

SAPHO SIMPOSIASTA DO IMAGINÁRIO SOCIAL GREGO A RECEPÇÃO DO MITO NO SÉC. XIX

JOSÉ ROBERTO DE PAIVA GOMES¹

Resumo: Pretendemos analisar a recepção e o uso do caráter performático-público das representações de Saphos pela sociedade ateniense do V a. C. e a recepção da imagem na modernidade que reforça o imaginário social construído.

Palavras-chave: Saphos; Alcaeus; cultura material; Grécia arcaica; recepção.

1. INTRODUÇÃO

A poetisa Sapho de Lesbos tornou-se uma das mais célebres representantes do sexo feminino no mundo antigo a integrar o universo masculino com a sua poesia lírica no período arcaico². Dentre as

diversas questões que cercam a temática de Sapho e seus paradigmas (pederasta, pedagoga e sacerdotisa), a questão de Saphos como participante de simpósios vem sendo rediscutida e reanalisada pela historiografia contemporânea. Estudos recentes desenvolveram argumentos para demonstrar como a poesia de Saphos e sua recepção em suportes cerâmicos viabilizaram a formulação do seu *lugar social* de mulher atuando como *simposiasta*³ (YATROMANOLAKIS, 2007, p. 64-65; BUNDRICK, 2005, p. 99; BRISCOE, 2004, p. 2).

Por intermédio dos estudos de H. Parker (1993, p. 321), esse modelo interpretativo sobre Saphos se historiciza a partir de Philostratus, pensador do III d.C. (*Imagines*, 2.1.1-3) que relembra Saphos quando

mostram a poetisa como: uma mulher que pertence ao grupo aristocrático de Lesbos e uma pedagoga responsável pelo coro de jovens solteiras (*parthenoi*, em grego). O *Suda* é um lexicográfico bizantino que se encontra totalmente digitalizado em: <http://www.stoa.org/sol/>

³ Essas conclusões conforme Lefkowitz (1981, 8), não passariam de ficção criada pelos autores antigos a partir da releitura dos poemas, analise essa que consideramos deveria ser revisada.

¹ Doutor em História Comparada pelo PPGHC/UFRJ. Pesquisador do NEA/UERJ e prof. colaborador do CEHAM/NEA/UERJ, agradeço a minha orientadora Profa. Dra. Maria Regina Candi-do, os comentários ao manuscrito.

² Em relação a Saphos foram desenvolvidos diversos modelos comparativos, tendo por base o dicionário bizantino do séc. III d. C, do biógrafo Suda que propõe constituir uma narrativa sobre a poetisa. O documento traça dois perfis em que

a observa sobre a figura de uma corista feminina (*didaskalos*) liderando um grupo de jovens (*kórai*); de forma similar, encontramos Himerius, filósofo retórico grego do IV d.C (**Oration**, 9.4) que considera a poetisa como a líder de um grupo de mulheres (*parthénais*) que desenvolveram canções rituais. Esse tipo de abordagem representa um olhar alternativo em observar Saphos afastada da abordagem que prioriza a diferença entre os sexos na qual identifica a mulher a partir do modelo *melissa*⁴. Desvinculamos Saphos de seu paradigma interpretativo clássico, formulado por Maximo de Tiro⁵ como *tribade*, isto é, de uma mulher amante de mulheres (GENTILI, 1985, p. 88; YATROMANOLAKIS, 2003; LARDINOIS, 1994).

Como nos argumenta Jack Winkler (1981, p. 65), Saphos redefine as normas culturais expressas pelo universo social masculino ao criar seu mundo a partir do universo feminino. Esse universo é o ambiente da *hetaireía*, do grupo social que ensina os preceitos do ritual do casamento para as jovens nubentes de diferentes regiões do litoral da Ásia Menor. Dentre as atividades rituais desempenhadas pelas jovens podemos enumerar as ocasiões cerimoniais como sacrifícios aos deuses, festivais ou procissões de casamento, as atividades cívicas das quais as jovens saem de seu ambiente privado para o espaço público visando demonstrar a comunidade à habilidade que adquiriram com o seu

aprendizado na escola de Mytilene. Pretendemos construir o espaço de atuação de Saphos como pedagoga e simposiasta junto aos banquetes públicos e privados pelo fato de considerarmos ser esse o tema que compõem o imaginário social⁶ efetivado pelos pintores áticos do VI-V a. C. e cuja recepção⁷ de sua imagem está presente no século XIX, junto aos pintores modernos⁸.

A poetisa de Lesbos detém diversos discursos reproduzidos por homens sobre a sua atuação. O presente fato deixa transparecer a opção da historiografia em selecionar a vertente que define Saphos como ativa *tribade*. Optamos por reanalisar a historiografia e elaborar um discurso alternativo, recuperando o viés que aponta para a atuação de Saphos como pedagoga e simposiasta, mulher de formação intelectual, capacitada a debater sobre as questões política e filosófica dos helenos, assim como capacitada a disputar com sua poesia e musicalidade junto aos concorrentes masculinos⁹ em

⁴ Conforme Fabio S. Lessa (2004, p. 151) a presença feminina em festas cívicas era ativa. O grupo das esposas legítimas e das filhas dos cidadãos atenienses que atuavam dentro de um grupo cultural. A participação das mulheres nessa atividade cultural por intermédio das relações de amizade (*philia*) manteria-nas unidas e, subseqüentemente, a sociedade poliáde. Com esse tipo de abordagem o autor enfatiza: “*estamos também ampliando o campo de ação das esposas atenienses, que deixa de se limitar exclusivamente ao interior do oikós, na medida em que poderemos apreender as suas formas de interação com os variados grupos externos à esfera doméstica*” (LESSA, 2004, p. 157)

⁵ Maximo de Tiro, poeta do II séc. a.D, compara Saphos a Sócrates, como amante de jovens, Gorgo e Andrômeda seriam suas pupilas, do mesmo modo que Gorgias e Alcebiades eram para o filósofo ateniense.

⁶ Como indica Baczko (1985, p. 403): “*A imaginação social, além de fator regulador e estabilizador, também é a faculdade que permite que os modos de sociabilidade existentes não sejam considerados definitivos e como os únicos possíveis, e que possam ser concebidos outros modelos e outras fórmulas*”.

⁷ A recepção compreende-se como um processo de negociação de significados, onde se encontram em jogo os objetivos e interesses do emissor: a polissemia de sentidos do texto e o contexto e a formação do receptor. A visão ou a *recepção negociada*, segundo Stuart Hall (2003, 396) contém uma mistura de elementos de adaptação e oposição, mas reservando o direito de fazer uma aplicação negociada as condições locais e suas próprias corporativas. As lógicas da situação negociadas são sustentadas por suas relações diferenciais e desiguais como os discursos e lógicas de poder.

⁸ Sapho será reconstruída por escritores e pintores no final do séc. XIX sendo transformando em uma figura mítica. Os fragmentos de Sapho serão retraduzidos e a poetisa se tornará uma figura romanesca. A personagem assumirá novos destinos, novos nomes e passará por uma metamorfose; Saphos vai ser sexualizada, transformada de poetisa em lésbica, símbolo de uma contra-cultura e uma mulher aberradora (ALBERT, 1993, p. 87)

⁹ Estes estudiosos apontam para muitos aspectos familiares e convencionais da poesia de Saphos com os poetas contemporâneos a ela, como Alcaeus e Archilocus principalmente no que se relaciona à poesia lírica e monódica, sendo cantada

competições festivas. Tal perspectiva desmistifica a opção da historiografia que tende a construir um discurso sobre a sua sexualidade ou transgressão ao modelo ideal de mulher grega a partir do papel de mãe, esposa e as atividades domésticas.

Desta maneira, podemos abrir a possibilidade de ver e reafirmar a vertente de Saphos como uma mulher pedagoga e simposiasta, cujas evidências partem da cultura material, ou seja, um conjunto de vasos gregos do V^o séc. a. C. cuja narrativa transpassa o tempo sendo recepcionada pelos pintores do séc. XIX. Saphos de Lesbos como simposiasta no século XIX está presente nas duas pinturas de Elisabeth Vigeé Lebrun representando a aristocrata Sophia Fries como a poetisa (1808) e de Sir L. Alma Tadema (1881) representando Saphos e as jovens discípulas em uma competição musical junto com o poeta Alcaeus. Observaremos o paradigma de Saphos simposiasta sendo reconstruído não somente pelos artesãos, mas pelo poeta Platão na obra *Fedro* (235 ss) considerando Saphos e Anacreonte como vozes do saber lírico. A recepção de Saphos como simposiasta e pedagoga será recuperada por diversos círculos de mulheres, como por exemplo, o grupo da poetisa Mary Cowden Clarke (1857) que escreverá sobre Saphos, na sua obra *World-noted women: or, Types of womanly attributes of all lands and ages* (*Mundo-observador das mulheres: ou, tipos de atributos femininos de todas as terras e as idades*, cap. *Sappho*, pp. 2-22) como uma das grandes mulheres da Antiguidade por causa de seus poemas e de musicalidade. Essa prática de escrever e compor músicas corresponde a uma de suas atividades dentro de um grupo de musicistas que compõem sonetos para peças teatrais.

Pretendemos construir um campo de experimentação, a partir do conjunto das representações culturais do paradigma de Saphos simposiasta entre as sociedades do passado como a grega e a européia do séc. XIX. Desta maneira, dentro do *comparatismo plural*¹⁰ procuramos estabelecer

uma análise conceitual, *territorializando a construção* de um espaço, entendido como uma *associação ritual* de mulheres, voltadas para o casamento, sob a proteção da deusa Afrodite no período arcaico em Lesbos e sob os auspícios de Dionisos no período clássico em Atenas. Na época moderna, essa noção de *territorialização* recai sob a figura de um fundador, não na figura de um deus como Antiguidade, mas em Saphos como um modelo e uma figura feminina idealizada que re-fabrica um território sobre um horizonte político-social entre as mulheres aristocráticas na Inglaterra do século XIX.

Saphos abordada enquanto uma mulher pedagoga e simposiasta ainda são um modelo bastante recente, pouco explorado pela historiografia, sendo somente levado em conta a partir de sua categorização, enquanto um modelo social de comportamento. Esta abordagem pode ser observada pelos estudos de Parker (1993, p. 312-13) que faz uma releitura do paradigma de Saphos como professora de jovens nubentes. O autor investigou as evidências para qual esse modelo foi formulado, se detendo em observar duas tipologias, a saber: o de Saphos pedagoga musical e o de Saphos pedagoga educacional. Para Parker (1993, p. 339), Saphos é reconstruída através do tempo, não como uma poetisa e sim como um símbolo, um modelo para as outras mulheres nos séculos a *posteriori*. Dentre as atividades rituais desempenhadas pelas jovens podemos enumerar as ocasiões cerimoniais como sacrifícios, festivais ou procissões de casamento, as atividades cívicas das quais as jovens saem de seu ambiente privado para o espaço público para demonstrar a comunidade poliáde o que adquiriram com o seu aprendizado. Pretendemos analisar a recepção e o uso do caráter performático-público das representações de Saphos pela sociedade ateniense do V a. C. Neste contexto, Saphos seria associada à cultura pública e aos emblemas masculinos das *Panateneias*, das *Grandes Dionísicas* e pelas odes de Anacreonte durante as festividades do simpósio.

por uma só pessoa ou em através de dueto (CARSON, 1980; NAGY, 1973 e 1980).

¹⁰ Como nos demonstra Marcel Dettiene (2000, p. 52). No es-

tudo do método comparativo procuramos apontar tanto as semelhanças quanto as diferenças entre os elementos comparados e fundamentaram-se em uma rigorosa definição de termos e conceitos e no conhecimento profundo do que se pretende comparar.

De acordo com Jack Winkler, Saphos formula um gênero de discurso e práticas culturais que evidenciam uma ‘dupla consciência’, a poetisa adquirirá uma habilidade de falar de forma bilíngüe, na linguagem tanto do público masculino, presente no simpósio, quanto na linguagem feminina da *hetaireia*. Ellen Greene (1994, p. 7) destaca que Jack Winkler contribuiu para o desenvolvimento de uma visão de Saphos como mulher, com um status marginal, que produziu significados diferentes sobre a questão do desejo bastante diferente dos poetas masculinos. Essa estratégia esta composta por alertas e polissemias, que elaboram um discurso não masculino, isto é, ‘não-fálico’. De forma similar, Eva Stehle (1981) aponta para a comparação dos poemas eróticos de Saphos, destinado as jovens (*parthenós*), com os poetas masculinos Archilochus, Ibycus e Anacreonte, destinados aos jovens (*eromenos*) argumentando que existe similaridade e diferença entre os discursos, prevalecendo o discurso erótico masculino como o ideal social¹¹. Ellen Greene ao discutir a prática erótica de Saphos estabelece que tanto Skinner quanto Stehle criam em seus discursos um espaço aberto para Saphos imaginar relações sexuais sem restrições. Destaca Stehle (1990, p. 108): “*Saphos pode representar uma alternativa às normas culturais para as mulheres*”.

Analisando a obra sobre a teoria feminista e os estudos clássicos organizados por Nancy Sorkin Rabinowitz (1993), o pesquisador Pedro Paulo Funari (1994) pondera que Marilyn B. Skinner (1993, p. 135) procura reconstruir o discurso de Saphos não como uma poetisa menor, *pálida* imitadora de Alcaeus, Píndaro e outros autores de poemas para as virgens nubentes (*partheneia*), mas como “*parte*

de uma difundida tradição oral feminina, passada de mãe para filha, em composições que serviam, efetivamente, como um mecanismo de oposição ao Patriarcado”.

Conforme a abordagem de Marilyn Skinner (1993, p. 131), Sappho construiu um discurso feminino específico, um elaborado complexo de códigos estratégicos que diferenciam perceptivelmente do discurso simbólico masculino dominante. Na perspectiva do pesquisador é interessante observar que, para manter a visão tradicional de Safo não se furtaram, os estudiosos modernos, de “*masculinizar o discurso*” a partir da análise das terminações e adjetivos para indicar que o objeto do desejo não era um homem, mas oportunamente uma outra mulher. Conforme Funari (1994, p. 272), os próprios homens, em suas *laudes mulierum*, não precisam ser desqualificados e pode buscar-se a *sophia* também nas mulheres reportadas por Platão. As amadas não precisam perder a autonomia afetiva que apresentam no discurso de seus amantes. O conhecimento das mulheres antigas permite, na verdade, uma melhor compreensão do conceito da relação de amor na Antigüidade Clássica e, talvez o mais essencial, essas evidências contribuem para a crítica das utilizações ideológicas contemporâneas das evidências antigas que as observam como indícios de uma verdade absoluta.

Saphos de Lesbos têm uma farta historiografia e algumas imagens, ambas ajudam a compor muita controvérsia sobre a sua sexualidade fato que leva os pesquisadores a tecerem análises sobre a protagonista a partir da história de gênero destacando o erotismo e a homossexualidade¹². Acreditamos que

¹¹ Em seu estudo do contexto histórico e cultural da homossexualidade na Grécia Antiga, Eva Cantarella (1992) aponta para um contraste entre as regras de homossexualidade masculina e feminina. O modelo pederasta masculino, com suas regras distintas de domínio e submissão, serviu como um instrumento no desenvolvimento educacional e político dos homens jovens. O sexo entre homem adulto e jovem garoto simboliza a transferência de poder político do homem mais velho para seu amado mais jovem (cf. DOVER, 1975 e FOUCAULT, 1985).

¹² Como nos aponta A. Lardinois (1994, p. 58) esse paradigma fora disseminado pelo estudo pioneiro de Welckler (1816) que desenvolveu o conceito de Saphos professora de jovens solteiras. O autor ponderou que Sappho sentia amor por seus aprendizes a partir das informações de Ovídio (**Heroides** XV, vv. 15-20 e 201-202; testimonia 19), pela enciclopédia bizantina Suda (test. 2) e pela testimonia 1, um papyrus encontrado no século XX d. C que considerava Saphos amante de mulheres (*gynaikerástria*).

as relações homossexuais entre mulheres, desenvolvidas por Saphos e seu círculo de mulheres têm uma regra educacional e social, estas relações estavam interligadas com as estruturas institucionais de poder, como as masculinas. Concordamos com a abordagem feminista que considera o desejo desenvolvido entre as mulheres e mais equilibrado, por não envolver submissão, contudo simbolizar a transmissão de poder de forma análoga a masculina, justamente pelo estabelecimento do casamento e do poder de geração de filhos legítimos para a *pólis*.

Questionamos se a presença das mulheres dentro de um simpósio não colocaria em perigo a reputação o modelo ideal feminino, ou seja, se a honra de Saphos e de suas discípulas como esposa ideal não seria posta a prova. De acordo com a *Retórica* de Aristóteles (1. 1367a), Saphos realizaria com Alcaeus duetos ou diálogos musicais, muito parecidos com o da imagem realizada pelo Brygos Painter, onde o poeta de Lesbos faria galanteios visando a sedução e Saphos, em replica, produziria uma resposta musical aos galanteios de Alcaeus (CAMPBELL, 1982, p. 152; NAGY, 2004, p. 37-41).

Esses diálogos musicais revelavam a conduta e a demonstração de como a mulher defendia seu caráter e suas virtudes em um contexto público, cercado por uma platéia. Podemos definir estas canções como de corte ou pseudo-namoro, entendidas como diálogos ou canções musicais entre amantes ou pretendentes enamorados. As canções simbolizariam jogos ritualizados de amor que poderiam ou não ser bem sucedido. A jovem compositora estaria dentro de um “*espaço sagrado*” em diálogo com outra pessoa do sexo oposto. Essa circunstância é criada pelo ‘eu’ lírico que permite falar em primeira pessoa para uma segunda pessoa (PAGE, 1955, p. 106-108; NAGY, 1993, p. 222).

O encontro entre Saphos e Alcaeus pode ser interpretado como um ritual de conquista a uma mulher que se apresenta dentro do decoro sexual e moral aceitável como ideal no universo masculino grego. Essa canção seria o diálogo entre um

suposto pretendente e uma jovem solteira. Assim podemos deduzir que em Lesbos deveriam existir encontros específicos em eventos festivos, não só durante os cortejos de casamento, como é o caso dos festivais no *messon*, onde homens e mulheres em estado núbil poderiam dialogar por ocasião do evento musical (BOWRA, 1961, p. 225; WILAMOWITZ, 1913, p. 41).

Esse poder era transmitido as jovens nubentes por meio do contexto da *hetaireía*. O modelo pederasta feminino assume um poder de institucional que as mulheres não tinham e, assimilariam com esses rituais de iniciação as relações de poder. Discordamos das abordagens feministas quando afirmam que nem posição social elevada e culta no contexto da esfera pública colocava fora do centro de poder. Podemos dizer que Saphos reconstrói esse caminho a partir da integração social das jovens mulheres nas festividades e da atuação do *chorus* ritual recitando canções durante as festividades em honra a *Dionisos* quando elas entram em contato com o mundo masculino. Quando Saphos e o círculo de jovens realizam estas atividades elaboram uma linguagem de desejo (*musikoi agones*) dentro da dualidade de si e do outro, uma linguagem que reinterpreta categorias de gênero e redescreve um lugar para as mulheres no discurso cultural.

No universo de imagens do mundo grego, selecionamos um conjunto de vasos com a representação de Saphos de Lesbos e a sua atuação como simposiasta. A poetisa tornou-se uma das celebres representantes do sexo feminino no mundo antigo a integrar o universo masculino com a sua poesia lírica no período arcaico. A sua imagem foi representada em vasos de cerâmica, nos afrescos de Pompéia, em esculturas e nas moedas gregas que transpassaram o tempo chegando à modernidade. Selecionamos o *corpus* imagético de Saphos legada pelos artesãos gregos do VI e V sec. cujo conjunto composto por duas *hydrias* e três *krateras* (artefato identificados como *kalathos-kratera*, *kalix-kratera* e *bell-kratera*), todos recipientes de simpósio para a mistura de vinho com água.

Pintor/Data	Identificação do vaso	Imagem
Pintor de <i>Saphos</i> , 510-500 a C	<i>Hydria</i> Inv. 142333 Museu Nacional Warsaw Inscrição: FSAFO	
Pintor de <i>Brygos</i> 480 – 470 aC	<i>Kalathos kratera</i> Inv.204119 Museu Munique Inscrição: ALKAEIOS e SAFO	
Pintor (grupo) de <i>Polygnotos</i> 440-430 aC	<i>Hydria</i> Inv. n°1260. Museu Nacional de Atenas Inscrição: SAFWS	
Pintor de <i>Thitonos</i> 480 aC	<i>Calix- kratera</i> Inv. 1971, nº 49. Museu Wuppertal, Von de Heydt Museum	

A pesquisadora Sheramy D. Bundrick retoma essa preocupação através das cenas de musicalidade presente nos vasos gregos e nos alerta que ainda permanece o uso das imagens como ilustração e mais a interpretação da cena como evidencia das praticas sociais presentes no cotidiano (BUNDRICK, 2005, p. 1). Tanto Pauline Schmith-Pantel quanto

Sheramy Bundrick nos alertam para não usar as imagens como ilustração ou como documento secundário ao texto, pois, assim como o documento textual, a imagem também é documento para ser lido e problematizado.

O *corpus* imagético dos vasos inserido numa problemática torna-se um documento capaz de nos

fornece dados e informações de diferente natureza sobre a função social do vaso, sua maneira de usar e a técnicas de fabricação. As imagens são construções que deixam transparecer indícios, sinais que detêm significados aos quais nos cabe cotejar. O pintor ao criar as imagens expressa os ideais de quem o encomendou e o resultado interage com o contexto social de produção e a fantasia. Cabe a nós perguntar o que pode ser apreendido sobre as crenças e valores, a refletir sobre os indícios de práticas sociais apontadas pelos artesãos através dos desenhos meticulosamente inseridos no pequeno espaço do artefato arqueológico e a indagar sobre o imaginário social que circulava no universo grego.

SAFO DE LESBOS, A CULTURA MATERIAL E OS ESTUDOS DE GÊNERO

A arqueologia clássica como campo de saber permanece ainda sob o domínio masculino, fato que resulta na pouca aceitação acadêmica da atuação de Saphos de Lesbos como simposiasta. A justificativa se deve ao fato dos poetas líricos cantar a alegria do *simpósio* e do *kómos*, que se definem com uma reunião de homens e de seus grupos políticos visando o reforço de laços de amizade entre as suas *hetaireiai*.

A Arqueologia de Gênero procura recuperar o papel da mulher nas relações sociais. Pretendemos recuperar o papel social de Saphos como simposiasta, por intermédio da cultura material presente nos artefatos cerâmicos usados no simpósio ateniense no V séc. a. C. Verificamos nas imagens pintadas em vasos gregos a atuação de Saphos em conjunto com Alcaeus, com as jovens nubentes ou realizando sua performance coral sozinha. Aplicaremos a análise da Arqueologia de Gênero para este espaço construído com o propósito de determinar o âmbito de atuação tanto do homem quanto da mulher, durante as festividades cívicas. Trataremos neste caso conceitos como *'espaço público'*, *'espaço privado'*, *'tempo'*, *'atividades mantenedoras'*, *'âmbito doméstico'*, *'atividade masculina'* e *'atividade feminina'*. Estes conceitos serão necessários para dimensionar o papel do homem e da mulher, seus espaços e atividades na Grécia Antiga. Neste caso específico,

o homem e a mulher partilham de um mesmo lugar social. Ambos participariam de uma mesma atividade. Este local o simpósio e a análise deste espaço é o mais apropriado para demonstrar tarefas simétricas e não assimétricas, onde a visão masculina prevalece. Nesta nova concepção de gênero, do estudo do papel e dos espaços entre homens e mulheres, o simpósio pode ser encarado como um espaço misto por ocasião das apresentações musicais e performance do coro, onde ambos os sexos utilizam um espaço compartilhado, realizando tarefas de igual importância quando exercem o papel de kitharistes (tocador de citara).

Acerca do mundo antigo, o pesquisador Alexandre Carneiro Lima nos informa que o *simpósio* e o *komos* são duas práticas que estreitam laços entre homens gregos, proporcionando a amizade entre eles, pois nesse espaço social emerge a criação de grupos, rearticulam forças da qual, eventualmente, podiam chegar as escolhas políticas comuns. (LIMA, 2000, p. 30-31). No espaço dos simposiastas circulam os recipientes de cerâmica cujas imagens os poetas e os pintores descrevem as regras de convívio e hospitalidade dos *aristhoi* aos quais Saphos era parte integrante. A função social do vaso cerâmico está descrita no fragmento 346RP do poeta Alcaeus ao descrever a forma de misturar o vinho nos vasos do tipo cratera através da seguinte formulação: *uma medida de água para duas de vinho*.

Na imagem do vaso *kalathos kratera* realizado pelo Pintor de *Brygos*, a poetisa Saphos está representada em pé junto ao simposiasta Alcaeus e com o olhar de três quarto mantém a cabeça inclinada para a direita enquanto segura o instrumento de cordas identificado como *barbitos*. Aplicando uma análise mais apurada ao *corpus* imagético a partir da *arqueologia clássica de gênero* no vaso *kalathos kratera*, podemos refletir sobre a demarcação de espaço e de cena para a mulher grega.

Conforme Judith Ann Peraino (2005, p. 24) Saphos é considerada como uma famosa musicista, que canta o erotismo sexual com uma identidade musical, identificado com Dionisos, Apolo e Pan (divindades associadas com transgressões sexuais). Para a autora (2005, p. 26), Saphos não participa

da *symposia*, atividade exclusiva dos homens, mas realizaria performace corais (*gunaikerastría*), antes das atividades intelectuais e de beberagem que acompanhariam os banquetes. A presença da mulher neste lugar masculino se deve a expansão dos festivais públicos e do teatro no V a. C., Atenas tem um declínio da influência e do prestígio da aristocracia patronal. Entretanto, vai haver uma expansão dos músicos (principalmente dos tocadores de aulos), não especificando gênero ou idioma musical. O uso do aulos não deteriorou a importância de instrumentos musicais como a lira e a cithara que continuavam associados com a educação da elite. Para Peraino (ibidem, p. 30) lendo as leis de Platão, o filósofo ressalta a música como parte da educação, destacando o mérito, como parte integrante para a manutenção e o engrandecimento do Estado. Para a educação dos jovens as lições deveriam ser formadas por duas categorias: o treinamento físico para o corpo e a educação musical para a personalidade (PLATÃO, *Leis*, 795d).

A historiografia tende a ver no vaso *kalathos kratera* o objetivo do pintor em expressar a musicalidade presente junto aos simpósios. Nos questionamos sobre qual personagem o pintor deseja ratificar a musicalidade. A pergunta se deve ao fato da análise das cenas da poetisa nos demais *corpus* imagético dos vasos deixam transparecer cenas de movimento, porém, como simposiasta, a poetisa deveria estar com a expressão facial de alguém que canta, emite sons vocais como sugere a imagem de Alcaeus e a imagem da ânfora de figuras vermelhas do Pintor de Berlim.

A mesma questão perpassa as demais imagens na qual a poetisa aparece como simposiasta, expressa movimento, porém não se percebe ícones que enfatizem o ato de cantar. Segundo Jane McIntosh Snyder (1993, p. 115) as imagens de Saphos de Lesbos, mesmo como simposiasta, seguia o modelo padrão idealizado pelo universo masculino grego no qual o silêncio feminino era a maior virtude. A imagem da protagonista na *hydria* de Atenas do Pintor de Polignotos, a poetisa aparece concentrada em uma leitura, ação que reforça ainda mais o ideal masculino de moderação, serenidade, passividade e do silêncio feminino.

A recepção da imagem de Saphos no século XIX realizada pelo pintor Sir Lawrence Alma-Tadema, 1881 com o título de *Saphos e Alcaeus* reforça o imaginário social construído na sociedade dos atenienses no período arcaico e clássico e que chega a modernidade. A jovem simposiasta mantém uma atitude de passividade e atenção à figura masculina de Alcaeus deixando transparecer a ação passiva de manter o silêncio e legando a Alcaeus a ação ativa de cantar.

O artista pode inovar em sua obra, porém, alguns traços das normas e regras sociais ficam demarcados. Os vasos gregos do final do VI a. C. possuem farta temática sobre a musicalidade na qual o *bárbitos* torna-se o instrumento musical presente, sempre relacionado ao *simpósio* e ao *komos*, associado ao deus *Dionisos* e seus seguidores, a saber: *sátiros, ninfas, menades*. O instrumento, tocado por profissionais de ambos os sexos. No universo imagético grego, as mulheres míticas ou mortais aparecem tocando uma variedade de instrumentos como a *lira, aulos, barbitos, harpa* entre outros. Entretanto teremos dificuldades em encontrar a representação grega de cenas na qual as mulheres aparecem tocando a *kithara*. A demarcação do status e lugar social da mulher se faz presente na *kithara* e transpõe o tempo, o instrumento musical exigia acentuada qualificação, fato que o tornou associado ao profissional de talento e do sexo masculino como deixa transparecer a pintura de Sir L. Alma-Tadema no século XIX. A relação entre os modelos femininos advindos do passado, neste caso faz com que Alma Tadema e os demais pintores do séc. XIX desenvolvessem uma *visão negociada*¹³, cuja intenção é fazer com que seu leitor potencial perceba sua intenção de recepção reforçando o modelo a ser difundido, estabelecendo a produção imagética como um

¹³ A idéia de 'recepção negociada', proposta por Stuart Hall (1993: 401-402), supõe que os receptores decodificam as mensagens, modificando os significados na base dos seus interesses e práticas culturais. A negociação torna-se a categoria principal da análise da recepção dos meios, que vão da recusa à adesão. Um grupo social negocia a sua recepção a partir da sua cultura própria, da sua memória social específica, conhecimentos armazenados, recursos simbólicos.

espaço onde se dará o conflito, entre o discurso e a lógica de poder, tendo como princípio os códigos sociais estabelecidos a partir de Saphos como mulher de pele clara, adulta, aristocrática, bem-nascida com trajas longos e próximos a um instrumento musical.



Saphos e Alcaeus por Sir L. Alma-Tadema, 1881. The Walters Arts Museum, Baltimore. All Photography (C) 2006 Lee Sandstead www.sandstead.com.

Diante de tal constatação nos questionamos: podemos inserir Saphos de Lesbos como simpósia que atua em dois contextos rituais: o *coro* e o *komos*? Definimos o *coro* como um grupo artístico composto por homens e mulheres que cantam e dançam dentro de um espaço sagrado para uma divindade ou um grupo de divindades (GENTILI, 1985, p. 88; YATROMANOLAKIS, 2003; LARDINOIS, 1994). O *komos*, por outro lado, é um grupo de atores do sexo masculino que cantam e dançam para convidados de um banquete ao qual o ato de beber vinho está inserido (CALAME, 2001, p. 53-54; BIERL, 2003, p. 98-101). A combinação de vinho e música manifesta a comunhão ritual dos participantes do *komos*. Essa combinação cria uma interação entre os participantes em si com a divindade, especialmente com *Dionisos*, consagrando-se como uma comunhão sagrada (FRONTISI-LISSARRAGUE, 1990, 230). De certo modo podemos definir o *coro* como um espaço feminino e o *komos* como um lugar eminentemente masculino.

Uma observação análoga pode ser vista na cena de *krater kalathos* atribuído ao Brygos Painter encontrado em Agrakas, por volta de 480-470 a. C., cuja cena encontramos Saphos e Alcaeus participando do contexto de um *komos*, uma das partes do simpósio. A poetisa de Lesbos estaria em

um espaço sagrado para a realização de festivais, o *messon*. A localização seria um local que pode ser descrito como um *temenos*, espaço sagrado, destinado a todos os habitantes. A sacralidade do local se deve as três divindades: *Zeus*, *Hera* e *Dionisos*.

De acordo com Gregory Nagy (1993) na poesia de Alceu, *Dionisos* terá um epíteto particular (o *omestes*), o comedor de carne crua, remetendo-nos aos banquetes sagrados do ritual da *omofagia* - entendida por nós como um renascimento, um ritual de passagem da adolescência para a idade adulta das jovens nubentes de Lesbos.

O Brygos Painter recria este espaço sagrado reunindo dois pares – Alcaeus e Saphos e *Dionisos* e uma *Menade* fato que nos leva a argumentar que a poetisa participa de um ritual que ratifica a mudança de *status* social das jovens integrantes da elite de Lesbos assim como as estrangeiras de mesma idade. A presença de *Dionisos* e da *Menade* ratifica tal suposição. As palavras de Alceu (130, 30F) corroboram para o processo ritual ao declarar que esse mesmo local sagrado comemora a reunião da comunidade (*synodoi*) promovendo a integração poliade (*oikeumi*) entre as famílias, entre os homens e as mulheres da região.

Segundo a canção de Alcaeus (130, 31-35F) nesse mesmo *messon*, um coro de jovens mulheres canta e dança. Esse coro pode ser o grupo de jovens núbeis ao estilo de Saphos. Na abordagem de Gregory Nagy (1993, p. 221) este coro seria o grupo feminino do festival da *Kallisteia*. Como era um espaço comum, Alcaeus estaria realizando neste festival uma *performance* coral masculina em interação com o coro feminino. O poeta estaria realizando um processo ritual, orando aos deuses, em especial ao deus *Dionisos*, procurando restabelecer ou ratificar com a divindade a relação custo-benefício.

Alcaeus também poderia estar competindo com o coro feminino, a imagem expressada por Saphos no *krater kalathos*. As jovens poderiam estar realizando uma *performance* ritual conhecida como *olologe*, quando as jovens realizam trabalhos rituais sacrificiais em honra aos deuses (NAGY, 1993, p. 222; GENTILI, 1985, p. 220). Segundo Seaford (1996, p. 151) esse coro se refere as Grandes Dionisíacas

contadas por Eurípides nas *Bacantes* (24, 689). Ao orar para o deus *Dionisos*, o solicitante estaria se libertando de dificuldades e tensões não somente particulares, mas também coletivas.

Esse cantar ou suplicar em nome da comunidade ressalta o papel de Alcaeus como um participante do *komos*. Além disso, evidencia ao público um dos paradigmas pouco explorados pelos trabalhos acadêmicos sobre Saphos, o de vocalista de um coro e o uso do “eu” lírico na sua *performance* ritual. Se considerarmos o fragmento 01 LP de Saphos como uma invocação ritual à deusa *Afrodite*, dentro da perspectiva do canto coral, Safo preside perante a divindade um canto em nome de todo o coro de jovens nubentes. A interação entre a divindade e a sacerdotisa e partilhada por todo o coro que atende e participa na *performance* da canção.

Desta maneira podemos estabelecer uma interação entre os papéis masculinos e femininos no que corresponde às canções rituais, sendo desempenhados por ambos os sexos tanto na *performance* do coro quanto no festim do *komos*. As canções cantadas teriam uma simetria, um padrão em forma e conteúdo, que permitia ser executado por ambos o sexo. Essas canções teriam um fundamento divino e um valor festivo, ou seja, consagradas como canções divinas cantadas em festivais sagrados aos deuses (NAGY, 2004, p. 46-48). As canções expressariam sentimentos humanos como o amor, o ódio, a raiva, o medo, a compaixão entre outros. Apesar de expressarem sentimentos cotidianos são representados como valores festivos. Esses sentimentos invertem valores transformando o sagrado em profano e vice-versa inserindo o festim como um princípio ritual de inclusão social de diversos grupos dentro da comunidade de Lesbos.

O ritual festivo congregando sagrado e profano exhibe ao público o que é moralmente possível de ocorrer com a presença do deus *Dionisos*. A imagem do Brygos Painter exemplifica o ritual sagrado com a figura de *Dionisos* dentro da ordem e cercado pela figura de uma *Menade* de acordo com o comportamento esperado de uma mulher que integra a elite. A *Menade* segura um cântaro que se enche na fonte da divindade para ser servido, na maioria das

vezes as demais *menades* e *satíros* são representados como personagens em posições fora da ordem.

Esse ato de distribuir o vinho é descrito por Athenaeus (11. 463e) quando descreve Saphos declamando em um poema a *Afrodite*, e não *Dionisos* no qual o vinho era servido aos seus *hetairoi*. Essa passagem demonstra a possível integração entre homens e mulheres em rituais festivos destinados as divindades na Grécia Antiga (BIERL, 2006, p. 112). A presença das mulheres nos festins simbolizava a personificação das deusas (as *kharites* – as Graças) ou da própria deusa *Afrodite* na figura da própria Saphos nas comemorações, como descreve Alcaeus em seus fragmentos (298, 17 e 386, 1).

Podemos inferir que o artesão ao produzir as cenas teria levado em conta um costume ateniense que se tornou freqüente quando Atenas teria obtido a hegemonia do Egeu prestigiando a poesia lírica, em contextos públicos, como as *Panathenías* no qual os cantores da poesia monódica estavam em competição. Outro festival de prestígio em Atenas que contava com essa competição lírica (de influência eólica e iônica) era o ritual das Dionisiacas. Essa influência se deve ao episódio narrado por Platão na obra *Hipparcos* (228c) quando Policrates de Samos foi capturado e morto pelos persas e o poder de Samos passou para as mãos de Hipparcos, filho do tirano de Atenas, Pisistrato. Para agradecer o apoio Hipparcos mandou Anacreonte para Atenas (HERÓDOTO, *Histórias*, 3.121) fato que aponta o modo ao qual a tradição lírica eólica foi introduzida em Atenas (NAGY, 2004, p. 37).

A adoção de temas líricos pelos festivais atenienses como nas Dionisiacas, também se deve a Solon que segundo o relato de Aelian via Estrabão (3.29.58) teria ido conhecer os poetas jônicos e acabou vendo a apresentação de Saphos junto com as jovens solteiras no simpósio. Assim o papel social de Saphos se transfere para o festival das Grandes Dionisiacas demarcado nas cenas do Pintor de Brygos. Podemos obter essa resposta por intermédio da *Comédia Nova* ateniense que utiliza os poetas líricos para falar das diversas formas de divertimento e de apresentar o papel do jocoso no teatro da *comedia nova* (NAGY, 2007, p. 55-56).

De acordo com Nagy (1993, p. 222) a distinção entre compositor e *performista* pode ser cotejada no simpósio. Saphos, por exemplo, será transformada em personalidades múltiplas que serão distintas da Saphos poetisa, isto é, apareceram em cena outras figuras que originaram seus outros paradigmas como suicida (episódio em Leucas – Estrabão 10. 29 C. 452), como cortesã (a *hetaira* de Athenaeus 13. 596e) e a prostituta (das epístolas 88. 371 de Sêneca) (NAGY, 1993, p. 223).

As canções de amor ou diálogos amorosos são cantadas no contexto do *komos* dionísíaco como nos aponta Athenaeus (13. 598b). Anacreonte e Alcaeus dentro das canções de sedução parecem agir como rivais em disputa pelo amor de Saphos (Athenaeus 13.598c). O amor apaixonado se torna tema da comédia, como nos aponta o poeta Diphilus que compõe um texto jocoso com o título de **Sappho** no qual Anacreonte aparece como amante de Hippanax e Saphos (Athenaeus 13. 599c).

Assim observamos a criação de uma tradição musical voltada para canções masculinas e femininas e o desenvolvimento em performance de Safo e Alceu no V a . C. As cenas retratadas pelo Pintor de Brygos na *krater kalathos* desenvolvem uma *performance* ritual simétrica entre o masculino e o feminino, como a idéia citada por Aristóteles. A presença do instrumento *barbiton* indica a poesia lírica de origem iônica (BELL, 1995, p. 11 e 27-30, FRONTISI-LISSARRAGUE, 1990, p. 219). O vaso parece ter sido encomendado por algum integrante da aristocracia de Agrigento na Sicília. Para poder ter mais certeza sobre a encomenda do *krater kalathos*, o pesquisador Bell (1995, p. 37) compara as imagens dos *chitons* com outros trajes femininos de uma escultura em mármore conhecida como *Motya Chariotter* encontrado na ilha púnica de Motya em 1979. Nos estudos de Bell (1995, p. 25-30), tanto o *krater kalatos* quanto a escultura em mármore foram feitas por artesão de Atenas por volta 480-470 e entregue a uma comitiva como troféus (prêmios) aos membros da família dos *Emmenidae* de Agrakas – mais provavelmente a *Xenocrates*, tirano de Akragas ou a *Thrasybolos*, seu filho.

A escolha das imagens de Saphos e Alcaeus e de Dionisos e da Menade possa ser atribuída ao grande alcance que as performances líricas tiveram nas festividades atenienses. A poesia lírica alcançou prestígio e excelência como expressão de aproximação e de solidariedade entre a elite durante o simpósio. Quanto às odes de Pindaro descrevendo esse acontecimento, Bell (1995, p. 17-25) acredita que *Xenocrates* de Agrakas tenha vencido a corrida de quadrigas, provavelmente no festival das *Panathenias* no ano de 474. Tanto a escultura em mármore e o vaso podem ter sido os prêmios ao vencedor da corrida. Portanto podemos dizer que o vaso para servir vinho, a escultura em mármore e a canção de Pindaro homenageando a vitória do rei siciliano exibe o prestígio político de Atenas e serve para acentuar o carisma dos tiranos de Akragas.

As imagens de *Dionisos* e *Menade* retificam a cena de um simpósio. O conjunto da cena recria um simpósio simétrico comandado pela justa medida a ser praticado por todos os convivas no festival. Na cena de Saphos e Alcaeus, o ato musical com o uso do *barbitos* desenvolve a combinação entre o canto e a dança ritual (PRICE, 1990, p. 134). A cena de uma *kalyx krater* do V sec atribuída a Pintor de Tithonos demonstra Saphos executando a dança ritual (YATROMANOLAKIS, 2001, p. 43). Essa dança conjugada com a canção remonta de novo ao simpósio, mais especificamente ao papel desempenhado pelo *komastes* que também é um participante do *Komos*. Saphos como artista, canta e dança, enquanto os outros participantes bebem vinho consagrado a *Dionisos* (SNYDER, 1997, p. 112, BIERL, 2001, p. 165-166).

A cena do vaso destaca o simpósio e o participante da cena, neste caso, Saphos participando de um *komos* ritualizado, cantando e dançando acompanhado de um *barbitos* e indiretamente pelo valor de uso do vaso, convidando o conviva a participar da festividade e a consumir o vinho consagrado. Na perspectiva de Davison (1968, p. 61-64) a presença do instrumento musical retrata a festividade com as *Panathenias* e a *mousikoi agones* através da disputa de *kitharas*, lembrando o lesbiense Phrynis que elaborou essa *kitharoidia* (competição) durante as *Panathenaia* de 456 ou 446.

As indumentárias de Saphos e Alcaeus descrevem a roupa e os objetos de um *komastes* com um *chiton* longo e um *barbitos*. Na cena do vaso de Pintor de Tithonos, Saphos dança em um *komos* usando um *chiton* longo, tocando um *barbitos* e portando uma bolsa de *aulos*. Podemos dizer que ambas as festividades atenienses – Panateneias como as Dionisiacas – se apropriaram das canções líricas monódicas com o objetivo de fornecer prestígio e valores ideais que a sociedade ateniense precisava, enaltecendo as figuras dos poetas líricos Anacreonte, Alcaeus e Saphos.

Logo, podemos dizer que o simposio e as tradições festivas de Lesbos foram perpetuados, mas com inovações pelos festivais atenienses onde duas situações estariam presentes: o concurso *mousikoi agones* de *kitharas* e a função ritual do simpósio dentro das Dionisiacas. A cena do vaso de Pintor de Brygos coloca *Dionisos* como deus que protege os seus participantes dentro de um espaço sagrado criado pelo ritual. Neste sentido dentro desse espaço e de sua ação protetora, os homens poderiam encontrar nos poemas, ou ao redor deles, as espasas ideais para compartilhar as suas vidas.

Sapho of Lesbos, participant of symposium: from the greek social imaginary to the myth reception in the XIX century

Abstract: We intend to analyze the reception and use of the performative - public nature of Saphos representations of the Athenian society of V B. C. and the reception of the image in modernity that reinforces the social imaginary constructed.

Keywords: Saphos, Alcaeus, material culture, archaic Greece and reception.

BIBLIOGRAFIA

ALBERT, Nicole. The metamorphoses of Sappho in fin de siècle France. In: MENDÈS-LEITE, R.; BUSSCHER, P-O. (ED.). **Gay studies from the French cultures : voices from France, Belgium, Brazil, Canada, and the Netherlands**. New York : Haworth Press, 1993.

BIERL, A.; LÄMMLE, R.; WESSELMANN, K. (dir.). **Literatur und Religion 2. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen**. MythosEikonPoiesis, 1/2. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007.

BOWRA, C. M. **Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides**. Oxford, 1961.

BRISCOE, J. R. **New historical anthology of music by women**. Indiana: UP, 2004.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUNDRICK, S. D. **Music and Image in Classical Athens**. Cambridge:University Cambridge Press, 2005.

CAMPBELL, D A. **Greek Lyric I: Sappho Alcaeus**. Cambridge MA / London: 1982.

CARSON, A. The Justice of Aphrodite in Sappho 1. **Transactions of the American Philological Association**, n. 110, 1980, p. 135-142.

CLARKE, M. C. **World-noted Women**. Standford U. L, 1857.

FUNARI, P. P. Feminist theory and the classics. **Cadernos Pagu**, n. 3, 1994, p. 267-272.

FRONTISI-DUCROUX, F.; LISSARRAGUE, F.. From ambiguity to ambivalence: A Dionysiac excursion through the 'Anakreontic' vases. In: HALPERIN, D. M.; WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. (ed.) **Before sexuality: The construction of erotic experience in the ancient Greek world**. Princeton, 1990, p. 211-256.

GENTILI, B . **Poesia e pubblico nella Grecia antica**. Da Omero al V secolo. Rome/Bari, 1985.

GREENE, Ellen. **Reading Sappho: contemporary approaches**. California: University California Press, 1999.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALLET, Judith P. Sappho and Her Social Context: Sense and Sensuality. **Signs**, n. 4, 1979, p. 447-464

HARDING, S. **The science question in feminism**. Ithaca: Cornell University, 1986.

LARDINOIS, A. Subject and Circumstance in Sappho's Poetry. **Transactions of the American Philological Association**, n. 124, 1994, p. 57-84.

LEFKOWITZ, M. R. **The lives of the Greek poets**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

LESSA, F. S. **O feminino em Atenas**. RJ: Ed. Mauad, 2004.

- LIMA, Alexandre Carneiro Cerqueira. **Cultura popular em Atenas no V Século a.C.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- MILLET, K. **Sexual politics.** New York: Doubleday & Company, 1970.
- NAGY, G. Alcaeus in Sacred Space. PRETAGOSTINI, R. (ed.) **Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all' et̂ ellenistica: Scritti in onore di Bruno Gentili.** Rome: 1993, p. 221-225.
- NAGY, G. Myth and Greek Lyric. *In*: WOODARD, R. D. (ed.). **The Cambridge Encyclopedia of Classical Mythology.** Cambridge, 2007.
- NAGY, G. Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater. **Arion**, v. 3, n. 2, 1994/1995a, p. 41-55.
- NAGY, G. Transmission of Archaic Greek Symptotic Songs: From Lesbos to Alexandria. **Critical Inquiry**, n. 31, 2004, p. 26-48.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.
- PAGE, D. L. **Sappho and Alcaeus: an Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry.** Oxford: 1955.
- PARKER, H. N. Sappho Schoolmistress. **TAPA**, 1993, p. 309-351.
- PERAINO, J. A. **Listening to the sirens: musical technologies of queer identity.** California: University of California Press, 2005.
- PRÁ, J. O feminismo como teoria e como prática. *In*: STREY, M. N. (org.). **Mulher: Estudos de gênero.** São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2002, p. 31-51.
- PRICE, S. D. Anacreontic Vases Reconsidered. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, n. 31, 1990, p. 133-175.
- RABINOWITZ, N. S.; RICHLIN, A. (eds.): **Feminist Theory and the Classics.** Londres: Routledge, 1993.
- RENFREW, C.; BAHN, P. **Archaeology, theories, methods and practice.** London: Thames and Hudson, 1996.
- REYNOLDS, M. **A Sappho Companion.** Palgrave MacMillan, 2002.
- SAMARA, Eni de Mesquita; SOHIET, Raquel; MATOS, Maria Izilda S. de. **Gênero em debate: trajetória e perspectivas na historiografia contemporânea.** São Paulo, EDUC, 1997.
- SCOTT, J. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade: Gênero e Educação**, n. 20, v. 2, 1995, p. 71-99.
- SHANKS, Michael; HODDER, Ian. Processual, Post-processual and Interpretive Archaeologies. *In*: HODDER, I.; SHANKS, M.; ALEXANDRI, A.; BUCHLI, V.; CARMAN, J.; LAST, J.; LUCAS, G. (ed.). **Interpreting Archaeology: Finding Meaning in the Past.** Routledge, 1995, p. 1-33.
- SEAFORD, R. **Euripides Bacchae.** Warminster: 1996.
- SNYDER, J. M. Sappho in Attic Vase Painting. KOLOSKI-OSTROW, A.; LYONS, C. L. (ed.). **Naked truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology.** 1997, p. 108-119.
- STIGERS, Eva Stehle. Romantic Sensuality, Poetic Sense: A Response to Hallet on Sappho. **Signs**, n. 4, 1979, p. 465-471.
- VARIKAS, Eleni. Jornal das damas: feminismo no século XX na Grécia. **Revista de Sociologia.** São Paulo: Núcleo de Estudos da Mulher e Relações Sociais de Gênero (USP), 1979.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. **Sappho und Simonides: Untersuchungen Ÿber griechische Lyriker.** Berlin, 1913.
- WINKLER, Jack. Gardens of Nymphs: Public and Private in Sappho's Lyrics. **Reflections of Women in Antiquity**, 1981, p. 63-89.
- YATROMANOLAKIS, D. Ritual Poetics in Archaic Lesbos: Contextualizing Genre in Sappho. **Towards a Ritual Poetics.** Athens, 2003.
- YATROMANOLAKIS, D. **Sappho in the making: The early reception.** Harvard University Press, 2007.