozes, 2008.
- DeJean, Joan. **Fictions of Sappho (1546-1937)**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.
- Eco, Humberto. **História da Beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. RJ: Record, 2004.
- Faria, Giuliana. Tramas de Afrodite e Eros: sedução e capitulação na métrica grega arcaica. **Revista Nuntius Antiquus**, v. VII, nº. 1, p. 62-78.
- Fontes, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos**: a poesia de Safo de Lesbos. SP: Iluminuras, 2003.
- Gentili, Bruno. **Poesía y Público en la Grecia Antigua**. Traducción de Xavier Riu. Barcelona, Quaderns Crema, 1996 (1984).
- Ginzburg, Carlo. Apontar e citar: A verdade da história IN: Dossiê História-Narrativa. **Revista de História**. Campinas: Unicamp/IFCH, vol. 02, 1991, p. 91-106.

- _____. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. SP: Companhia das Letras, 2001.
- Greene, Ellen. Apostrophe and Women's Erotics in the Poetry of Sappho. **Transactions of the American Philological Association**, vol. 124, 1994, p. 41-56. www.jstor.org/stable/284285. Acesso em 10/05/2011.
- _____. **Re-reading Sappho**: reception and transmission. Berkeley, University of Califórnia Press, 1996.
- Hartog, François. Les classiques, les modernes et nous. **Revista História da USP**, 2010, p. 21-38.
- Havelock, Eric A.. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Tradução de Ordep José Serra. SP: Editora Unesp/RJ: Paz e Terra, 1996.
- _____. **Prefácio à Platão**. Tradução Enid Abreu Dobránski. Campinas: Papyrus, 1996.
- Hurll, Estelle M.. **Raphael**: a collection of fifteen pictures and a portrait of the painter with introduction and interpretation. Boston and New York, The Riverside Press Cambridge, 1899. Download Project Gutenberg: www.gutenberg.org.
- Jones, Roger & Penny, Nicholas. **Raphael**. Londres: Yale University Press, 1983.
- Juliani, Talita J.. A construção do Livre de la Cité des Dames (1405) de Christine de Pizan. **Língua, Literatura e Ensino**, mai/2007, volume II.
- _____. Sobre as Mulheres Famosas (1361-1362) de Boccaccio. Tradução Parcial, Estudo Introdutório e Notas. **Dissertação de Mestrado**, IEL/Unicamp, 2011.
- King, Ross. **Michelangelo e o teto do papa**. SP: Record, 2004.
- Kury, Mário da G.. **Dicionário de mitologia grega e romana**. RJ: Zahar, 1992.
- Lathers, Marie.. "Tué par un excès d'amour": Raphael, Balzac, Ingres. **The French Review**, vol 71, nº 4, mar. 1998, p. 550-564. www.jstor.org/stable/398850. Acesso em 06/10/2009.
- Lefkowitz, Mary L. **The lives of the Greek poets**. Duckworth, 1981.
- Lefort, Claude. Sade, o Desejo de Saber e o Desejo de Corromper IN: Novaes, Adauto. **O Desejo**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.
- Le Foll, Joséphine. Raphael et le <scintillement> de la citation. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, nº 15, jan/jun 2011, p. 5-28.

- Marques, Luís (org.). **A fábrica do Antigo**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.
- Meyer-Baer, Kathi. Musical Iconography in Raphael's Parnassus. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Volume 8, nº 2, dez 1949, p. 87-96. www.jstor.org/stable/426590. Acesso em 06/10/2009.
- Muhana, Adma. A "maravilha" na poesia de Manuel Botelho de Oliveira. **Per musi**. 2011,n.24, pp. 35-42 . http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992011000200005&lng=en&nrm=iso. Acesso: 24-08-2012.
- Oliveira, Flávio Ribeiro. Amor erótico e castidade no Hipólito de Eurípides. **Revista Nuntius Antiquus**, Vol. VII, nº 1, 2011, p. 51-59.
- Pereira, Vera Lúcia Crepaldi. As deusas gregas virgens face ao poder de Afrodite. **Dissertação de Mestrado**. Universidade Estadual de Campinas/FE. Campinas, 2009.
- Ragusa, Giuliana. **Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica**. Campinas: Editora Unicamp/Fapesp, 2010.
- _____. Tramas de Afrodite e Eros: sedução e capitulação na mélica grega arcaica. **Nuntius Antiquus**. Belo Horizonte, volume VII, nº. 1, jan-jun 2011.
- Rosenblum, Robert. **Jean Auguste-Dominique Ingres**. Londres: Thames and Hudson, 1990.
- R.S.A. **A Description of the series of pictures printed by James Barry...** preserved in the great room of the Society instituted at London, for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce to this is added a short account of some other works of art, with which the room is ornamented. Printed by C. Whittingham, 1803. Livro da Universidade de Princeton, digitalizado pelo Google em 19/09/2008. Acesso: 22/06/2009.
- Safo. **Poemas e Fragmentos**. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. SP: Iluminuras, 2003.
- Scarinci, Silvana Ruffier. Safo novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677). **Tese de Doutorado**. Campinas: Unicamp, 2006.
- Torrano, José A. A.. **Safo de Lesbos: três poemas**. RJ: Ibis Libris, 2009.
- Vigarello, Georges. **História da Beleza: o corpo e a arte de embelezar, do Renascimento aos dias de hoje**. RJ: Ediouro, 2006.

Watson, Paul F.. On a window in Parnassus. **Artibus et Historiae**, Vol. 8, n° 16 (1987). p. 127-148. www.jstor.org/stable/I183301 . Acesso: 06/10/2009.

Yatromanolakis, Dimitrios. **Sappho in the making: the early reception**. Washington, Center for Hellenic Studies, 2007.

3. Parte I, Capítulo 2: A heroína de Ovídio: Safo, a Persuasiva

Albrecht, Michael von. Ovide et ses Lecteurs. **Revue des Études Latines**, vol. 59, Paris, 1982.

Andreadis, Harriette. **Sappho in early modern England: female same-sex literary erotics (1550-1714)**. The University of the Chicago Press, 2001.

Barchiesi, Alessandro. **Speaking volumes: narrative and intertext in Ovid and other Latin poets**. London, Duckworth, 2001.

Brandão, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Volume 1. RJ: Vozes, 1993, 8ª ed..

Carcopino, Jérôme. Encore la basilique de la Porte Maggiore. **Révue Archéologique**, série 5, tomo 18, 1923. www.gallica.fr

Catulo. **O Cancioneiro de Lésbia**. Introdução, tradução e notas de Paulo Sérgio de Vasconcelos. SP: Hucitec, 1991.

Coelho, Lauro Machado. **A ópera na França**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1999.

Curtis, Desmond. Sappho and the “Leucadian Leap”. **American Journal of Archaeology**, v. 24, n° 02 (Apr-Jun., 1920), p. 146-150. <http://www.jstor.org/stable/497841> (Acesso 09/06/2009).

DeJean, Joan. **Fictions of Sappho (1546-1937)**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.

_____. *Sappho, c'est moi, selon Racine: coming of Age in Neo-Classical Theater*. **Yale French Studies**, n° 76, 1989. www.jstor.org/stable/2930160 Acesso: 06/10/2009.

Fontes, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos**. SP: Estação Liberdade, 1991.

_____. **Hipólito e Fedra: três tragédias/Eurípedes, Sêneca, Racine**. SP: Iluminuras, 2007.

_____. Imagens de Safo. **Cadernos Pagu (2)**, 1994, p. 113-139.

- Gallo, Italo & Nicastrì, Luciano. **Aetates Ovidianae**: lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.
- Ghisalberti, Fausto. Mediaeval Biographies of Ovid. **Journal of Warburg and Courtauld Institutes**, vol. 9, 1946, p. 10-59. www.jstor.org/stable/750308. Acesso: 20/01/2010.
- Greene, Ellen. **Re-reading Sappho**: reception and transmission. Berkeley, University of California Press, 1996.
- Grimal, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille, 4ª ed.. RJ: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. **O século de Augusto**. Lisboa, Edições 70, 1992.
- Hallet, Judith P.. Catullan voices in Heroides XV: How Sappho became a man. **Dictynna**: revue de poétique latine, n° 02, 2005.
- Hesíodo. **Teogonia**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. SP: Iluminuras, 1995.
- Huchon, Mireille. **Louise Labé**: une creature de papier. Genebra: Librairie Droz, 2006.
- Krief, Huguette. **La Sappho des Lumières**: antologie. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2006.
- Kury, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. RJ: Zahar, 1992.
- Moss, Ann. Heroides IN: **Ovid in Renaissance France**: a survey of the latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600. Londres: Universidade de Londres, 1982.
- Murgia, Charles E.. Imitation and authenticity in Ovid Metamorphoses 1.477 and Heroides 15 IN: **Journal of Philology**, v. 106, n° 04, 1985.
- Nagy, Gregory. Phaethon, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas: "Reading" the symbols of Greek Lyric IN: **Greek Mythology and Poetics**. Cournel University Press, 1996 (1990).
- Nasón, Publio Ovidio. **Obra Amatoria I**: Amores. Trad. Francisco Socas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- Novak, Maria da Gloria & Neri, Maria Luiza. **Poesia lírica latina**. 3ª edição. SP: Martins Fontes, 2003.
- Oliva Neto, Joao Angelo. **Falo no jardim**: priapéia grega, priapéia latina. Campinas, Ateliê Editorial, 2006.

- Ovid I (**Heroides and Amores**). Tradução de Grant Showerman. Loeb Classical Library. 2ª edição, 1986.
- Ovide. **Héroïdes**. Tradução de Marcel Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1999.
- Ovidio. **Heroidas**. Introducción, traducción y notas de Vicente Cristóbal. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Ovidio. **Heroidas**. Trad. Francisca Moya del Baño. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- Ovídio. **Poemas da carne e do exílio**. Seleção, tradução, introdução e notas: José Paulo Paes. SP: Companhia das Letras, 1997.
- Patriota, Rosangela & Pesavento, Sandra Jatahy & Ramos, Alcides Freire (orgs). **Imagens na história**. São Paulo, SP: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- Perrot, Michelle. **História da Vida Privada**. SP: Companhia das Letras, 1991.
- Platão. **Diálogos I**: Mênon, Banquete, Fedro. Tradução de Jorge Paleikat. 21ª ed.. RJ: Ediouro, 1999.
- Pozo, Juan Luiz Arcaz. La imagen poética del Etna: de las fuentes clásicas à la lírica española del siglo XVI. Madrid, **Cuadernos de Filología Classica**, Estudos Latinos VI, 1994.
- Prata, Patrícia. O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos. **Tese de Doutorado**. IEL/Unicamp, 2007.
- Robinson, David Moore. **Sappho and her influence**. N.Y.: Cooper Squarer publishers, 1963.
- Safo. **Poemas e Fragmentos**. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- Sappho/Alcaeus. **Greek Lyric I**. Edited and translated by David A. Campbell. Cambridge: Harvad University Press, 1990 (1982).
- Sobrinho, Luís Pereira. Heróides de Ovídio. **Dissertação de mestrado**. SP: USP, 1983.
- Spentzou, Efrossini. **Readers and writers in Ovid's Heroides**: transgressions of genre & gender. NY: Oxford University Press, 2007 (2003).
- Stein, Judith Ellen. Iconography of Sappho, 1775-1785. **Tese de doutorado**. Universidade da Pensilvânia, 1981.
- Thorsen, Thea Selliaas. *Scribentis Imagines* in Ovidian Authorship and Scholarship:

- A Study of the Epistula Sapphus (Heroides 15). **Tese de doutorado**. University de Bergen, 2006. <http://hdl.handle.net/1956/2315> .
- Trevisam, Mateus. A elegia erotica romana e a tradição didascália como matrizes compositivas da *Ars Amatoria* de Ovídio. **Disserta o de mestrado**. IEL/Unicamp, 2003.
- Veyne, Paul. **A elegia erótica romana** (O amor, a poesia e o Ocidente). SP: Brasiliense, 1985.

4. Parte II, Capítulo 1: Um gosto   grega, ou Safo no neoclassicismo francês.

- Abad, Gloria Diez. Claves para uma lectura del Voyage du Jeune Anacharsis en Gr ce, de Jean-Jacques Barthélemy. **Tese de doutorado**. Universidade de Burgos, 2004.
- Ari s, Philippe & B jin, Andre. **Sexualidades ocidentais**: contribui es para a historia e para a sociologia da sexualidade. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.
- Bataille, Georges. **O erotismo**. SP: Arx, 2004 (1957)
- Benjamin, Walter. Paris, capital do século XIX IN: Kothe, Flávio René. **Sociologia**: Walter Benjamin. SP:  tica, 1985.
- Bernal, Martin. The image of Ancient Greece as a tool for colonialism and European hegemony IN: BOND, George Clement & WILLIAM, Angela. **Social Construction of the Past**: representation as power. London/NY: Routledge, c1994, p. 119-128.
- Borowitz, Helen O. Two Nineteenth-Century Muse Portraits. **The Bulletin of the Cleveland Museum of Art**, vol. 66, n . 6, 1979, p. 246-267. www.jstor.org/stable/25159636. Acesso: 15/10/2009.
- Chartier, Roger. O romance: da reda o   leitura IN: **Do palco   página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (século XVI-XVIII). RJ: Casa da palavra, 2002.
- Coli, Jorge. Dos libertinos aos estóicos ou seja, de um erotismo a outro IN: Novaes, Adauto. **Libertinos libertários**. SP: Companhia das Letras, 1996.
- _____. Pintura sem palavras ou, os paradoxos de Ingres IN: Novaes, Adauto. **Artepensamento**. SP: Companhia das Letras, 1994.
- Corbin, Alain et al.. **História do Corpo**. Volume 1: Da Renascença  s Luzes. Petrópolis, Vozes, 2008.

- _____. **História do Corpo**. Volume 2: Da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2008.
- Cordeiro, Renata. **Pequena antologia de poemas franceses**: De François Villon a Fernando Pessoa. Tradução: Renata Cordeiro. SP: Landy, 2002.
- Costa, Cristina. **A imagem da mulher**: um estudo da arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac/Rio, 2002.
- DeJean, Joan. **Antigos contra modernos**: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle. RJ: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. **Fictions of Sappho (1546-1937)**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.
- Didi-Huberman, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- Fabris, Annateresa. O debate crítico sobre o hiper-realismo. **ArtCultura** (UFU), v. 8, p. 41-52, 2006.
- Fend, Mechthild. Bodily and pictorial surfaces: skin in French art and medicine, 1790-1860. **Art History**, volume 28, nº 03, jun/2005.
- Fontes, Joaquim Brasil. O Sítio de Troia: Em torno do livro XI das Metamorfoses de Ovídio. Conferência proferida no **XI Colóquio do CPA /II Semana de Estudos Clássicos do CEC**, 2011.
- Frayze-Pereira, João Augusto. Do império do olhar à arte de ver. **Tempo Social**, Rev. Soc. da USP, 7(1-2), out/1995, p. 151-162.
- Furet, François. O nascimento da história IN: **A oficina da história**. Lisboa: Gradiva, [197-]
- Gay, Peter. **A experiência burguesa**: da Rainha Vitória a Freud. Vol. 4: O coração desvelado. SP: Companhia das Letras, 1999.
- Ginzburg, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. SP: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. SP: Companhia das Letras, 2007.
- Greene, Ellen. **Re-reading Sappho**: reception and transmission. Berkeley, University of Califórnia Press, 1996.

- Johnson, Dorothy. Corporality and communication: the gestural revolution of Diderot, David and The Oath Of the Horatii. **The Art Bulletin**, vol. 71, nº 1, maio de 1989, p. 92-113. www.jstor.org/stable/3051216. Acesso: 02/03/2010.
- Laqueur, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. RJ: Relume Dumará, 2001.
- Lemaistre, Isabelle Leroy-Jay. Beau comme l'antique, vrai comme la nature. **Nineteenth-century French Studies**, vol. 35, nº 01, 2006, p. 36-51.
- Longino. **Tratado sobre o sublime**. Tradução de Filomena Hirata. 1996.
- Martindale, Charles. **Ovid Renewed: ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century**. N.Y.: Cambridge University Press, 1990 (1988).
- Merrick, Jeffrey & Ragan, Bryant T.. **Homosexuality in modern France**. New York, NY: Oxford University Press, 1996.
- Mello, Celina Maria Moreira. **A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos**. RJ: 7 letras/Faculdade de Letras da UFRJ, 2004.
- Ortiz, Renato. **Cultura e modernidade**. SP: Brasiliense, 1991.
- Ragusa, Giuliana. **Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica**. Campinas: Editora Unicamp/Fapesp, 2010.
- Sennet, Richard. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. RJ: Record, 2008.
- Shelton, Andrew Carrington. Ingres versus Delacroix. **Art History**, vol. 23, nº 05, dez/2000, p. 726-742.
- Staël, Madame de. **Corinne ou L'Italie**. Paris: Garnier, 19-(sic).
- Stein, Judith Ellen. Iconography of Sappho, 1775-1785. **Tese de doutorado**. Universidade da Pensilvânia, 1981.
- Tostes, Paulo R. M. Madame de Staël: Corinne ou L'Italie. **Revista Cogitationes**, ano 1, nº. 1, 2010.
- Vidal-Naquet, Pierre. Uma Grécia à francesa? IN: **Os gregos, os historiadores, a democracia: o grande desvio**. SP: Companhia das Letras, 2002.
- Vigarello, Georges. **História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje**. RJ: Ediouro, 2006.

5. Parte II, Capítulo 2: A musa Invertida ou Safo, caricatura de Daumier

Baudelaire, Charles. **As Flores do Mal**. Tradução de Ivan Junqueira. RJ: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Escritos sobre arte**. SP: Imaginário/Educ, 1991.

_____. **Obras estéticas**: filosofia da imaginação criadora. RJ: Vozes, 1993.

_____. **Oeuvres Complètes**. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris, Éditions du Seuil, 1968.

_____. **Reflexões sobre meus contemporâneos**. SP: Imaginário/Educ, 1992.

Benjamin, Walter. Paris, capital do século XIX IN: Kothes, Flávio René. **Sociologia**: Walter Benjamin. SP: Ática, 1985.

Bergson, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade (tradução de Ivone Castilho Benedetti). SP: Martins Fontes, 2007 (Coleção Trópicos).

Bernal, Martin. The image of Ancient Greece as a tool for colonialism and European hegemony IN: BOND, George Clement & William, Angela. **Social Construction of the Past**: representation as power. London/NY: Routledge, c1994, p. 119-128.

Berthold, Margot. **História do Teatro**. SP: Perspectiva, 2000.

Bremmer, Jan. Pederastia grega e homossexualismo moderno IN: **De Safo a Sade**: momentos na história da sexualidade. Campinas: Papyrus, 1995.

Byron, G.G.. **Poesias de Lorde Byron**. Introdução, tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. SP: Art Editora, 1989.

Byron, Childe Harold's Pilgrimage. Projeto Gutenberg, ebook nº 5131, 2004. Acesso: <http://www.gutenberg.org/files/5131/5131-h/5131-h.htm>.

Chartier, Roger. O romance: da redação à leitura IN: **Do palco à página**. RJ: Casa da palavra, 2002.

Childs, Elizabeth C.. **Daumier and exoticism**: satirizing the French and the Foreign. (Hermeneutic of art, v. 11), N.Y.: Peter Lang Publishing, 2004.

Coelho, Lauro Machado. **Ópera na França**. SP: Perspectiva, 1999.

- Corbin, Alain et al.. **História do Corpo**. Volume 1: Da Renascença às Luzes. Petrópolis, Vozes, 2008.
- _____. **História do Corpo**. Volume 2: Da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2008.
- Daumier, Honoré-Victorin. **Caricaturas**. Tradução Eloísa Silveira Vieira/Sueli B. Silva. SP: Editora Paraula, 1995.
- DeJean, Joan. **Fictions of Sappho (1546-1937)**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.
- Deschanel, Émile. Études sur l'Antiquité. Sappho et les lesbiennes. **Revue des Deux Mondes**. Tomo 19, Ano 17, Paris, 1847. www.gallica.fr
- Didi-Huberman, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- Eco, Umberto. **História da Beleza**. Tradução: Eliana Aguiar. RJ: Record, 2004.
- Fend, Mechthild. Bodily and pictorial surfaces: skin in the French art and medicine, 1790-1860. **Art History**, vol. 28, nº 03, jun/2005, p. 311-339.
- Fontes, Joaquim Brasil. Sobre o rochedo de Leúcade. Poética do fragmento: Safo de Lesbos IN: **Seminários de Literatura**. Belém, Cadernos do Instituto de Artes do Paraná, nº 08, 2000.
- Flaubert, Gustave. **Cartas Exemplares**. Org., prefácio e notas de Duda Machado. RJ: Imago, 1993.
- Gagnebin, Jeanne-Marie. Alegoria, morte e modernidade IN: **História e narração em Walter Benjamin**. SP: Perspectiva/Unicamp, 1994.
- Gay, Peter. **A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud**. Vol. 2: A paixão terna. SP: Ed. Schwarcz, 1990.
- _____. **A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud**. Vol. 3: O cultivo do ódio. SP: Companhia das Letras, 1995 (1988).
- _____. **A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud**. Vol. 4: O coração desvelado. SP: Companhia das Letras, 1999.
- Gille, Charles. **La chanson de nos jours, chansons populaires contemporaines**. Vol. 10, Paris, Eyssautier, 1844. www.gallica.fr
- Ginzburg, Carlo. A áspera verdade – um desafio de Stendhal aos historiadores IN: **O fio e os rastros**. SP: Companhia das Letras, 2007.

- _____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário IN: **Mitos, Emblemas e Sinais**. SP: Companhia das Letras, 1989
- _____. **Relações de Força**: história, retórica, prova. SP: Companhia das Letras, 2002.
- Guyard, Marius François. **Le Rêve grec de Lamartine**. L'Helenisme Contemporain, fasc. 1, 1956. National Library of Greece. http://www.nlg.gr/db/icon/a1956/a56_13.pdf. Acesso: 24-04-10.
- Hugo, Victor. **Do Grotesco ao Sublime**. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Introdução, tradução de Celia Berrentini. SP: Ed Perspectiva, (197-).
- Kobbe, Gustave. **O livro completo da ópera**. RJ: Zahar, 1997.
- Lamartine. **Oeuvres poétiques**. Gallimard, 1963.
- Laqueur, Thomas. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. RJ: Relume Dumará, 2001.
- Martindale, Charles. **Ovid Renewed**: ovidian influences on literature and art from the middle ages to the twentieth century. Cambridge University Press, 1990 (1988).
- Merrick, Jeffrey & Ragan, Bryant T.. **Homosexuality in modern France**. New York, NY: Oxford University Press, 1996.
- Nery, Laura Moutinho. Baudelaire e a caricatura IN: **A caricatura**: microcosmo da questão da arte na modernidade. Tese de Doutorado, PUCC-Rio, 2006.
- Oehler, Dolf. **O heroísmo da vida moderna**. SP: Iluminuras, 1997.
- Perrone-Moíses, Leyla. A luta contra o anjo: Baudelaire e Delacroix IN: Novaes, Aduino. **Artepensamento**. SP: Companhia das Letras, 1994.
- Perrot, Michelle et al.. A relação íntima ou os prazeres da troca IN: **História da Vida Privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial. SP: Companhia das Letras, 1991.
- Perrot, Michelle. **Mulheres Públicas**. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 1998.
- Praz, Mario. A bela dama sem misericórdia IN: **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. SP: Editora Unicamp, 1996.
- Prost, Antoine & Vincent, Gérard. **História da Vida Privada**. SP: Companhia das Letras, 1992.

- Ragazzi, Alexandre. **Daumier escultor**: correspondências com a pintura e a obra gráfica. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2004.
- Robinson, David Moore. Sappho in the French Literature IN: **Sappho and her influence**. NY: Cooper Square Publisher, 1963.
- Salm-Reifferschedl-Dick, Constance-Marie de Theís, Mme. Pipelet de Leury, puis princesse de. **Sappho**, tragédie mêlée de chants, en 3 actes et en vers... par la citoyenne Pipelet. Musique du citoyen Martini. [Paris, Amis de la patrie, 14 décembre 1794] (s.d.) BNF, Paris. www.gallica.fr.
- Scott, David H. T.. The poet as a art critic IN: **Pictorialist poetics**: poetry and the visual arts in nineteenth-century France. Cambridge University Press, 1988.
- Sennet, Richard. **Carne e Pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. RJ: Record, 2008 (1997).
- Sobrinho, Luís Pereira. Heróides de Ovídio. **Dissertação de mestrado**. SP: USP, 1983.
- Stein, Judith Ellen. Iconography of Sappho, 1775-1785. **Tese de doutorado**. Universidade da Pensilvânia, 1981.
- Stendhal. **Do Amor**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. SP: Martins Fontes, 1999.
- Unwin, Timothy. **The Cambridge companion to the French novel**: from 1800 to the present. NY: Cambridge University Press, 1997.
- Vigarello, Georges. **História da Beleza**: o corpo e a arte de se embelezar; do Renascimento aos dias de hoje. RJ: Ediouro, 2006.

6. Parte II, Capítulo 3: O enquadro e a pose abismal ou Safo, obsessão de Moreau.

- Albert, Nicole. Sappho Mythified, Sappho Mystified or the Metamorfoses of Sappho in fin de siècle France. **Journal of Homosexuality**, vol. 25, nº 1/2, 1993.
- Bataille, Georges. **O erotismo**. SP: Arx, 2004 (1957).
- Baudelaire, Charles. **Reflexões sobre meus contemporâneos**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. SP: Educ/Imaginário, 1992.
- Benhabib, Seyla. & Cornell, Drucilla. **Feminismo como crítica da modernidade**. RJ: Rosa dos Tempos, 1987.

- Butler, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. RJ: Civilização Brasileira, 1990.
- Coelho, Lauro Machado. **Ópera na França**. SP: Perspectiva, 1999.
- Corbin, Alain et al.. **História do Corpo**. Volume 2: Da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Vozes, 2008.
- Cucchiarelli, Andrea. Hor. Epist. 1,19,28: “*pede mascula sappho*”. **Hermes**, vol 127, nº 03 (3rd qtr., 1999), p. 328-244. www.jstor.org/stable/4477315 Acesso: 24/11/2009.
- DeJean, Joan. **Fictions of Sappho (1546-1937)**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.
- Deschanel, Émile. Études sur l'Antiquité. Sappho et les lesbiennes. **Revue des Deux Mondes**. Tomo 19, Ano 17, Paris, 1847. www.gallica.fr
- Didi-Huberman, Georges. **Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpetriere**. Cambridge, MA: MIT, 2003.
- _____. **Ouvrir Vénus: nuditae, raeve, cruautae**. Paris: Gallimard, 1999.
- Doane, Mary Ann. **Femmes Fatales: feminism, film theory, psychoanalysis**. NY: Routledge, 1991.
- Dowling, Linda. **Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford**. NY: Cornell University Press, 1994.
- Énault, Louis. Chronique Théâtrale IN: **L’Athenaeum Français: Revue Universelle de la littérature, de la science et des beaux-arts**. Paris, nº. 27, 08 de julho de 1854, p. 631-632. (Digitalizado pelo Google).
- Feuillet de Conches, Félix-Sébastien. **Causeries d’un curieux: variétés d’histoire et d’art tirées d’un cabinet d’autographes et de dessins**. Tomo I. Paris: H. Plon, 1853. Paris: BNF. www.gallica.bnf.fr. Acesso: 19/05/2006.
- Flaubert, G. **Madame Bovary**. Tradução de Araujo Nabuco. SP: Abril Cultural, 1981.
- _____. **Madame Bovary**. Paris: Flammarion, 1936.
- Fontes, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos**. SP: Iluminuras, 2003.
- Forberg, Frederick Karl. **Manual of Classical Erotology**. Havaí, University Press of the Pacific, 2003.

- Gay, Peter. **A experiência burguesa**: da rainha Vitória a Freud. Vol 3: O cultivo do ódio. SP: Companhia das Letras, 1995 (1988).
- Giannouli, Angeliki. La Grèce Antique sur la scène française dans la première moitié du XIXe. Siècle. **Tese de doutorado**. Université Paris VIII, 2007.
- Gomes, Alvaro Cardoso. Salomé, a musa do fim-de-século. **Revista Criação & Crítica**, nº 2, 2009, p. 66-72.
- Greenberg, Robert A.. “Erotion,” “Anactoria” and the Sapphic Passion. **Victorian Poetry**, vol. 29, nº 1, 1991. www.jstor.org/40002057. Acesso: 06/10/2009.
- Hallet, Judith P.. Catullan Voices in Heroides 15: how Sappho became a man. **Dictynna**: revue de poétique latine, nº. 02, 2005.
- Havelock, Eric A.. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Tradução de Ordep José Serra. SP: Editora Unesp/RJ: Paz e Terra, 1996.
- Houssaye, Arsène. **Ouvres de Arsène Houssaye**. (La Symphonie des Vingt Ans : Poèmes et Sonnets). Paris: H. Plon, 1867. www.gallica.fr. Acesso : 17-11-2009.
- Houssaye, Arsène. Sapho, drame antique en trois actes IN: **Poésies Complètes de Arsène Houssaye**. Paris : Victor Lecon, 1852. (digitalizado pelo Google).
- Huysmans, J.-K. **Às Avestas** (A Rebours) (tradução de Jose Paulo Paes). SP: Companhia das Letras, 1987.
- Krief, Huguette. **La Sapho des Lumières**: anthologie (Mlle de Scudéry – Fontenelle – Gacon – Voltaire – Rousseau – Pesselier – Moutonnet de Clairefort – Barthélémy – Lantier – Mme. de Staël). Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2006.
- Lardenois, André. Safo Lésbica e Safo de Lesbos IN: Bremmer, Jan. **De Safo a Sade**: momentos na história da sexualidade. SP: Papyrus, 1995.
- Merrick, Jeffrey & Ragan, Bryant T.. **Homosexuality in modern France**. New York, NY: Oxford University Press, 1996.
- Oliva Neto, Joao Angelo. **Falo no jardim**: priapéia grega, priapéia latina. Campinas, Ateliê Editorial, 2006.
- Praz, Mario. A bela dama sem misericórdia IN: **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. SP: Editora Unicamp, 1996.
- Retailaud-Bajac, Emmanuelle. Du <clan divin des femmes amoureuses> à la <race maudite>: élaboration, représentations et discontinuités de l’identité lesbienne dans la

- trajectoire de Mireille Havet (1898-1932). **Printemps 2009 : lesbiennes** (Perspectives historiques), n°. 1, 2009.
- Sappho/Alcaeus. **Greek Lyric I**. Edited and translated by David A. Campbell. Cambridge: Harvard University Press, 1990 (1982).
- Shohat, Ella. Des-orientar Cleópatra, um tropo moderno da identidade. **Cadernos Pagu**, Campinas, n° 23, 2004.
- Swinburne, Algernon Charle. **Poems**. NY: The Modern Library, 193-.
- Verlaine, Paul. **Parallèlement**. Gallimard, 1972.
- Vigarello, Georges. **História da Beleza: o corpo e a arte de se embelezar; do Renascimento aos dias de hoje**. RJ: Ediouro, 2006.
- Vivien, Renée. **Sappho**: traduction nouvelle avec le texte grec. Paris : Alphonse Lemerre, 1903. Kessinger Publishing.
- Yatromanolakis, Dimitrios. **Sappho in the making: the early reception**. Washington, Center for Hellenic Studies, 2007.

Bibliografia Adicional

- Baumgartel, Bettina. **Angelika Kauffmann (1741-1807): Retrospectiva**. Ostfildern: Hatje, c1998.
- Boardman, John. **Athenian red figure vases: the Classical Period**. London: Thames and Hudson, 1995 (1989).
- Boardman, John. **Greek Art**. London: Thames and Hudson, c1996 (1964).
- Bortolato, Luigina Rossi. **L'opera pittorica completa di Delacroix**. (Classici dell'arte Rizzoli; 57). Milano: Rizzoli, c1972.
- Burn, Barbara. **Masterpieces of the Metropolitan Museum of Art**. NY; New Haven: Metropolitan Museum of Art: Yale University Press, 1997.
- Brylenko, Liudmila. **Five hundred years of French painting: the Hermitage, Leningrad, the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow**. Leningrad: Aurora, c1990.
- Chapman, Hugo; Tom, Henri & Plazzotta, Carol. **Raphael: from Urbino to Rome**. London, Yale University, 2004.

- Costa, Claudia de Lima. O leito de Procusto: gênero, linguagem e as teorias feministas. **Cadernos Pagu**, nº 02, 1994, p. 141-174.
- Daumier, Honoré. **Daumier** (1808-1879). Paris: Réunion des Musées Nationaux, c1999.
- Detienne, Marcel & Sissa, Giulia. **Os deuses gregos**. SP: Companhia das Letras, 1990.
- Dobránszky, Enid Abreu. **No tear de Palas**: imaginação e gênio no século XVIII – Uma introdução. Campinas: Papyrus, 1992.
- Duby, Georges & Perrot, Michelle. **Imagens da mulher**. SP: Afrontamento, 1992.
- Eisler, Colin T. **Paintings in the Hermitage**. NY: Stewart, Tabori & Chang, 1990.
- Ferreira, Ermelinda Maria Araújo. Trajetória da Vênus: leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem, de Ladjane Bandeira. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Comparada**, nº 33, 2009, p. 81-106.
- Foucault, Michel. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema (Ditos e Escritos III). RJ: Forense Universitária, 2006.
- _____. **Isto não é um cachimbo**. RJ: Paz e Terra, 1988.
- Franco Junior, Hilário. **Cocanha**: a história de um país imaginário. SP: Companhia das Letras, 1998.
- Funari, Pedro Paulo de Abreu & Feitosa, Lourdes Conde & Silva, Glaydson Jose da Silva. **Amor, desejo e poder na Antiguidade**: relações de gênero e representações do feminino. SP: Editora da Unicamp, 2003.
- Ginzburg, Carlo. **Indagações sobre Piero**: O Batismo – o Ciclo de Arezzo – A Flagelação. RJ: Paz e Terra, 1989.
- Gomes, Alvaro Cardoso. **A santidade do alquimista**: ensaios sobre Poe e Baudelaire. SP: Unimarco Editora, 1997.
- Greene, Ellen. Sappho, Foucault, and Women's Erotics. **Arctura**, nº 29, 1996, p. 1-14.
- Guegan, Stéphane. **Chassériau**: un autre romantisme. Paris: Réunion des Musées Nationaux: Musées de Strasbourg, c2002.
- Hobsbawn, Eric A.. **A era dos impérios**. RJ: Paz e Terra, 1988.
- Hutchinson, G. O.. **Greek Lyric Poetry**: a commentary on Selected Larger Pieces. NY: Oxford University Press, 2001.

- Kosinski, Dorothy M.. Gustave Courbet's The Sleepers: the lesbian image in nineteenth-century French art and literature. **Artibus et Historiae**. Vol. 9, nº 18 (1988), p. 187-199. www.jstor.org/stable/1483342 . Acesso: 15-10-2009.
- Hunt, Lynn. **A nova história cultural**. SP: Martins Fontes, 1992.
- Lacambre, Geneviève; Cooke, Peter & Capodiecì, Luisa. **Gustave Moreau: les aquarelles**. Paris: Réunion des Musées Nationaux: Somogy, 1998.
- Leite, Letícia Batista Rodrigues. Sobre os fragmentos poéticos de Safo de Lesbos e idéias da existência de uma voz feminina: reflexões sobre História, Lingüística e Literatura. **Dissertação de Mestrado**. Universidade Estadual de Campinas/IFCH. Campinas, 2009.
- Lemoine, Serge. **Paintings in the Musée d'Orsay**. London: Thames and Hudson, 2004.
- Lichtenstein, Jacqueline. **A Pintura: textos essenciais**. Volume 8: Descrição e interpretação. SP: Editora 34, 2005.
- Matos, Maria Izilda de Matos. **Por uma história da mulher**. Bauru: Edusc, 2000.
- May, Gita. **Elisabeth Vigee Le Brun: the odyssey of an artist in an age of revolution**. Yale University, c2005.
- Mello, Celina Maria Moreira de. Do poeta ao pintor IN: **A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos**. RJ: 7 Letras/Fac. De Letras/UFRJ, 2004.
- Mello, Celina Maria Moreira de. Por um novo olhar sobre um saber antigo: o estatuto do clássico no espaço histórico-romântico francês. RJ: **Caliope 14**, 2006, p. 39-56.
- Messias, Carolina Augusto. O pesadelo de um milhão de coisas: a escrita da alucinação em Flaubert e Péric. **Revista Criação & Crítica**, nº 129-143, 2009.
- Molins, Marine. Les traductions d'Ovide et de Virgile (1515-1580): une politique royale IN: Journées d'étude des 5 et 6 nov. 2010 organisée par S. Tarantino et F. Klein (Lille III). Publicado em "**Dynamiques des langues dans des villes plurilingues (XVIe-XVIIe siècles): les cas de Palerme, Naples, Milan et Anvers**". Halshs-00640895, version 1, Alemanha, 2012. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00640895/fr/>
- Moraes, Eliane Robert. **O corpo impossível**. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. SP: Iluminuras, 2002.
- Nanteuil, Luc de. **Jacques-Louis David**. Paris: Cercle d'Art, c1987.

- O'Brien, David. **After the Revolution**: Antoine-Jean Gros, painting and propaganda under Napoleon. University Park: Pennsylvania State University Press, c2006.
- Pierrette, Jean-Richard. **Inventaire des miniatures sur ivoire conservees au cabinet des dessins Musee du Louvre et Musee d'Orsay**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, c1994.
- Prat, Louis-Antoine. **Ingres**. Milan; Paris: Continents: Musee du Louvre, c2004.
- Rago, Margareth. **Figuras de Foucault**. BH: Autêntica, 2006.
- Reynolds, Margareth. **Sappho Companion**. E-book. ISBN: 9781446413760. Inglaterra: Vintage, 2001.
- Schnapper, Antoine & Sérullaz, Arlette. **Jacques-Louis David, 1748-1825**: Musée du Louvre, departement des peintures, Paris, Musée National du Chateau, Versailles, 26 octobre, 1989-12 fevrier, 1990. Paris: RMN, c1989.
- Siegfried, Susan L. **Ingres: painting reimagined**. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Strauss, Claude-Levi. **Olhar. Escutar. Ler**. SP: Companhia das Letras, 1997.
- Vernant, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. SP: Edusp, 2001.
- _____. **O Universo, os Deuses, Os Homens**. SP: Companhia das Letras, 2000.
- Vidal-Naquet, Pierre. **Os gregos, os historiadores, a democracia**: o grande desvio. SP: Companhia das Letras, 2002.
- Virgílio. **Eneida Brasileira** (tradução poética da epopeia de Públio Virgílio Maro) Org: Paulo Sérgio de Vasconcelos et al.; tradução de Manuel Odorico Mendes. Campinas, Editora da Unicamp, 2008.
- Vovelle, Michel. A Revolução Francesa através de imagens IN: **Imagens e imaginário na historia**: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Media ate o século XX (tradução de Maria Julia Goldwasser). SP: Ática, 1997.
- Zilberman, Regina. Fedra: transgressão e erotismo. **Revista Ciências & Letras**. Porto Alegre, nº 42, 2007, p. 115-126.