



## VOZES FEMININAS ENLUTADAS: A MORTE NA POESIA DE SAFO, ERINA E ANITE

### MOURNING FEMALE VOICES: DEATH IN THE POETRY OF SAPPHO, ERINNA, AND ANYTE

**Luciano Heidrich Bisol<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, CE, Brazil

**José Ricardo da Costa<sup>2</sup>**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Estudos de Literatura, Porto Alegre, RS, Brasil

**Resumo:** Este artigo investiga a presença de uma voz feminina no luto e na morte na poesia de Safo, Erina e Anite, poetas da Grécia Antiga. A partir de uma pesquisa bibliográfica, analisamos fragmentos que evidenciam a participação feminina em rituais funerários. Fundamentado em Nicole Loraux (1996) e Margaret Alexiou (2002), o estudo percorre a relação mítica entre o feminino e a morte, examina a função social das mulheres nos lamentos e analisa a materialização desse discurso em poemas selecionados das três poetisas. Como resultado, identificamos traços de um saber feminino sobre a morte, preservado e transmitido através da tradição poética.

**Palavras-chave:** Feminino; morte; Safo; Erina; Anite.

**Abstract:** This article investigates the presence of a female voice in mourning and death in the poetry of Sappho, Erinna, and Anyte, poets of Ancient Greece. Through a bibliographic study, we analyze fragments that highlight women's participation in funeral rituals. Based on Nicole Loraux (1996) and Margaret Alexiou (2002), the study explores the mythical connection between femininity and death, examines the social role of women in laments, and analyzes the materialization of this discourse in selected poems by the three poets. As a result, we identify traces of a female knowledge of death, preserved and transmitted through poetic tradition.

**Key-words:** Female; Death; Sappho; Erinna; Anyte.

*A partir daqui um silencioso eco penetra o Hades,*

*Calam-se os mortos. As trevas cobrem suas pálpebras<sup>3</sup>.*

Erina

<sup>1</sup> Graduado em Letras Português e Grego pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Mestre em Letras, na linha de Literatura Comparada pela UFC; Doutor em Letras, na linha de Teoria, Crítica e Comparatismo pela UFRGS. Dedicou-se a investigações sobre o universo simbólico do feminino e da morte na literatura grega. Atualmente, realiza estágio pós-doutoral junto ao PPG Letras da UFC em pesquisa intitulada "Foucault e os trágicos".

<sup>2</sup> Doutor em Letras na Área de Estudos de Literatura/Pós-Colonialismo e Identidades, pela UFRGS. Possui mestrado na área de Estudos de Literatura, em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas, pela mesma instituição e graduação em Letras, com habilitação em Português, Inglês e Respective Literaturas pela Universidade Federal do Pampa. Entre seus interesses de pesquisa atuais se destacam mitologia comparada e poéticas orais.

<sup>3</sup> Tradução nossa a partir do texto editado por Lloyd-Jones, *Supplementum Hellenisticum*, 1983, p. 192: *τουτόθενεις Ἄϊδαν κενεᾶδιανήχεται ἀχώ. σιγὰ δ' ἔννεκύεσσι, τὸδὲ σκότος ὅσσε καταργεῖ.*

## Introdução

A relação entre o feminino e a morte atravessa mitos, rituais e expressões artísticas da Grécia Antiga, sendo particularmente visível na poesia de mulheres. Neste artigo, investigamos como Safo, Erina e Anite, três poetisas de diferentes períodos, registram o luto e a experiência da perda em seus versos. A partir de uma abordagem bibliográfica, analisamos fragmentos que evidenciam a participação feminina nos ritos funerários e a construção de um discurso próprio sobre a morte. Nossa pesquisa busca compreender como essas vozes poéticas preservam e transmitem um saber feminino sobre o luto, integrando tradição, mito e subjetividade.

Após uma contextualização da problemática associação entre o feminino e o luto, nossa segunda seção aborda aspectos psíquicos e psicológicos deste vínculo. Em uma terceira etapa, acompanhamos a manifestação de diferentes gêneros literários executados por mulheres no mundo grego, reservando uma seção a cada uma das três poetisas. Acompanhando a tradição crítica, apresentamos nossa tradução e análise das produções de três poetisas entre os períodos arcaico, clássico e helenístico. Nesse sentido, observamos a manifestação do gênero *thrēnos*, lamento funerário, em um verso sáfico (c. séc. VII a.C.) que homenageia Adônis, o consorte mítico de Afrodite. Logo depois, colocamos em evidência um *melos* e um epigrama atribuídos a Erina de Telos (c. séc. IV a.C.), em que a voz enunciativa lamenta a morte de uma amiga recém-casada. Finalmente, em nossa quinta seção, transpomos ao leitor um epigrama de Anite (c. séc. III a.C.) enunciado pelo espírito, *eidolon*, de uma jovem que morrera antes de seu casamento, acometida por uma doença comum entre as adolescentes, a clorose, (no grego, *khlōrosis*), ou febre verde, em sentido homérico.

Segundo Vernant (1990), é possível identificarmos uma ideologia funerária entre os gregos. Ou seja, através de uma série de elementos significativos em práticas e discursos percebemos formas de sua organização social, influências e tensões dentro de uma comunidade. Isso implica reconhecermos que o modo como uma sociedade trata seus mortos revela profundos aspectos de si mesma. De tal sorte que o exame dos fragmentos poéticos aqui apresentados percorre elementos dessa ideologia funerária que, à maneira de um espectro, *eidolon*, materializa aceções coletivas sobre a morte e o feminino, ou ainda, como Loraux (1998) argumenta, anterior à ideologia funerária é o pesar real daquelas que perderam seus entes queridos.

Nesse sentido, a autora aponta que a representação das canções de lamento, principalmente no teatro, mas também nos epitáfios conforme veremos adiante, são motivados pela dor real da ausência, e não se tratam apenas de imitações vergonhosas como afirmou Platão no livro 3 de *República* (2001). Mais adiante, Loraux ainda demonstra que quando as lágrimas se transformam em ira, *mēnis*, projetada aos responsáveis pela morte de seus filhos, então essas

mulheres aproximam-se da figura arquetípica da Grande Mãe.

Ainda que a hipótese da existência de uma voz feminina em tais excertos possa ser posta em xeque, a estreita ligação entre a mulher e o discurso mortuário é evidente. Partimos, pois, da ligação mítica entre o feminino e a morte para, em seguida, observar a função social da mulher como preparadora do cadáver para o funeral e sua imprescindível participação na execução de lamentos. Nas seções seguintes, examinamos os fragmentos selecionados das poetisas. Como resultado, identificamos elementos da aproximação simbólica manifestados através do discurso formulado por mulheres em diferentes formas poéticas.

### **A mulher e a morte**

A relação entre o feminino e a morte remete a tempos imemoriáveis da cultura humana. Segundo Eliade (2006), a morte simboliza um retorno ao ventre da *Grande Mãe*, responsável pela criação e aniquilação humana. A partir da revolução neolítica, incorporações de técnicas agrícolas pelas sociedades primitivas permitiram a associação entre a fertilidade da fêmea e a fecundidade do solo. Tal aproximação simbólica e religiosa legou às mulheres um papel fundamental no ciclo de vida e morte. A deusa mãe, na perspectiva do autor, pare e mata a um só tempo e o devir da condição humana transcorre no intervalo entre esses dois extremos.

Ademais, Meletínski (2015) oferece-nos como estratégia metodológica o reconhecimento de macroestruturas baseadas em tipos mitológicos, partindo da abordagem junguiana de arquétipo<sup>4</sup>. O autor russo aponta que a relação íntima entre o mundo interior individual e o universo circundante é, a um só tempo, objeto da imaginação poética e correlato do consciente e do inconsciente. Por isso, estabelecemos como pressuposto inicial a concepção de que os fragmentos poéticos aqui apresentados ao leitor refletem aspectos da condição humana sob a perspectiva feminina. Dentre tais aspectos, reconhecemos a experiência funerária como um saber tradicionalmente reservado às mulheres. Através de sua ligação com a morte, a mulher da Antiguidade desenvolve um discurso sobre si mesma, permitindo ao leitor contemporâneo acessar os elementos constitutivos de uma *persona* feminina, intimamente ligada ao espírito de seu tempo.

Ainda segundo Meletínski (2015), a morte associa-se ao símbolo da Grande Mãe na etapa do *eu* desenvolvido. Na infância, a criança projeta sobre a mãe sua necessidade de proteção. Ao passo que na idade adulta, a imagem materna assume aspectos negativos, relacionados ao sangue e à morte. Tal processo de ruptura é necessário para a emancipação do sujeito, pois essa se dá através da recusa e oposição em relação à mãe e a aceitação de seus aspectos funcionais

---

<sup>4</sup> Segundo Carl Jung (2000), os arquétipos são traduções do inconsciente coletivo. Tratam-se de símbolos que resumem elementos psicológicos de dado contexto histórico.

---

da progenitora. A personagem Fedra, em *Hipólito* (c. 428 a.C.) de Eurípides (c. 478 - 406 a.C.), engendra essa dissociação, segundo grifa Meletínski. Na peça, sobre a madrasta da personagem título recai o que há de negativo na figura da mãe, sob a ótica masculina, o que atesta, de acordo com o autor, a proximidade entre a mulher e a morte. Uma vez que a madrasta engendraria em si uma alteração na linhagem da família.

Não obstante, já na sociedade grega arcaica encontramos inúmeros registros iconográficos que atestam a imprescindibilidade da participação feminina em práticas mortuárias. De acordo com Alexiou (2002), as mulheres eram responsáveis pela preparação do cadáver para sua exposição pública na ocasião da *prótesis*<sup>5</sup>. Acrescentamos que, segundo Loraux (1996), as mulheres gregas executavam canções de lamento, *thrênos*, na *prótesis* e nas exéquias. Nestes momentos, diferentes formas de discurso destacavam o sofrimento daquelas que viveram em torno ao defunto. Esses cantos ritualísticos eram acompanhados de partituras gestuais específicas que incluíam além do murmúrio, *goos*, o arrancamento dos cabelos e a dilaceração da própria pele, como é representado em *As suplicantes* de Eurípides (v. 50 e 51). Ao observarmos a Cratera de Dipilon, exemplo de arte do Período Geométrico, é possível perceber aspectos imagéticos da ocasião mortuária em seu papel nevrálgico para a cultura helênica:

---

<sup>5</sup> Essa era a primeira parte dos rituais funerários. Era seguida pela *ékfora*, ou cortejo fúnebre, e finalmente pela *exéquia*, ocasião em que era realizado o *tápto*: segundo Liddel & Scott (1992, p. 738): *honour with funeral rites*, forma verbal, *enterrar, cobrir*. Ainda após isso, realizava-se a *kathédra* ou *perideipon*, refeição coletiva em honra ao morto, segundo nos aponta Margaret Alexiou (2002).



Figura 1: Cratera de Dipilon  
Fonte: Desconhecido, século VIII a.C.<sup>6</sup>

Nessa peça de cerâmica, utilizada para a prática de libações<sup>7</sup> junto ao túmulo, observa-se aos pés do cadáver uma figura feminina com um bastão na mão, à qual podemos atribuir o papel de regente do coro de mulheres em lamentação. No círculo inferior da peça, é possível notar a representação dos jogos funerários, desempenhados por homens em honra ao recém-falecido. Cena semelhante à da Cratera de Dipilon é também apresentada no Canto XXIV da *Iliada* de Homero (Campos, 2010), que narra o funeral de Heitor, quando os homens troianos realizam os jogos e as mulheres da realeza, Hécuba, Andrômaca e Helena, entoam seus lamentos.

Antes de apresentarmos os fragmentos selecionados, ainda uma ressalva é necessária. O legado literário que a Antiguidade nos outorgou é predominantemente patriarcalista. Ou seja, os produtos culturais elaborados pelo mundo antigo eram elaborados principalmente por homens e direcionados para homens, de modo que a seleção e transmissão dos excertos apresentados a seguir aconteceram em ambientes predominantemente masculinos. No entanto, essa hegemonia não é absoluta. Ao direcionarmos nosso olhar para a literatura grega antiga, especificamente, encontramos, curiosamente em destaque, os fragmentos da produção poética de nove mulheres, provavelmente uma referência às nove musas da mitologia, descendência da união entre Zeus e a Memória, conforme registrado na *Teogonia* (v. 915 - 917) de Hesíodo (2013). Nesse sentido, Antípatro de Tassalônica denominou-as como as nove musas da poesia helênica<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248904>. Acesso em: 20 mai. 2024.

<sup>7</sup> As libações consistem em oferecer diversos itens – água, mel, vinho, cinzas – a diferentes entidades espirituais, segundo Burkert (1985).

<sup>8</sup> O poema se faz presente em William Roger Paton, *Greek Anthology*, v. III, 1917, p. 16. Na verdade, essas são as poetisas consideradas canônicas. Conhecemos através de Alberto Bernabé Pajares, *Poetisas griegas*, 1994, p. 2, e de Filippo Maria Pontani, *Antologia Palatina, Libri VII - VIII*, v. 2, 1979, o nome de dezessete autoras mu-

De fato, Safo de Lesbos é a mais antiga dentre as poetisas gregas cujos textos escritos perduraram ao transcorrer dos séculos. Embora tanto em suas produções como nas de Alceu, seu contemporâneo, tenhamos notícia de outras mulheres da ilha que compunham *mélôs*, canções, nenhuma dessas outras vozes femininas do século VI a.C. sobreviveu ao processo de canonização da poesia. Mas do século seguinte recebemos fragmentos de Corina, Telessila e Praxila; do período Helenístico temos poemas de Erina, Anite, Nossis, Moiro e Hédila; e, do século II a.C., sobreviveu um pequeno fragmento de Melino. Assim sendo, essas nove vozes testemunham experiências humanas sob perspectiva feminina.

Dada a delimitação temática de nossa pesquisa, interessa-nos neste momento um poema específico de Safo, o *Lamento a Adonis* (Fragmento 140a) e dois epigramas de Erina (c. 380 a.C.) e outros dois de Anite (c. 300 a.C.). Buscamos, assim, demonstrar que tais produções revelam elementos conectivos entre o símbolo da morte e o desempenho do papel social feminino na Antiguidade. Devido a preocupações didático-metodológicas, apresentamos precipuamente o legado poético da poetisa de Lesbos.

## Safo

É muito provável que Safo tenha, de fato, nascido e vivido na ilha de Lesbos, próxima à costa da atual Turquia, entre o final do século VII e início do século VI a.C. Ela foi responsável, juntamente com outros poetas como Píndaro e Alceu, pelo desenvolvimento do gênero lírico: poemas elaborados para recitação em ocasiões de performance privadas, em ambientes da aristocracia, em que o elemento musical era inerente. Tal acompanhamento era usualmente exercido pelo toque da lira – de onde se origina a nomenclatura desse formato de texto –, ou de outros instrumentos de corda como a cítara e o barbiton. Os motivos dessas reuniões presididas por Safo são desconhecidos. A tradição crítica estabelece duas hipóteses. A primeira é de que se referia a ocasiões religiosas em honra a Afrodite. A segunda e mais aceita é de que se tratava de uma ocasião de performance realizada dentro do centro educacional para garotas, voltado aos estudos de literatura e música, coordenado pela poeta, conforme nos aponta Pajares (1994). Assim, emanam dos fragmentos sáficos o nome de algumas de suas colegas e de pupilas, além de outras poetisas às quais mantinha reservas, consideradas como inimigas de Safo.

Poucas são as certezas em torno do contexto de produção que viabilizou a obra de Safo. A principal fonte de informação a respeito de sua figura histórica provém do *Suda*<sup>9</sup>, enciclopédia

---

lheres da poesia grega antiga, em ordem cronológica: Safo, Corina, Telessila, Praxila, Cleobulina, Beo, Erina, Nósida, Mero, Anite, Hédila, Filina, Melino, Cecília Trebula, Julia Balbila, Damo e Teosébia.

<sup>9</sup> Utilizamos para consulta a versão on-line do *Suda*. Disponível em: <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/index.html>. Acesso em: 20 mai. 2024.

bizantina do século X de nossa Era. Nesse testemunho, encontramos duas entradas sob seu nome. A primeira delas (Sigma 107) atribui à cidade de Eresso seu nascedouro, enquanto a segunda entrada (Sigma 108) a vincula a Mitilene, capital da ilha. Tal disputa se estende até os tempos hodiernos, conforme apontam Rayor e Lardinois (2014). Na nota 107 do *Suda*, Safo é apontada como tendo três mulheres como companheiras e amigas. Tal verbete foi criado a partir da onomástica dos fragmentos sáficos. A presença dessas mulheres nos poemas demonstra que a ocasião de performance de tais enunciados contemplava o público feminino, diferentemente do que perceberemos no desempenho da tragédia clássica, por exemplo.

Todavia, as informações contidas no *Suda* possuem autenticidade histórica questionável. Isso porque os verbetes foram criados a partir de manuscritos do século III a.C., portanto, aproximadamente quatrocentos anos após a morte da poetisa, de tal forma que as mais importantes asserções a seu respeito são desenvolvidas a partir de seus próprios fragmentos. Nesse sentido, destaca-se a ausência de temas políticos, diferente de outras poetisas posteriores, como os fragmentos de Cleobulina e Nósíde que cantaram a guerra. Em sua única menção a essa prática associada ao universo masculino, Safo a condena em seu Fragmento 3: *A uns o embate entre cavaleiros, a outros uma criança, a outros navios consideram o que há de mais belo sobre a terra negra, a mim porém é aquilo que chamam amor*<sup>10</sup>.

Assim, podemos identificar o tema do amor e suas consequências – desejo, ciúmes, saudade – como pontos recorrentes nos fragmentos da poeta que chegaram a nós. Enquanto em Alceu reconhecemos diversas cenas de guerra e homenagens a figuras públicas masculinas, em Safo tais discursos não são encontrados. O que nos leva a aferir que esse centro educacional regido por ela se encontrava em grande parte alheio aos ambientes masculinos. Com abundantes descrições idílicas da ilha que habitava, observamos que a participação política estava distante dessas mulheres. Assim, *amor sáfico* poderia ser compreendido em primeiro lugar como uma das marcas de estilo autoral, análogo ao “amor cortês” trovadoresco, e apenas colateralmente, talvez como o pendor homoerótico que em nossa contemporaneidade é associado ao nome da poetisa, ao amor lésbico. Ademais, outra contundente marca do discurso de Safo é religiosidade, como podemos perceber no Fragmento 140a:

– *Está morrendo, Cípria, o deslumbrante Adônis: o que devemos fazer?*  
 – *Batam em seus seios, donzelas, e rasguem suas vestes.*  
 Safo, Fr. 140a<sup>11</sup>.

Os versos acima apontam dois espaços de circulação feminina na Antiguidade. O primeiro nos traz informações acerca da *Adonia*, festival religioso ligado à fertilidade feminina,

10 Tradução nossa a partir do texto editado por Alberto Bernabé Pajares, *Poetisas gregas*, 1994, p. 36.

11 Tradução nossa a partir do texto grego editado por Champbell (1990): *καθνάσκει, Κυθήρη', ἄβροζ' Ἀδωνίς / τίκεθεῖμεν; κατύπτεισθε, κόραι, καὶ κατερείκεσθε κίθωνα.*

em memória ao afeto de Afrodite. Conforme testemunharam Aristófanes e Platão<sup>12</sup>, era um festival exclusivo às mulheres. Por outro lado, o segundo verso oferece indicativos da partitura corporal feminina em ocasiões funerárias ritualísticas. Ademais, o verbo imperativo “batam”, *kattúptesthe*, remete-nos a Homero, que o empregou amplamente em seus dois poemas referindo-se ao baque de um corpo contra o solo e ao bater das armas contra o peito dos soldados à frente de batalha. Nicole Loraux (1996) destaca que na *Ilíada* (XXII, v. 407), o ruído emitido por Hécuba ao enxergar o corpo do filho Heitor morto no campo de batalha é descrito pelo verbo *kókusen*<sup>13</sup>. Ao examinarmos o texto grego do fragmento acima, percebemos a recorrente aliteração em /k/. Sugerimos, pois, que tal figura de estilo mobiliza a ideia do grito desmesurado emitido por mulheres ao depararem-se com a morte de um ente querido. Tratar-se-ia, pois, de uma marca fonética que mobiliza traços semânticos direcionados ao feminino. Examinemos ainda, com mais atenção os dois campos acionados pelo excerto acima.

Antes de tudo, é preciso considerar que o culto a Adônis, consorte mítico de Afrodite, era uma tradição grega reservada às mulheres. Com origens asiáticas, provavelmente da Era do Bronze, sabemos que ainda no Período Clássico, posteriormente a Safo, era realizada anualmente em Atenas a *Adonia*, festa relacionada à fertilidade, análoga à comemoração das *Tesmóforas*, em honra a Deméter e Perséfone. Ambas as festividades, por se tratarem de celebrações que reuniam, sobretudo, mulheres, eram consequentemente ausentes do calendário oficial do Estado Ateniense no século V a.C. Inserida no contexto do culto aos heróis (ALEXIOU, 2002), por ocasião das Adonias, mulheres gregas de diferentes classes sociais reuniam-se nos terraços de suas residências para homenagear Adônis. Para isso carregavam consigo vasos de plantas cultivadas em suas residências, os jardins de Adônis. Levando consigo essas folhagens, estabeleciam vínculo entre a fertilidade de seus corpos e a da terra e da brotação botânica. Ali, entoavam-se lamentos ritualísticos em homenagem a Afrodite e seu amado, vítima de Ártemis. Reitzammer (2016) argumenta que essas celebrações eram parte de um contexto mais amplo que incluía o casamento e os lamentos públicos. Os primeiros, *gámos*, eram fundamentais para o sistema econômico do mundo grego que tinha nos sistemas de aliança entre *génoi*, famílias, um de seus principais mecanismos.

O mito de Adônis, conforme testemunhado por Apolodoro (1921) no século II a.C., narra a trajetória do belíssimo caçador que, por afrontar os domínios de Ártemis, foi morto por uma besta selvagem. Apolodoro conta que Adônis nasceu a partir de Esmirna, após esta ter sido transformada em um arbusto (mirra). Assim que nascera, Adônis fora recolhido por Afrodite, a

12 Encontramos informações sobre o festival em *Lisístrata* (v. 387 - 398) de Aristófanes e em *Fedro* (144 ab) de Platão.

13 LSJ (1996, p. 1016): *κόκυσεν*: *verb, shriek, weil*; no *corpus* trágico sempre associado às mulheres.

Cípria,<sup>14</sup> que o confiou aos cuidados de Perséfone. Porém essa se recusou a devolvê-lo. Então Zeus foi chamado para resolver a querela. Para tanto, o patriarca do Olimpo dividiu o ano em três partes. A primeira delas, passaria com Perséfone; a segunda com a Afrodite; ea terceira livre sobre a terra. No entanto, o belo homem preferiu permanecer também durante o seu terço em companhia da deusa do amor. Mais tarde, segundo Apolodoro, foi morto por um javali durante uma caçada, o que teria acontecido como um ajuste de contas entre o caçador e Ártemis, a benfazeja do animal.

Avançando em nossa análise, identificamos que, embora seja considerado um exemplo de *mélōs*, canção, o fragmento acima revela aspectos de outro gênero literário, intimamente ligado aos espaços sociais de circulação feminina, o *thrēnos*, ou lamento funerário. Essa forma específica de discurso era tradicionalmente executada por mulheres familiares da pessoa falecida por ocasião da *prótesis*, que mencionamos acima. O *thrēnos* diferencia-se do murmúrio, *goos*, justamente por seu caráter solene e formal, enquanto o segundo caracteriza-se pelo pranto espontâneo. De maneira que, esse canto originalmente ritualístico foi incorporado às ocasiões literárias e musicais, desempenhadas em uma só performance. O que demonstra a indivisibilidade dos dois campos nas práticas sociais desse momento seminal para a tradição literária ocidental; ambos eram parte da arte das musas, *mousikê*. Porém, só uma delas herdou-lhe o nome, enquanto os textos poéticos, a partir do trabalho dos escoliastas alexandrinos, tornou-se associado à palavra escrita, que passou a sobrepor espaços culturais que antes eram exclusivamente orais.

Além disso, o verbo *kattúptesthe*, presente no segundo verso do fragmento, funciona como um dêitico do gestual característico à partitura corporal executada por mulheres juntamente com seus discursos de lamento. A origem dessa forma imperativa em segunda pessoa do singular é o verbo *túpto*, bater<sup>15</sup>. Aqui aparece com o sentido de bater contra o próprio peito. Esse gesto ritualístico é recorrentemente representado na literatura grega antiga. Ademais, tal gesto de autoflagelo indica a busca em dirigir ao corpo físico a desolação decorrente do estado de luto. Tal sistematização de movimentos primeiramente real será, mais tarde, incorporada às representações de mulheres no teatro de Dioniso<sup>16</sup>.

Segundo Alexiou (2002), os lamentos são caracterizados por uma estrutura antifonal, ou seja, de canto e resposta. Em conformidade com a autora, a origem de tal estrutura se deve

14 Tal epíteto remete ao local ao qual é atribuído o surgimento da deusa, a ilha de Cípris, modernamente, Chipre. A essa ilha igualmente é designada como o local de nascimento de Adônis.

15 Segundo LSJ (1992, p. 1835 e 1836), o verbo *túpto* é amplamente utilizado por autores da Antiguidade. Ele é frequente em Homero, que o emprega para descrever a queda de um corpo ferido em batalha contra o chão, mas, principalmente, para referir-se às batidas exaltantes das armas dos guerreiros contra seus peitos. Já em Heródoto (Hist. II, 61) a palavra aparece relacionada ao autoflagelo realizado pelos participantes das ocasiões funerárias.

16 O verbo *túpto* aparece em *Eumênides* (v. 509) de Ésquilo, no Édipo tirano (v. 811) de Sofócles e *Andrômaca* (v. 1150) de Eurípides. E em *Acarneenses* (v. 1194) de Aristófanes, de acordo com LSJ (1992, p. 1836).

à reunião de diferentes linhagens de determinada família por ocasião dos ritos fúnebres. A primeira seria entoada pelas residentes da mesma casa do cadáver, e a resposta seria cantada pelas parentes residentes em outros domínios. Além disso, Denys Lionel Page (1936) aponta que o *thrênos*, originado no período arcaico, era necessariamente acompanhado pelo *aulós*<sup>17</sup>. De modo que é possível inferirmos que, na ocasião de performance no círculo de Safo, o instrumento também fora executado, o que difere o fragmento apresentado acima dos demais textos atribuídos à poeta.

Portanto, a partir da leitura do poema acima é forçoso reconhecer que, antes de tudo, a poeta era membro de uma aristocracia que reservava às suas mulheres uma valorização diferenciada em relação a outros contextos de produção, como o de Hesíodo na Beócia no século anterior ou Atenas no século seguinte. Os papéis sociais desempenhados por mulheres em Lesbos eram antes comparáveis às práticas sociais das cidades-estado de Telos e Tegea<sup>18</sup>. Em seu contexto, Safo teria atuado como educadora de garotas. Embora suas manifestações poéticas tenham sido transmitidas através da oralidade, é possível inferir a partir da leitura de seus fragmentos que ela tinha, sim, acesso a uma cultura letrada.

Ademais, mesmo que reconheçamos que a voz enunciativa não corresponda necessariamente ao indivíduo que o compôs, ainda assim é possível perceber no fragmento um processo de formalização de um conhecimento feminino no que diz respeito ao culto a Adônis, acima de tudo, mas também estabelece relação de intertextualidade com outro gênero do discurso, o lamento, *thrênos*, de modo que os as mulheres tornaram-se responsáveis pela transmissão do saber. Assim, é legítimo considerar que o poema possui uma linguagem específica do feminino, através de sua temática, estrutura antifonal, partitura corporal. Além disso, revela como espaços de circulação social de mulheres os cultos ligados à fertilidade e as ocasiões mortuárias pelo menos entre a Era do Bronze e o Período Clássico. Dando sequência a nossa abordagem temática, examinemos, pois, o testemunho de outras duas vozes femininas na Antiguidade.

## Erina

O século V foi marcado pela hegemonia cultural e econômica de Atenas sobre o

---

<sup>17</sup> Instrumento de sopro constituída por duas flautas, uma grave outra aguda, que além de se fazerem presentes em ocasiões mortuárias, participaram amplamente das performances trágicas ao longo do século V. Segundo Page (1936), o *aulo* também acompanhou o desenvolvimento do gênero poético elegia, que se diferencia do *thrênos* construído em outra métrica, o verso elegíaco. Desse modo, identifica-se no *thrênos* a estrutura antifonal, com duas perspectivas justapostas, enquanto a elegia possui uma unidade de seu enunciador e, portanto, a criação de uma *persona* poética mais definida.

<sup>18</sup> Outro exemplo notável da civilização grega era o modelo de Esparta onde as mulheres participavam de maneira ampla da vida cidadã, embora em todas as cidades fossem ausentes da vida política.

Mediterrâneo Antigo. Conforme revelam registros escritos em diferentes áreas – textos jurídicos, legislativos, artísticos e filosóficos –, a reclusão era prescrita às mulheres aristocratas pelos membros do sistema democrático, naquela cidade e naquele tempo. Como evidenciou Loraux, essa segregação predominante em Atenas se alastra com sua expansão política. Dessa maneira, a atividade poética de autoria feminina emite-nos um silêncio eloquente. Pouquíssimos são os textos artísticos de autoria feminina legados pelo período clássico. Nesse sentido, o caso de Erina revela-se uma exceção.

Além disso, Nancy Rabinowitz na introdução de *Thinking gender* (1993) esclarece que a partir desse epicentro da misoginia as formas artísticas, especialmente o teatro, tenderam a masculinizar as mulheres em suas representações. Por conseguinte, a visão canônica da mulher da Antiguidade que chegou a nós através de fontes literárias é predominantemente a visão de um indivíduo homem sobre as mulheres. Por outro lado, Marilyn Skinner (1993), em artigo na mesma coletânea, demonstra que apesar do patriarcado, o desenvolvimento da literatura grega concebeu a ideia de uma autoria feminina desde Safo até as poetisas helenísticas, o que corrobora com nossa análise.

Pauline Pantel (1992) por sua vez reconhece a limitação de tais produções poéticas e, conseqüentemente, a dificuldade em construir a partir delas uma história da mulher. Todavia, por meio dessas informações esparsas, tomamos conhecimento de que as mulheres cantavam seus mortos, organizavam festivais, interagem, enfim, através da língua oficial. Possuíam de fato uma voz, *foné*, como apontou Hesíodo ao narrar a criação da Pandora em *Os trabalhos e os dias*, naquele que é, aparentemente, o registro literário em que a misoginia alcança sua escala máxima.

No entanto, sabemos que no período clássico, ao sul do mar Egeu, a educação literária reservada às jovens mulheres era ainda prática corrente, o que nos demonstra o caso da poetisa Erina. Natural da ilha de Telos, costa da atual Turquia, nasceu no início do século IV e gozou de prestígio na Antiguidade, principalmente devido a seu poema *A Roca*, formado por trezentos versos hexâmetros em dialeto dórico e eólico, como destaca Pajares (1996). Erina morreu jovem, provavelmente aos dezenove anos. O seu testemunho poético é demonstrativo da viabilidade de manutenção de um sistema de ensino voltado às jovens mulheres, contrariando o ideal ateniense. Ela também compôs epigramas, entre os quais se destacam os dirigidos à sua amiga Baucíde, recém-casada e recém-falecida.

O mais longo trecho restante da produção poética de Erina é o poema *A Roca*. Sua composição em hexâmetros, assim como Homero, sugere o acompanhamento de instrumentos de corda. Produzido para ser apresentado em ocasiões de performance, o poema conta em tons de nostalgia à infância, a história de uma pequena menina, a Tartaruginha, que desempenhava,

cercada de mulheres a brincadeira com o mesmo nome. Sabemos a seguir que a criança era sua amiga Baucíde, que falecera recentemente. A razão do título do poema é incerta. María Ferrándiz (2000) aponta que a tradição crítica admite duas possibilidades. A primeira é de que o título aciona um objeto de trabalho utilizado por mulheres para a tecelagem, que se tornou um símbolo literário feminino. A segunda abordagem assume o vocábulo com referência às Moiras, tecedoras do destino. Concordamos com Lessa (2010) e, por isso, preferimos a acepção primeira, uma vez que o pesquisador brasileiro descreve a simbologia da roca em sua relação com o feminino, vide o caso de Penélope, na *Odisseia* de Homero.

Então, no Fragmento 2, antecipadamente apresentado em nossa epigrafe, encontramos uma sequência da temática do fúnebre – porém, em hexâmetros - o que o distingue entre os demais registros encontrados. *A partir daqui um eco silencioso invade o Hades*. Diane Rayor (1991) interpreta esse trecho afirmando que os lamentos proferidos pelos vivos são inaudíveis aos mortos. Considerando-se que os dois poemas são parte de um mesmo poema, dada sua métrica e temática, é possível aferirmos que o cadáver a que se dirige o segundo verso é Baucíde, quem a poeta ama muito. De tal sorte, é possível identificar também nesse caso a presença de um amor sáfico, como elemento temático no poema – sáfico entendido como o qualificativo cortês já mencionado acima. Consequentemente, esse amor designa um refinamento estilístico que define os gestos, costumes e os afetos, permitindo assim uma verbalização – e talvez sublimação – das relações homoeróticas entre mulheres.

Seria interessante investigar se a associação do verso hexâmetro com os poetas masculinos Homero e Hesíodo e com o ambiente da aristocracia guerreira e a misógina da poesia épica – é um mero acaso da transmissão do cânone e dos privilégios concedidos aos homens nessas sociedades patriarcais, ou se havia também uma tradição feminina, oral, que lançasse mão desse metro. Pois embora o tema da ida ao Hades é, por excelência, um tema tanto homérico quanto hesiódico, encontramos no *Fragmento 2* uma voz enunciativa que aproxima o elemento mítico de tradição masculina ao nicho das mulheres em sua função mortuária. No segundo verso, o eu lírico dirige-se a uma *persona*. Se considerarmos que a métrica e a temática são compatíveis com o Fragmento 1, composto por 52 versos do poema *A Roca*, podemos inferir que essa pessoa a quem se dirige o lamento é sua amiga Baucíde. Erina não somente lamentou a morte de sua companheira de infância em hexâmetros, mas também o fez em epigramas dactílicos. Leiamos a seguir o Fragmento 5, Epitáfio de Baucíde:

Estrelas, minhas sereias, e urna,  
recipiente de diminutas cinzas pertencentes a Hades.  
Digam os que passem por meu túmulo, adeus!  
Os de fora e os de casa.  
E sendo uma noiva, essa sepultura me sustenta.  
Digam também que meu pai chamava-me Baucíde,

minha família, é de Telos, vão conhecer, e minha companheira,  
Erina nessa tumba escreveu esse epigrama<sup>19</sup>.  
(Erina. Fragmento 5).

Diferentemente do *mélos*, que era necessariamente cantado, os epigramas, segundo Page (1936), possuem origens em inscrições tumulares que, a partir do século V, passaram a ser escritas também em vasos funerários. É forçoso, pois, reconhecer que o suporte físico é fundamental para a delimitação do gênero<sup>20</sup> e mais do que isso, consonante a Page, os epigramas constituem uma tradição e um desenvolvimento distinto das demais formas poéticas cantadas. Page identifica na concisão e na brevidade os traços característicos desses discursos. Tal capacidade de síntese, de acordo com o filólogo, evidenciaria o acesso muito restrito à cultura letrada. Em ambientes em que pouco se lia, era preciso ser breve, inscrições tumulares deviam saltar aos olhos pela forma concisa.

Ademais, Pontani (1979) aponta que os epigramas são descendentes da *monódia*, ou canção solo. Sob essa perspectiva, identificamos uma voz enunciativa individualizada. Porquanto na última linha do poema encontramos uma assinatura. É sob a ótica de Erina que percebemos a morte inesperada de Baucíde, sua companheira que, aos dezenove anos, morreu logo após contrair núpcias. Tal união institucionalizada fortalecia os laços econômicos de um famíliaou estirpe, que funcionava como uma espécie de mecanismo para o funcionamento do patriarcado. O topônimo *Telos* sugere fortemente que o falecimento ocorrera fora da ilha. Possivelmente em Cós, ilha vizinha, onde vivera Hipócrates naquele tempo, e onde Baucíde encontrou o casamento e a morte. Todavia, alertemo-nos ao fato de que tal morte é apresentada sob o prisma de Erine.

É cabível destacar que, conforme salienta Pontani, nem todo epigrama é funerário, alguns são injuntivos, com linguagem não verbal e até eróticos. Considerando isso, parte da crítica percebe elementos de conteúdo homoerótico entre a poetisa e sua companheira, *sunetairis*. Adjetivo formado pela justaposição entre a preposição *sún*, junto de, à base *etairos*, companhia. O termo não é utilizado apenas para relações eróticas, mas era também empregado com o sentido de companheiro, camarada. Optamos pelo emprego do primeiro vocábulo em nossa tradução pois, a nosso ver, esse é mais próximo ao sentido da raiz da palavra *sunetairis*.

Freud já mostrou nas suas análises de sonhos e falas infantis que a ideia da morte e do morrer tem estreita associação com a partida e a ausência de uma pessoa ocasionada por

19 Tradução nossa a partir do texto grego apresentado por Filippo Maria Pontani (1979, p. 352): Στᾶλαι καὶ Σειρήνες ἐμαὶ καὶ κρωσσέ, / ὅστις ἔχεις Αἰδάταν ὀλίγανσποδίαν, / τοῖς ἐμὸν ἐρχομέν οἰσεπαρ' ἠρίονεϊ πατεχαίρειν, αἴτ' ἄστοι τελέθωντ' αἰθ' ἑτεροπτόλιες / χῶτιμιεν ὑφανεύσαν ἔχειτάφος, εἴπατεκαίτό· / χῶτιπατήρημ' ἐκ ἄλει Βαυκίδα, χῶτιγένοσ/ Τηλία, ὡσεῖδῶντι· καὶ ὅτι μοι ἄσυνεταιρις/ Ἥρινν' ἐν τὸμβωγράμμ' ἐχ' ἀραξετόδε.

20 Compreendemos gênero do discurso na esteira de Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*, (1997, p. 279): “tipos relativamente estáveis de enunciado reconhecidos por uma coletividade”.

uma viagem. Embora a contribuição do médico austríaco possa ser enquadrada aqui como um erro cronológico, é importante salientar a ressalva apresentada por Loraux em *Elogio do anacronismo* (1992). Nesse artigo, a autora defende que o papel do historiador da Antiguidade é levar ao passado questões do presente, para retornar ao presente com as contribuições do passado. Nesse contexto, a contribuição de Freud constitui parte da tradição que traz informação ao pesquisador contemporâneo. Assim, soma-se à proposição freudiana a afirmação de Rehm (1994), para quem a experiência de morte pode ser uma metáfora para a partida de uma noiva para a casa longínqua na qual irá viver como esposa – muitas vezes sem a possibilidade de retornar, o que implica admitir que a morte a que se refere a poetisa pode ser a partida de sua companheira para uma outra ilha em união com um jovem aristocrata. Tal suposição é reforçada pela grande presença de metáforas no poema, que pode ter seu sentido conotativo central reforçado.

Na religião grega, como em todas as culturas antigas, experiências *pós mortem* desempenham um papel importante. Segundo Walter Burkert (2012) os gregos antigos compartilhavam a ideia de que a psique humana continuava a existir após o momento em que o último sopro se esvai do cadáver. A essa materialidade da alma denominavam *éidolon*, espectro. Após libertar-se da carne, a psique era coagida por Tânatos, figura masculina da morte, a seguir com ele até o mundo dos mortos, domínios de Hades. Todavia, em alguns momentos, a psique poderia assumir novamente a materialidade, através da imagem do *éidolon*. Com isso, podemos inferir que Erina confia seu poema à voz da própria Baucíde que enuncia o poema, como se sua psique, presente novamente como *éidolon*, tivesse entoado o poema composto por Erina.

## Anite

A poeta nasceu por volta do ano 300 a.C., na cidade de Tegea, na Arcádia, inserida, portanto no contexto helenístico. Embora seja denominada na *Antologia Platina* como *melopoiou*, compositora de *mélos*, nenhum desses poemas voltados para a performance chegou aos dias de hoje. Somente alguns de seus epigramas sobreviveram. Nesse seleto grupo, dois temas se destacam: a morte de mulheres jovens e a morte de animais. Acrescentam-se ainda alguns epigramas de descrição idílica da natureza. Pajares (1996) aponta que Anite participa como uma das criadoras dessas duas últimas modalidades de discurso. A poetisa inaugura uma ideia característica de amor à natureza. Em cenários da Arcádia silvestre, lemos epitáfios de espécies como cavalos, grilos e golfinhos, homenageados por uma voz humana. Todavia, ao lamentar a morte de mulheres virgens, Anite apresenta alguns aspectos relevantes para nossa discussão. Começemos com a leitura do fragmento a seguir:

*Sobre uma cova de menina, a marcada mãe Kleina  
chora, sua amada filha recém falecida,  
evocando a alma de Filanide, que antes do casamento  
submergiu sob as águas esverdeadas do Aqueronte<sup>21</sup>.  
(Anite. Fr. 486).*

Em um primeiro nível de análise, reconhecemos nesse epigrama o *topos* de enredo do falecimento de uma garota antes do casamento. Nos versos, temos a apresentação das ações e do estado emocional de Kleina, ao que tudo indica, uma pessoal real, mãe da adolescente Filanide, falecida na flor da idade. Se considerarmos que o *goos* é uma forma espontânea de lamentação, conforme apontamos anteriormente, então Kleina emite esse discurso chorando copiosamente. Embora a principal causa de mortes entre a população feminina fosse o parto,<sup>22</sup> muitas garotas morriam antes do casamento, frustrando o papel cívico feminino.

É preciso compreender que, para os gregos, a virgindade de uma garota após a menarca era considerada, de fato, uma doença. Conforme salienta Helene Foley (2002), uma mulher saudável encontrava-se alternadamente, grávida, menstruada ou lactante. De maneira que, a virgens e viúvas, eram atribuídas diversas doenças físicas e psicológicas. No fragmento de Anite acima, a voz enunciativa do epigrama descreve metaforicamente o acontecimento da morte, quando a donzela submerge nas águas esverdeadas, *khlorón*, do Aqueronte, rio que conduz ao Hades. O cromatismo desse o adjetivo mobiliza um *topos* da área médica.

Cabe salientar que os antigos gregos não designavam as cores conforme nós as identificamos hoje. De maneira que *khlorón* não possui uma correspondência exata em língua vernácula. Seria antes um tom amarelo-esverdeado, pálido, associando a cor, alegoricamente, à coloração de determinadas enfermidades. De acordo com Helen King (1998), a primeira a associar tal tonalidade como uma doença foi Safo, em seu Fragmento 3. Nesse, acometida por um apaixonar-se fulminante, a voz enunciativa descreve alguns efeitos físicos que caracterizam o estado emocional. Febre, tremura, visão e audição alterados fazem parte do quadro que é emoldurado pela afirmação: “estou mais esverdeada que a grama”<sup>23</sup>. Embora a *khlorosioi* já tivesse sido referida por Homero para caracterizar a febre verde que acometera os soldados gregos em Troia, são os versos da poetisa de Lesbos que inauguram a associação entre a ansiedade e tais sintomas físicos.

Por ou lado, segundo King, o diagnóstico da clorose canonizou-se através de Galeno (c. séc. II d.C.), que associou a enfermidade às doenças das virgens descritas no código hipocrático.

21 Tradução nossa a partir do texto do Fragmento 486, em edição de Pontani (1979, p. 244): Πολλάκιτῶδ' ὀλοφυδὲ νᾶκόρας ἐπὶ σάματι Κλεινῶ/ μάτηρ ὠχύμορον παῖδ' ἐβόα σε φίλαν,/ ψυχᾶν ἀγκαλέουσα Φιλαινίδος, ἃ πρὸ γάμοιο/ χλωρὸν ὑπὲρ ποταμοῦ χεῦμ' Ἀχέροντος ἔββα.

22 A partir de levantamento arqueológico no cemitério de Atenas, sabemos que muitas mulheres morriam nessa ocasião, segundo Sarah Pomeroy (1995).

23 Tradução nossa a partir do texto editado por Pajares (1998, p. 32): χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι.

Embora em seus estudos o escritor hipocrático não utilize o termo *clorose*, King defende que ele a descreve. A partir da tradução e análise de Flemming e Hanson (1998) chegamos a doenças das virgens. O texto hipocrático descreve que muitas donzelas desenvolvem a doença. Essa ocorre entre a menarca e a entrada da mulher na vida adulta – o casamento e sua consumação. Ocorre que, segundo esses textos médicos, a presença do hímen impede que o sangue menstrual seja devidamente expelido. A partir disso, inicia-se um processo de refluxo e a pressão sanguínea impede a movimentação do diafragma e, conseqüentemente, produz a sensação de sufocamento e a coloração da pele característica. Se não tratada, a doença pode levar a morte. A recomendação médica precisa é de que, para curar-se, a jovem precisa casar-se e engravidar. Tão logo isso ocorra, ela estará curada.

Assim, apontamos que a escolha lexical por Anite não ocorre de maneira aleatória. Ao denominar as águas do Aqueronte com *esverdeadas*, a poetisa menciona um diagnóstico sobre a jovem, que morrerá antes do casamento, *gámon*, através da forma de um epigrama funerário. A partir disso, podemos vislumbrar aspectos da compreensão clínica sobre o corpo feminino. Ainda que o discurso médico fosse um espaço, sobretudo, masculino, o epigrama de Anite permite reconhecer que a ideia de que permanecer virgem poderia levar uma jovem à morte. Cabível salientar, uma vez mais, que a imprescindibilidade do casamento de uma adolescente com um homem mais velho perpetua e amplifica mecanismo de dominação masculina através do sistema de alianças entre famílias.

## 6 Considerações finais

Desde os símbolos arqueológicos do neolítico e em toda a tradição mítica existente a partir dele, reconhecemos um elo entre o feminino, a doação da vida e a morte. Essa simbologia desdobra a aproximação entre a mulher e a fertilidade do solo, personificado pela ideia de Mãe Terra que como uma força da natureza que ceifa a vida. Vimos também que, mesmo antes do Período Arcaico, no Período Geométrico, as mulheres eram imprescindíveis aos ritos mortuários, ocasiões em que entoavam seus lamentos, *thrênos*. A partir do século VII, esse tipo de composição passou a ser mimetizada poeticamente em uma canção, *mélos*, de Safo. A leitura do Fragmento 140a permitiu reconhecer a estreita ligação entre a fertilidade feminina e a morte, a partir da comemoração das Adonias, ocasião religiosa restrita a mulheres. Dessa maneira é possível inferir que a voz enunciativa que profere o poema é de uma *persona* feminina.

É importante não confundir esse espaço a partir do qual se materializa o discurso, a *persona*, com o sujeito histórico a quem o fragmento é atribuído, Safo, Erina e Anite, supostos sujeitos da autoria. Não é, ainda, cabível estabelecermos vínculos autobiográficos, *a priori*.

Podemos, porém, perceber nos fragmentos de Erina, especialmente, que essa fronteira, que é clara para nós, era, na verdade, matizada na Antiguidade. No epigrama de Anite, percebemos a causalidade entre a morte e a ausência de atividade sexual pós-menarca. Seja como for, a *persona* que enuncia tais objetos poéticos é, mimeticamente, uma mulher. Percebemos, por fim, que, o espaço discursivo reservado às mulheres, por ocasião dos procedimentos mortuários, possibilitou a transmissão de um campo do saber reservado ao feminino, materializando o retorno ao ventre da Grande Mãe. Mais que associadas à vida, ideal presentificado pela reprodução, que lhes conferiria maior importância em sua sociedade, às mulheres, a quem pertence o ventre gerador, era relegado o estatuto da morte.

Portanto, as produções literárias, colocadas em análise, permitiram reconhecer aspectos de uma linguagem característica do feminino. Essa forma modulada de discurso adotou tradicionalmente alguns gêneros poéticos – *thrênos*, *mélos*, epigrama – para mobilizar certos *topos* – morte, luto, amor, casamento, virgindade. Além disso, identificamos a possibilidade da presença de um amor-sáfico que cruza as produções dessas três mulheres. Trata-se de um amor torturante, mas, ao mesmo tempo, contemplativo e delicado. Destarte reconhecemos que há, de fato, uma voz feminina nos excertos selecionados e essa se dirige aos mortos.

## Referências

- ALEXIOU, Margaret. **The Ritual Lament in Greek Tradition**. Cambridge University Press, 2002.
- APOLLONIOS. **The Library in two volumes, II**. Tradução James George Frazer. New York: G. P. Putnam's sons, 1921.
- BAHKTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BURDEUS, Reyes Garcia. **Marina Tsvietáieva “Soy poeta, no poetisa”**. *Asparkía: investigació feminista*, n. 1. Castelló de la Plana: 1992, p. 119 - 125.
- BURKERT, Walter. **Greek religion**. Tradução John Raffan. Maiden: Blackwell Publishing, 2012.
- CAMPBELL, David A. **Greek Lyric I – Sappho and Alcaeus**. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. **Ilíada de Homero**: vol. II. São Paulo: Benvirá, 2010.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução PolaCivelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

- 
- ELIACE, Mircea; ROCQUET, Claude-Henri. **L'éprouvedulabyrinthe**. Paris: Rocher, 2006.
- FERRÁNDIZ, Teresa María Mayor. Erina, El llanto por el paraíso perdido. Epos. **Revista de Filologia**, Madrid, n. 16. p. 395 – 405, maio de 2000.
- FLEMMING, Rebecca; HANSON, Ann Ellis. **Hippocrates' periparthenión ('diseases of young girls'): text an translation**. Leiden: Brill, 1998.
- FOLEY, Helene. **Female Acts in Greek Tragedy**. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- HESÍODO. **Teogonia**. Tradução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HIPPOCRATES. **Diseases of Women 1–2**. Edited and translated by Paul Potter. . Cambridge: Loeb Classical Library; Harvard University Press, 2018.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.
- KING, Helen. **Hippocrates woman: reading the female body in the Ancient Greece**. London e New York: Routledge, 1998.
- LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: Méliissa -do Gineceu a Agorá**. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.
- LIDDEL, Henry George; SCOTT, Robert, JONES, Henry Stuart. **Greek-English Lexicon with a revised supplement**. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- LITTRÉ, Émile. Oevreu complèt ed' Hippocrate. V. VII. Paris: Baillièrre, 1851.
- LLOYD JONES, Hugh; PARSON, Peter. **Supplementum Hellenisticum**. Berlin: Walter Gruyter & Co., 1983.
- LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto. (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- LORAUX. **Mothers in mourning: with an essay of amnesti and its opposite**. Tradução Corinne Pache. New York: Cornell University Press, 1998.
- MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. **Os arquétipos literários**. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, Homero Fritas de Andrade, Arlete Cavalliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.
- METROPOLITANMUSEUMOFART. **Terracota Crater**. New York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248904>. Acesso em: 20 mai. 2024.
- PAGE, Denys Lionel. The Elegiacs in Euripides. In: **Greek Poetry and Life**. Oxford: Clarendon Press, 1936.

---

PAJARES, Alberto Bernabé; SOMOLINOS, Helena Rodriguez. **Poetisas griegas**. Madrid: Edicionesclasicas, 1994.

PANTEL, Pauline Schmidt. The women's voice. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **A history of women: from ancients goddesses to Christian saints**. Tradução Arthur Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

PATON, William Roger. **Greek Anthology, v. III**. London e New York: The Loeb classical library, 1917.

PLATÃO. **República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: 2001.

POMEROY, Sarah. **Goddesses, whores, wives and slaves: women in classical Antiquity**. New York: Schocken books, 1995.

PONTANI, Filippo Maria. **Antologia Palatina, Libri VII - VIII, v. 2**. Torino: Einaudi Editore, 1979.

RABINOWITZ, Nancy Sorkin; RICHLIN, Amy. **Thinking gender: feminist theory and the classics**. New York: Routledge, 1993.

RAYOR, Diane. **Sappho's Lyre: Archaic Lyric and Women Poets of Ancient Greece**. Berkeley: University of California Press, 1991.

RAYOR; LARDINOIS, André. **Sappho: a new translation of the complete works**. New York: Cambridge University Press, 2014.

REHM, Rush. **Marriage to death, the conflation of wedding and funeral rituals in greek tragedy**. Princeton: Princeton University Press, 1994.

REITZAMMER, Laurialan. **The Athenian Adonia in Context: The Adonis Festival as Cultural Practice**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2016.

SKINNER, Marilyn. Woman and language in the archaic Greece, or why is Sappho a woman? In: RABINOWITZ, Nancy Sorkin; RICHLIN, Amy. **Feminist theory and the classics**. New York e London: Routledge, 1993.

VERNANT, Jean Pierre; GNOLI, Gherardo. **La mort, les mortsdans les societiees anciennes**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1990.