

Resenha:

Uma ideia de Safo¹

Resenha de FLORES, Guilherme Gontijo. *Safo: Fragmentos Completos*. São Paulo: Editora 34, 2017.

Rafael Brunhara²

A lírica³ grega arcaica (produzida entre os séculos VII a.C. e meados de V a.C.) oferece uma variedade de desafios estimulantes para o tradutor. A instabilidade dos significados em um poema devido à sua concisão lapidar e brevidade, agravada pela distância espaço-temporal; a referência frequente ao momento da performance em que estes poemas se realizavam; o problema das leituras modernizantes da lírica arcaica, equivocadamente aproximada da lírica moderna e, assim, tornada mais familiar à nossa sensibilidade ignorando ou subestimando sua historicidade; e a própria fragilidade material do texto destes poetas, enfim, que nos restou senão em pedaços lastimáveis de papiro ou em citações em autores clássicos e posteriores, melhor conservados neste caso, mas em geral muito breves.

O poeta e professor de latim da UFPR Guilherme Gontijo Flores enfrenta esse desafio com a publicação de *Safo: fragmentos completos* (Editora 34, 2017), que traz em vernáculo toda a poesia supérstite desta poeta modelar da Antiguidade que, ao lado de Píndaro, e talvez até mais do que ele, ultrapassou o campo da Grécia Antiga e se tornou *literatura mundial*, com seus temas, linguagem e imagens repercutindo ao longo dos séculos. Paradoxo dos paradoxos, contudo, Safo alcança este lugar privilegiado com uma obra reduzida a um poema completo, três ou quatro suficientemente legíveis, e cerca de 200 fragmentos de variável precariedade, seja no tamanho, seja na condição de leitura.

O fato atesta não só a qualidade poética de Safo, mas também a história de uma recepção que caminha por bases frágeis, que levou cada século, cada poeta e cada estudioso a formar a sua própria *ideia de Safo*. Gontijo junta-se a um grupo já bastante razoável de autores que traduziram toda a poesia sáfica⁴ com o objetivo de tentar trazer para mais perto de nós esta ideia de Safo, isto é, reelaborar, na sincronia do presente, o que entende como Safo.

Como Gontijo aponta em sua introdução, as constantes reperformances orais de Safo no mundo grego ao mesmo tempo transmitiam a sua poesia e a recriavam. Neste jogo, restava aquilo que se acreditava ser Safo:

1 Este texto é uma versão revisada e ampliada de breve nota publicada no site *Amálgama* em novembro de 2017 (www.amalgama.com.br).

2 Doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). É professor de língua e literatura gregas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atua no PPG em Letras da mesma universidade. Desenvolve o projeto de pesquisa “Elegíacos Gregos”.

3 A definição “lírica” para a poesia de Safo acende uma problemática terminológica a qual não cabe dissertar no breve escopo desta resenha. Em suma, o entendimento moderno do termo subsume três gêneros que entre os gregos eram distintos: *elegia*, *jambo* e *mélica*. A poesia de Safo é rigorosamente chamada *mélica*, também conhecida “poesia lírica propriamente dita”, uma vez que era canção entoada ao som da lira. Remeto o interessado leitor aos trabalhos de Ragusa, *Lira Mito e Erotismo*, mais especificamente o capítulo “Enredos de um objeto: em torno da mélica grega arcaica”, p.23-53 (Campinas: Editora da Unicamp, 2010), ou seu estudo condensado em “Mélica grega arcaica”, p. 11-35, em *Lira Grega* (São Paulo: Hedra, 2013).

4 Álvaro Antunes, *Safo: tudo o que restou* (Belo Horizonte: Interior Edições. 1987); Joaquim Brasil Fontes, *Eros, Tecelão de Mitos: A Poesia de Safo de Lesbos* (São Paulo: Iluminuras, 1991) e Giuliana Ragusa, *Hino a Afrodite e Outros Poemas* (São Paulo: Hedra, 2011).

“Nesse incorporar de Safo ,como em qualquer poesia do mundo grego oral, o (a) cantor (a) dava sua voz à poesia sáfica para tornar-se performática e performativamente Safo; porém, ao mesmo tempo, e isso é o que mais nos interessa aqui, o inverso deveria acontecer: quem cantava também dava à voz Safo (...), transmudava o que originalmente se cria Safo em sua própria voz, apropriava-se, colocava o próprio corpo em jogo e, com ou sem consciência disso, alterava o texto sáfico por meio do canto que, paradoxalmente, perpetuava Safo.” (p.10).

Foi essa *ideia de Safo* que chegou até os primeiros filólogos da corte real alexandrina no século III a.C., que fixaram os poemas transmitidos oralmente à escrita, guardando os cantos da poeta lésbia em nove livros, interessados nas palavras e sem conhecer ou sem se interessar pela melodia que a acompanhava.⁵ E é dessa *ideia de Safo*, conservada pela escrita, maltratada pelo tempo que destruiu a inteireza de seus versos, que chamamos “Safo”. Gontijo lança mão de uma dupla perspectiva sobre essa poesia: “organizar (...) o que tenha sido essa edição helenística de Safo” (p.11) e “recriar uma potencialidade da voz perdida, dar voz à Safo” (p.11). Nesses termos, o tradutor busca um espaço intermediário entre dois campos paradoxais, o da crítica textual, que almeja o historicismo pela fidedignidade à letra, e a verdadeira criação poética, que, na sincronia do tempo, busca falar à sensibilidade do leitor. De um lado, então, temos a tentativa de *reconstituir* Safo a partir do momento em que ela já era texto desprovido de canção nas mãos dos editores alexandrinos, e de outro, repropor Safo como canção e cantável, tomando como critério máximo a transposição da métrica antiga, um fantasma da melodia sáfica, em língua portuguesa.

Cabe uma palavra sobre o método proposto por Gontijo. Já tradicional entre tradutores de poesia antiga grega, consiste na substituição das sílabas gregas, caracterizadas pela duração, em longas e breves, por sílabas vernáculas, definidas não mais por duração, mas por intensidade (tônicas e átonas). Praticaram-no Carlos Alberto Nunes (1897-1990)⁶ em suas traduções de Homero, e outros mais recentemente, como Leonardo Antunes (2012),⁷ que transpôs a prática aos metros da lírica grega. E pode-se dizer que ao método têm sido feitas diversas propostas, em trabalhos como os de Marcelo Tápia⁸, Érico Nogueira⁹, Rodrigo Gonçalves e do próprio Gontijo (2014)¹⁰.

Uma vez que tal substituição de sílabas não basta para recriar a alternância entre longas e breves em português, os ritmos preconizados por Gontijo só se realizarão de maneira fecunda quando acompanhados de melodia, onde a duração de sílabas reaparece.

5 Nada sabemos sobre a melodia que acompanhava a poesia lírica grega. Essa indiferença à música e ao ritmo da poesia métrica não era, contudo, exclusividade dos editores de Alexandria, e já podia ser notada em Platão, que subordinava o ritmo e o metro às palavras (*República* 3, 398d; 400 a-d). Certa negligência ao ritmo também se verifica na *Poética* de Aristóteles. Embora ateste-o como um dos meios da imitação, Aristóteles concentra-se sobretudo na linguagem (1456b34, 38).

6 Embora o mais notório adepto deste método no Brasil tenha sido Nunes, há experiências que remetem aos séculos XVIII e XIX em Portugal e Brasil. Ao leitor interessado, sugiro o texto de João Angelo Oliva Neto “O Hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes, teoria e repercussões”, in *Revista Letras*, v.89 (Curitiba: Ed. UFPR, 2014).

7 *Ritmo e Sonoridade na Poesia Grega Antiga: Uma tradução comentada de 23 poemas* (São Paulo: Humanitas, 2012).

8 *Diferentes percursos de tradução da épica homérica como paradigmas metodológicos da recriação poética* (Tese de doutorado, São Paulo: FFLCH/USP, 2012).

9 *Verdade, Contenda e Poesia nos Idílios de Teócrito* (São Paulo: Humanitas, 2013); *O Esmeril de Horácio* (2020).

10 Gontijo, G. & Gonçalves, R. T. “Polimetria latina em português” in *Revista Letras*, v.89 (Curitiba: EdUFPR, 2014). De Gontijo, *Uma Poesia de Mosaicos nas Odes de Horácio* (Tese de doutorado, São Paulo, FFLCH/USP, 2014).

Gontijo propõe uma recriação que incita o leitor a vocalizar Safo – não a performance sáfica no mundo antigo, tampouco a Safo livresca conservada pelos helenísticos – mas a *ideia de Safo* que ele incorpora e oferece nestes *Fragmentos Completos*.

Fragmentos Completos

O título da obra, *Fragmentos Completos*, não poderia ser mais apropriado. Não só porque esta tradução inclui as descobertas feitas em 2014 na poesia de Safo, entre elas dois novos fragmentos, tornando esta tradução a primeira a traduzir todo o *corpus* de Safo que se conhece até o momento, mas também porque, intencionalmente ou não, ele nos induz a mais um aparente oximoro que pode emergir da leitura deste trabalho: como dar à voz o fragmento, que é letra morta que nos chegou mutilada e incerta? Dizendo de outro modo, sob quais critérios viabilizar a recriação poética do fragmento?

Impõe-se ao tradutor nesse momento a escolha do texto de partida. Em um *corpus* muito maltratado pelo tempo como o de Safo, esta é uma questão fundamental. O aparato crítico, as emendas editoriais, proposições de leitura para palavras ou para versos inteiros ilegíveis nas fontes originais são mais numerosos do que aquilo que efetivamente conservou-se como sendo Safo. Seguindo uma orientação poética, Gontijo opta por edições críticas que incluem o máximo de conjeturas, emendas e suplementos ao texto conservado nas fontes (como as de David A. Campbell¹¹, editor principal seguido por Gontijo¹²) ou por aquelas que apresentem “escolhas mais ousadas de organização textual” (p.16), em detrimento de edições consagradas por sua cautela no preenchimento das lacunas e no estabelecimento do texto com base nas fontes de preservação (como a edição de Eva-Maria Voigt¹³ para Safo). Como resultado, temos na Safo de Gontijo não só os fragmentos completos, mas também *completados* ao máximo, aceitando livremente inferências editoriais, de maneira a dar margem à versos mais inteiriços para a recriação poética.

A promessa de Gontijo, no entanto, é unir o rigor da crítica textual à experiência poética do presente. Observamos o esmero de Gontijo em dar ao seu leitor – talvez visando aqui o leitor especialista – a indicação de cada fragmento na edição original que adota, bem como de preencher os versos com notas de leitura que cumprem o papel de situar o leitor iniciante. Pode o leitor desta resenha perguntar a esta altura se o oximoro se resolve: Gontijo une de fato o rigor filológico à tradução poética? O método do tradutor é bem exemplificado em sua tradução para o primeiro fragmento de Safo, o Hino a Afrodite: vamos a ele.

O Hino a Afrodite

O fr. 1 (“Hino a Afrodite”) não é um fragmento difícil do ponto de vista textual, posto que bem conservado em papiros e citado na íntegra por um antigo manuscrito. Se há problemas, são de ordem semântica. Na tradução de Gontijo, podemos lê-lo assim:

11 *Greek Lyric I*. Cambridge: Harvard University Press. 1982.

12 Ao interessado em compulsar o grau das inferências feitas por Campbell – e exemplo do *furor supplendi* que alguns criticaram em suas edições dos líricos gregos – recomendo observar sua edição ao fr. 17 de Safo, superada pela descoberta de novo manuscrito contendo uma versão mais completa do mesmo fragmento em 2014.

13 *Sappho et Alcaeus* (Athenaeum – Polak & Van Genneep, 1971).

Multifloreamente Afrodite eterna
Zeus te fez ó roca-de-ardis e peço
deusa não permita que dor e dolo
domem meu peito

venha aqui se um dia ao ouvir meu pranto 5
longe sem demora você me veio
logo que deixava teu lar paterno
plenidourado

sobre o carro atado e velozes aves 10
te levaram várias à negra terra
numa nuvem de asas turbilhonantes
na atmosfera

junto a mim no instante você sorrindo
deusa aventurada de face eterna
perguntou-me por que de novo sofro 15
chamo de novo

por que ainda deixo nascerem chagas
sobre o peito quem eu de novo devo
seduzir e dar aos amores? Quem ó 20
Safo te assola?

pois se agora foge virá em breve
se presentes nega dará em breve
se desama agora amará na hora
mesmo que negue

venha agora aqui me livrar das longas 25
aflições conceda os afãs que anseio
neste peito e seja aliada nessa
linha de luta.

A tradução é louvável por tentar se aproximar do ritmo e da sonoridade do original. Como exemplo, observemos a penúltima estrofe, que no original grego concentra as palavras solenes de Afrodite à sua protegida, carregadas de um efeito ritual encantatório que se consubstancia nas repetições, aliteraões e paronomásias. Vejamos o original, com seus efeitos destacados, acompanhado de uma tradução ao pé da letra:

Kai gar ai pheugei takheōs diōksei,
ai de dōra mē deket', alla dōsei,
ai de mē philei takheōs philēsei
kōuk etheloisa.

[Pois se ela foge, logo perseguirá,
e se não recebe presentes, então os dará,
e se não ama, logo amará,
mesmo que ela não queira.]

Note-se a anáfora de *ai* (“se”) e *ai de* (“e se”), também presente em *kai*, primeira palavra da estrofe; há um homoteleuto em *–sei* nos versos 21, 22 e 23; a paronomásia entre os verbos gregos *diōksei* (“perseguirá”) e *dōsei* (“dará”) no verso 22; no mesmo verso 22, a aliteração em *d*: “*ai de dōra mē deket’, alla dōsei*”; a rima interna dada pela repetição entre *mē philei* e *philēsei* no verso 22, que escoia no verso 23, com *etheloisa* (“querendo”) recuperando a sonoridade de *philēsei*. Por fim, a repetição evidenciada de *takheōs* em 21 e 23 ao ser antecedida, respectivamente, pelos verbos *pheugei* (v.21) e *philei* (v.23) paronomásticos e também com homoteleuto. Todos esses efeitos compõem uma característica da poética sáfica que estudiosos identificaram como *thélksis*, “encantamento” – a palavra poética entendida como palavra mágica¹⁴.

Gontijo mostra-se atento a esta *thélksis*, e a recria habilmente em português:

pois se agora foge virá em breve
se presentes nega dará em breve
se desama agora amará na hora
mesmo que negue

Observe-se nos versos 21-22 o uso de “virá em breve” e “dará em breve” que reproduz a paronomásia do original grego entre os verbos *diōksei* (perseguirá) e *dōsei* (dará) e ocorrem em uma mesma posição métrica; digna de nota é a rima interna entre “desama agora” e “amará na hora”, que dá conta de reproduzir o grego *mē philei* (não ama) e *philēsei* (amará). Ainda há de se notar o uso anafórico de “se” (versos 21, 22 e 23, tal qual no original) e a repetição em “nega/negue”.

O prometido rigor filológico se vislumbra na preocupação com o termo que abre o poema, “Multifloreamente”, palavra escolhida para traduzir “*poikilóthrona*”. Como Gontijo comenta em suas notas (e as notas do fr. 1 são as mais extensas de todo o livro), não há um consenso entre os dois sentidos possíveis do epíteto grego, que pode significar “trono variegado” (*poikilos*, variegado, + *thronos*, trono) ou “manto bordado de flores” (*poikilos*, florido, + *throna*, bordado). Embora não explicita seus critérios, Gontijo opta pela segunda leitura¹⁵, mas tenta agrupá-la a uma variante textual, *poikilóphrona* (mente variegada, intrincada) resultando no advérbio “Multifloreamente”. Embora engenhosa do ponto de vista da condensação poética, a solução não traduz rigorosamente nenhum dos sentidos possíveis para o termo grego em nenhuma de suas variantes.

Outras propostas similares ocorrem na obra: no fragmento 31, a palavra grega para “homem”, *anēr*, produz ressonâncias modernas e uma alteração de registro na tradução de Gontijo, “esse cara”; no fragmento 118, Safo pede à lira que venha e “se torne voz”. Gontijo, porém, como alerta em seu comentário, opta por divergir do texto grego de maneira a respaldar as suas próprias teorias sobre poesia e performance, traduzindo o pedido de Safo à lira como “só quero te dar à voz”; ainda, em muitos fragmentos, a variedade com que traduz os nomes que designam os órgãos anímicos privilegia a necessidade métrica do texto traduzido, em detrimento dos sentidos e matizes de termos que são con-

14 Ver o percuciente ensaio de Charles Segal, “Eros and Incantation, Sappho and Oral Poetry” em *Aglaia, the poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna* (Rowman & Littlefield, 1997).

15 A tradução de Ragusa (2005; 2011; 2013), é a primeira em língua portuguesa a adotar esta leitura, e a justificá-la por sua pertinência filológica – a imagem do “trono variegado” sendo estranha à poética arcaica: “De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite”.

ceituais¹⁶. Tais exemplos nos levam a indagar se os pressupostos de fazer filologia não seriam um entrave para uma tradução como esta, que almeja o “risco poético da escrita no presente” (p. 16).

É de se imaginar que Safo teríamos se Gontijo afirmasse se libertar inteiramente do estrito conteúdo semântico do texto grego – como já faz em diversos passos de sua tradução. Como promete, contudo, “certo rigor filológico” (p.16), algumas de suas soluções surpreendem o leitor familiarizado com o texto grego, pelo distanciamento. Ainda no fragmento 1, nos versos 18-21, lemos no original e em uma versão que se preocupa apenas com a matéria:

Kōtti moi malista thelo génesthai
mainolai thumōi, tina dēute peithō
aps s’agēn es san philótata; tis s’, ō
Psapph’, adikēei;
[O que eu quero sobretudo que me aconteça no coração louco: “quem de novo devo persuadir (...) ao teu amor? Quem, Safo, comete com você uma injustiça?”]

A tradução de Gontijo cuida de recriar os recursos sonoros do original, dando nova voz a versos, mais uma vez, extremamente aliterativos:

por que ainda deixo nascerem chagas
sobre o peito quem eu de novo devo
seduzir e dar aos amores? Quem ó
Safo te assola?

No entanto, como se pode notar pela comparação entre as duas traduções, a de Gontijo é uma verdadeira recriação, substituindo as imagens do poema original por outras de sua lavra. Com isso, modifica-se o lugar-comum sáfico do *mainolai thumōi* (“coração louco”), presente em muitos fragmentos eróticos¹⁷, bem como a ideia de “injustiça” (*adikēei*) trazida no verso 21, em favor de uma aliteração em “Safo (...) assola”. Entretanto a pergunta “Quem, Safo, comete com você uma injustiça?” é central ao poema. A equivalência entre o vocabulário erótico e jurídico não é casual na poesia arcaica e dá a dimensão do amor erótico entre os gregos: uma força que, assim como a justiça, se pauta pela busca do equilíbrio e da reciprocidade. O amor que é desejo sexual e paixão (em grego, *Eros*) rege relações constantemente vistas como assimétricas, no enfrentamento entre o amante, que persegue, e amado, que é perseguido¹⁸. Uma nota à passagem seria bem-vinda aos que buscam algo além da recriação rítmica de Safo. Exemplos como esses persistem no trabalho e mostram que a conciliação entre rigor filológico e recriação poé-

16 É o caso de *phrēnas* e *thumos*, termos que designam órgãos anímicos distintos, mas que são traduzidos indistintamente por “alma”, “coração” ou mesmo “peito” ou “peitos”, a depender da necessidade métrica ou rítmica de cada verso.

17 Ver, por exemplo, o fragmento 36, *kai potheo kai maomai*, “e amo e enlouqueço...” A imagem do original também modificada por Gontijo (por necessidades rítmicas?): “e amo e me abraço”.

18 É esta imagem de caça e caçador que é desenvolvida na estrofe seguinte, mas já preluída aqui. Observar nesse sentido, o *corpus* de poemas pederásticos da Teognideia que versam sobre o tema em termos muitos similares aos de Safo. A noção da assimetria de Eros vem de um alentado estudo do estudioso francês Claude Calame recentemente traduzido para o português (*Eros na Grécia Antiga*, São Paulo: Perspectiva, 2014).

tica nem sempre se realiza: quando instado a escolher entre a pertinência semântica ou imagética e a elaboração rítmica, Gontijo dá preferência à segunda e distancia-se da letra grega. Convém lembrar que esta elaboração rítmica não se pretende, nem poderia ser, uma *reconstrução* do ritmo original. Dos elementos constituintes da lírica grega arcaica, restaram-nos apenas as palavras, conservada pelos alexandrinos; o metro, que pode ser analisado; mas a harmonia e a qualidade musical desta poesia estão perdidas para sempre. Assim, ao propor a possibilidade de *cantar* Safo, Gontijo deliberadamente abraça o anacronismo e a subjetividade dessa condição, em favor da elaboração poética: “(...) a música de Safo é, então, um risco de recriação imaginativa ou performativa que apenas o presente pode tentar fazer, se assumir o anacronismo como condição” (p.7).

Cabe salientar, por fim, que como em toda a obra de grande porte, alguns deslizes de revisão são inevitáveis: há alguns trechos em que a edição indicada do texto grego não corresponde àquela transcrita nas páginas: é o caso, por exemplo, do fr.44, que utiliza algumas sugestões de Brunet (1991)¹⁹, mas não as mostra no texto grego; há alguns poucos erros de tradução (no mesmo fragmento, v.18, *ēitheoi*, “solteiros”, traduzido por “divinos”) e de referente (*megan horkon theōn*, no fr. 44 A, traduzido por “promessa de vida a um deus”, significa, à letra, “grande juramento dos deuses”, um conceito formular que evoca a noção mítica de validade e garantia de cumprimento das palavras trocadas entre os deuses, como mostra a *Teogonia* de Hesíodo; a tradução por “promessa devida a um deus” poderia ser esclarecida por uma nota). Se avaliarmos a tradução de Gontijo pela conciliação entre o rigor filológico e a criatividade poética, isto é, uma tradução que preze, por um lado, considerar e anotar o léxico de Safo e o gênero poético em que ela se insere de um ponto de vista histórico e, por outro, recriar os ritmos, a sonoridade e os jogos de palavras utilizados na poesia sáfica, a conclusão é que o trabalho não cumpre os critérios prometidos. No entanto, se o leitor busca encontrar uma Safo radicalizada pelos sons e pulsações do presente, certamente a encontrará em *Fragmentos Completos*. E este é o maior ganho desta tradução: trazer uma nova faceta de Safo, que se soma a outras traduções e trabalhos da poeta lésbia de modo a complementar a nossa própria *ideia de Safo*.

Referências

- ANTUNES, Álvaro. *Safo: tudo o que restou*. Belo Horizonte: Interior Edições, 1988.
- ANTUNES, Carlos Leonardo. *Ritmo e sonoridade na poesia grega antiga: Uma tradução comentada de 23 poemas*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- BRUNET, Phillipe. *Poèmes et fragments*, Paris: L’Age d’Homme, 1991.
- CALAME, Claude. *Eros na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CAMPBELL, David. *Greek Lyric I*. Cambridge: Harvard University Press. 1982.
- FLORES, Guilherme Gontijo; Gonçalves, Rodrigo Tadeu; “Polimetria latina em português” in *Revista Letras*, v.89 (Curitiba: EdUFPR, 2014).
- _____. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 2014.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Eros: tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- NOGUEIRA, E. *Verdade, Contenda e Poesia nos Idílios de Teócrito*. São Paulo: Humanitas, 2013.

¹⁹ *Poèmes et fragments*, Paris: L’Age d’Homme, 1991.

- _____. *O Esmeril de Horácio*. São Paulo: É Realizações, 2020.
- OLIVA NETO, João Angelo. “O Hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes, teoria e repercussões”. *Revista Letras*, v.89. Curitiba: Ed. UFPR, 2014.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- _____. *Hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.
- _____. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- _____. *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- SEGAL, Charles. *Aglaia, the poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*. London: Rowman & Littlefield, 1997.
- TÁPIA, Marcelo. *Diferentes percursos de tradução da épica homérica como paradigmas metodológicos da recriação poética*. Tese de doutorado. São Paulo: F F L - CH/USP, 2012.
- VOIGT, Eva-Maria. *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep, 1971.

Recebido em: 01/06/2020; Aceito em: 09/07/2020