

Deusas, mulheres e as mortes dos heróis no *Epinício 5* de Baquílides

Goddesses, women and the death of the heroes of Bacchylides' Epinician 5

Giuliana Ragusa

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

gragusa@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4978-3451>

Resumo: O artigo se dedica a analisar o papel das personagens femininas divinas e mortais do *Epinício 5* de Baquílides na trajetória dos heróis que se encontram no Hades — um deles morto, o outro, ainda vivo, mas já com a morte diante de seus olhos que não a veem. São elas Ártemis e Altaia, de um lado, por cujas ações Meleagro sucumbe; Afrodite e Dejanira, de outro, por cujas ações Hércules haverá de sucumbir, depois de ter escolhido casar-se com ela, a irmã do espectro que o comove, ao recontar-lhe sua morte não-heroica por terrível assassina, a própria mãe. Igual morte sofrerá o filho de Zeus, por ação imprudente da esposa, que acaba por se tornar assassina do marido, involuntariamente. Ao focar esse recorte, o artigo ressalta o modo como o poeta não apenas enlaça as desditas de ambos os heróis, mas desde o princípio tece a do que vive subjacentemente à do morto, algo que se revela por completo no abrupto fim do relato mítico (56-175) da canção.

Palavras-chave: Feminino; Mito; Herói; Baquílides.

Abstract: The article is dedicated to analyzing the roles played by the divine and mortal female characters in Bacchylides' *Epinician 5* in the trajectory of the heroes who find themselves in Hades — one of them dead, the other still alive, but with death placed before his unseeing eyes. They are Artemis and Althaea, on the one hand, for whose actions Meleager succumbs; Aphrodite and Deianeira, on the other, for whose actions Heracles will succumb one day, having chosen to marry her, the sister of the spectre who moves him by recounting his non-heroic death by a terrible murderer, his own mother. Zeus' son will suffer the same kind of death, due to the reckless actions of his wife, who ends up unwittingly murdering her husband. By focusing on this section, the article highlights the way in which the poet not only intertwines the misfortunes of both heroes, but also weaves that of the hero who is alive in a way that right from

the start underlies that of the one who is already dead. This is an admirable stylistic move that gradually becomes apparent, as we hear the quite long and detailed mythical narrative (56-175), but only at its abrupt end is it fully revealed.

Keywords: Female; Myth; Hero; Bacchylides.

1 Introdução

Há muito a explorar nos duzentos versos do *Epinício 5*, de Baquilides. Nesta oportunidade, restrinjo-me à narrativa mítica que encaixa na *katábasis* de Hércules para resgate do cão infernal de Hades, Cérbero, o encontro com Meleagro (56-175); nela, faço mais um recorte: analiso a imagem das duas deusas — Ártemis e Afrodite — e das duas mulheres mortais — Altaia e Dejanira — que protagonizam a já consumada trágica morte de um herói — Ártemis e Altaia — e a trágica ruína futura do outro por ora ainda vivo — Afrodite e Dejanira. Pensar os papéis que desempenham e o modo como o poeta mélico as apresenta é o objetivo desta análise.¹

Recai sobre Meleagro a ênfase da narrativa, e sobre o ciclo mítico etólio do javali da Calidônia; isso no contraste entre a personagem consciente da própria mortalidade, e Hércules, que, vivo, não a pode apreender de fato. Ignorando seu futuro e, nele, o fim terrível que o aguarda, não sabe o que faz, quando voluntariamente junta seu caminho ao do interlocutor que lhe inspira tanta compaixão, por meio da boda que oferece realizar com uma irmã dele, caso haja uma. Sim, há: Dejanira. Mal sabe o que dela lhe admirará: uma morte não-heroica como a que Altaia impôs ao próprio filho, ora espectro no Hades. Esta o faz em ação voluntária, tecida nos domínios de Ártemis, e aquela, involuntária, nos domínios de Afrodite. Ambas as ações caracterizadas pelo dolo, e ambas

¹ Em Ragusa (2016, p. 63–83), discuti o entrelaçamento dessas ruínas a partir do rebatimento de imagens vegetais para Meleagro e Dejanira, entre outros elementos. Em Ragusa (2023, p. 45–59), centrei-me no herói e em suas imagens na poesia grega arcaica e clássica, com comentário das fontes poéticas, pensando cólera, vingança, luto e guerra como os fios de seus enredos. Este artigo dialoga de perto com o anterior, mas olha mais detidamente para as mulheres em torno de Meleagro e de Hércules.

se originam dentro das respectivas casas dos dois heróis, e são urdidas no âmbito da magia — uma, a da mãe assassina, movida por *khólos* (“cólera”), a outra, da esposa que acabará por se tornar igualmente uma assassina, movida por *érōs* (“desejo”).

2 Ártemis e Meleagro

O relato de Meleagro sobre sua morte (93-154) ocupa a maior parte dos versos da narrativa mítica (56-175) da qual é o centro. A oportunidade para tal relato é-lhe dada por Hércules que, maravilhado e assustado com a visão do espectro a luzir em armas (*t[e]úkhesi lampómenon*, 72) no breu do Hades, pede-lhe que se identifique e diga como chegou até ali — como pereceu (86-92). Em ignorância dos fatos, julga que o assassino de Meleagro possa vir em seu encalço, e que haja nisso a ação de Hera (86-92). Saberá, porém, quanto ao algoz do morto, ter sido uma dura assassina, a própria mãe dele, Altaia; e quanto à intervenção divina, não ter sido a da ciumenta esposa de Zeus, seu pai, mas da ofendida Ártemis, por crime cometido por Eneu, pai de Meleagro, rei da Calidônia.

Que Eneu agravou a deusa é inegável no relato (97-102). Que tentou compensar a falha para com ela, igualmente (97-102). Que os deuses, porém, não mudam de disposição para com os mortais facilmente, é um *tópos* (Gentili, 1958, p. 33) que o espectro declara de saída (94-96), em preâmbulo ao relato:²

τὸν δὲ προσέφα Μελέαγρος
δακρυόεις· “χαλεπὸν
θεῶν παρατρέψαι νόον

95

ἄνδρεςσιν ἐπιχθονίοις.
καὶ γὰρ ἄν πλάξιππος Οἰνεὺς
παῦσεν καλυκοστεφάνου
σεμνᾶς χόλον Ἀρτέμιδος λευκωλένου

² As traduções da canção de Baquilides são próprias (Ragusa, 2024, p. 294-318), baseadas na edição de Maehler (2003). Traduções de obras referidas são igualmente próprias, salvo se indicado o contrário.

λίσσόμενος πολέων 100
 τ' αἰγῶν θυσίαισι πατήρ
 καὶ βοῶν φοινικονώτων·

E falou-lhe Meleagro,
 lacrimoso: “Mudar
 a disposição dos deuses difícil é 95

aos homens mortais sobre a terra.
 Se não, Eneu açoita-corcéis
 teria freado a cólera da veneranda, alvos braços,
 Ártemis da guirlanda de botões em flor —
 meu pai, suplicando-lhe com sacrifícios 100
 de muitos bodes
 e bois rubros-dorsos.

Mas qual é exatamente o crime de Eneu? Baquilides não diz, e Maehler (2004, p. 121) nisso percebe uma omissão voltada a apresentar o sucedido a Meleagro, seu filho, “como de todo imerecido e cruel, maximizando seu potencial de *pathos*”, aduzindo, porém, que o público bem pode ter recordado a razão dada no relato da *Iliada* (IX, 534-537), qual seja, o crime de *asébeia* (“impiedade”) de Eneu que, ao sacrificar aos deuses todos, de Ártemis apenas se esqueceu. No epinício, seja este o crime, como creio, ou não, o fato é que gera *khólos* (104, 123), a “cólera” e a consequente punição da deusa *anikaton* (“invencível”, 103), diz o eloquente adjetivo que traz em si a ideia da *nikē* (“vitória”) inerente ao mundo dos Jogos em que se insere esta canção para um vitorioso.

De fato, no relato, da colérica Ártemis advém uma primeira punição ao rei: ela envia um terrível javali (103-126) à sua terra. Depois, porque não se extingue ainda seu *khólos*, uma segunda: a luta entre o povo da Calidônia, os etólios liderados por Meleagro, filho de Eneu, e os curetes de Pleurão, terra da mãe do herói, pelo couro — o prêmio — da fera implacável finalmente abatida, após ter ceifado rebanhos, plantas e guerreiros sem conta (107-110). Ambos os grupos, vale dizer, já se achavam em conflito quando chega aos mortais o javali da deusa. Ocorre que na sangrenta e longa luta contra o javali, morrem dois irmãos de Meleagro (117), o que em muito agrava as consequências da falta de Eneu para com a deusa; e na esteira dessas perdas, outras são acrescidas

na disputa pelo couro da fera (121-135), quando o filho do rei, líder dos etólios, acaba por involuntariamente matar dois tios maternos. Eis o que haverá de arrastá-lo à morte.

Vejamos mais de perto as punições de Ártemis.

O envio do terrível javali à Calidônia *kallikhorón* (“belos plainos de dança”,³ 106) toca, com o adjetivo dado à região, pungentes notas na dissonante violência e carnificina crescentes em seu entorno (Lefkowitz, 1976, p. 60), e isso se acentua se lembrarmos que na *Odisseia* (11, 581) *kallikhorón* sugere “os rituais ordenados da paz” (Lefkowitz, 1969, p. 74). Irônico se torna o qualificativo quando pensamos em como projeta a própria mélica de Baquilides, seu canto-dança que tematiza o mito, e que existe na *performance* inserida no quadro da vida bem ordenada da *pólis* (Cairns, 2010, p. 234). Com o envio do “ampliforte” (*anadomákhon*, 105) animal, Ártemis inicia sua punição ao crime de Eneu, pelo qual ele e a esposa, Altaia, perdem dois filhos, e ela ainda perde dois irmãos. Parece que se expressa em *moíra oloá* (“quinhão mortal”, 121) aquela perda em meio à brutalidade implacável — como a própria deusa — que arreabata a terra harmoniosa e festiva. Assolada já pelo conflito entre etólios e curetes, ela será engolida pela caçada sangrenta e selvagem ao javali monstruoso e, depois, pela disputa por seu couro. Isso agudiza a sonoridade patética de *kallikhorón*, tanto mais, frisa Segal (1976, p. 119) com razão, porque quem o profere em atribuição à sua terra, longe de seus olhos, é o espectro de Meleagro, como que a recordar os tempos perdidos de paz e harmonia na comunidade.

Como se caracteriza a colérica Ártemis na canção? Os primeiros epítetos que recebe, quando instiga o javali rumo à Calidônia, são: *kalykostephánou* (98; “guirlanda de botões em flor”, 99), *semnâs* (99; “veneranda”, 98), *leukólénou* (99; “alvos-braços”, 98). O segundo marca seu *status* divino; os demais, sua beleza que o primeiro sublinha como jovem, algo bem adequado à deidade sempre *parthénos* (“moça púbere não-casada”), e delicada, criando forte contraste com a atuação punitiva

³ Jebb (1905, p. 281) lembra que o epíteto pode falar da beleza dos campos da natureza da região ou, como prefiro, dos campos de dança; o léxico de Gerber (1984, p. 118) indica preferência pela primeira opção. Ambas são encontradas nas traduções e comentários do epinício.

de Ártemis e o instrumento de que se vale, de um lado, e com seu próprio irrefreável *khólos*, de outro. Irrefreável e renovado adiante no relato, na segunda punição — a instigada luta ferrenha pelo couro do animal —, quando outros epítetos são atribuídos à deusa: *daíphrōn* (122; “hostil”, 123) e *agrotéra* (“selvagem”, 123), ambos cantando a dureza implacável que demonstra em suas punições. O último, diga-se, será mais comumente entendido como “caçadora” ou “deidade do mundo selvagem”, e ligar-se-á de forma estreita à natureza desenhada no substantivo *agrós*, que o integra. Ártemis, afinal, é “senhora de toda a natureza selvagem, dos peixes e das águas, das aves e dos ares, dos leões e dos veados, das cabras e dos coelhos” (Burkert, 1993, p. 295), como canta a *Iliada* (XXI, 470) que, em ocorrência única, chama-a *pótnia thérōn* (“senhora das feras”).⁴ Na passagem de Baquílides, contudo, *agrotéra* não deve ser entendido nesses sentidos, ressalta Mauduit (2006, p. 213-214), mas no da selvageria e ferocidade de que é capaz — algo que o javali corporifica e a narrativa de Meleagro mostra irrefutavelmente —, em sua insaciável ira punitiva contra de Eneu:

É a tenacidade de seu rancor, e a desproporção entre sua vingança e a afronta sofrida [...] que o qualificativo [...] coloca em relevo nesse episódio. [...] o adjetivo se dá a ler como variação do tema da ‘cólera selvagem’ das divindades homéricas. A possibilidade de tal reminiscência é acreditada pela presença do modelo épico no pano de fundo [o relato iliádico da caça ao javali por Meleagro] do poema (Mauduit, 2006, p. 214, tradução própria).⁵

Daí minha compreensão de *agrotéra* (123) como qualificativo da selvageria de Ártemis.

⁴ A *Iliada* (XXI, 471) também a chama *agrotérē*, como Baquílides. Texto grego: Monro e Allen (1920). Tradução própria.

⁵ “C’est la ténacité de sa rancune, et la disproportion entre sa vengeance et l’affront subi [...] que le qualificatif [...] met en relief dans cet épisode. [...] l’adjectif se donne à lire comme une variation sur le thème de la ‘colère sauvage’ des divinités homériques. La possibilité d’une telle réminiscence est accréditée par la présence du modèle épique à l’arrière-plan de ce poème”.

Voltemos ao primeiro conjunto de epítetos, pois um deles precisa ainda ser notado: *leukōlénou* (99), muito eloquente ao movimento de sinistro e ominoso enlace das trajetórias de Meleagro e Hércules, que veremos ser urdido pelo poeta. Isso porque se aqui é dado a Ártemis, peça central na sequência de eventos que leva aquele ao Hades, em Homero é especialmente atribuído a Hera, por conta de quem Hércules está no Hades, a raptar Cérbero no último de seus doze trabalhos,⁶ onde dará, sem o saber, um fatídico passo rumo à sua ruína. É que, compadecido pela narrativa da morte de Meleagro, fruto de cadeia de fatos em que se destacam as cóleras de Ártemis e de Altaia, oferece casamento a uma irmã do morto, caso ela exista (165-175). Não sabe ele, não pode sabê-lo, que ela, Dejanira, um dia haverá de matá-lo, movida por *érōs* e pela imprudência — a mesma que ele demonstra, ao amarrar sua trajetória a tao desditoso herói. As flagrantes conotações funestas entre as duas deusas são patentes no epíteto deslocado dos braços de uma aos da outra, em jogo em que, como observa Lefkowitz (1969, p. 74), “os destinos dos dois heróis são indiretamente ligados”.

3 Altaia e Meleagro

Não pelos filhos mortos (Anceu e Agelau, 117), mas pela perda de dois irmãos (Íficles e Áfares, 127-128) que Meleagro, seu filho líder dos etólios, matou involuntariamente, Altaia adentra a trama da punição da deusa, superando a razoável reação lutuosa pelos parentes, ao se recusar a entender o ocorrido que assim o herói explica:

[...]· περὶ δ' αἴθωνος δορᾶς
μαρνάμεθ' ἐνδυκέως

125

⁶ Lembre-se o relato da *Iliada* (XIX, 95-125), segundo o qual o vigoroso Hércules, gerado por Zeus e Alcmena em Tebas, sofre as consequências do lapso de julgamento de Zeus. É que o deus anuncia no Olimpo o filho prestes a nascer como o futuro rei de todos os mortais, mas Hera o engana, e arranca o juramento de que esse seria o lote do primeiro filho dele que nascesse. E ela então faz nascer antes de Hércules Euristeu, rei a quem o herói terá que se submeter, realizando vis trabalhos — os doze trabalhos. Zeus irado tira à força Hera do Olimpo, com as próprias mãos, quando percebe tudo, mas não pode reverter a situação do filho bastardo de quem faz Atena guardiã. De fato, ela o protegerá da perseguição de Hera, como o herói recorda neste *Epinício* 5 (86-92).

Κουρῆσι μενεπτολέμοις·
 ἔνθ' ἐγὼ πολλοῖς σὺν ἄλλοις
 Ἴφικλον κατέκτανον
 ἐσθλόν τ' Ἀφάρητα, θοοὺς μάτρως· οὐ γὰρ
 καρτερόθυμος Ἴρης 130
 κρίνει φίλον ἐν πολέμῳ,
 τυφλὰ δ' ἐκ χειρῶν βέλη
 ψυχαῖς ἔπι δυσμενέων φοι-
 τᾶι θάνατόν τε φέρει
 τοῖσιν ἂν δαίμων θέληι. 135

ταῦτ' οὐκ ἐπιλεξαμένα
 Θεστίου κούρα δαΐφρων
 μάτηρ κακόποτμος ἔμοι
 βούλευσεν ὄλεθρον ἀτάρβακτος γυνά, [...]

[...]. Pelo couro cor-de-fogo
 lutamos firmes 125
 com os curetes tenazes na guerra.
 Então eu, entre muitos outros,
 matei Íficles
 e o bom Áfares, velozes tios maternos; pois
 Ares duro-coração 130
 não distingue o amigo na guerra,
 e cegas saem setas das mãos
 contra os ânimos dos inimigos,
 e portam-lhes a morte —
 a quem o nume quer. 135

Mas isso não considerou
 de Téstio a filha hostil,
 minha malfadada mãe, e
 planejou minha ruína, a intrépida mulher: [...]

Caso claro de “fogo amigo” típico do turbilhão da guerra, arena a ela de todo estranha, a morte dos irmãos leva Altaia a engendrar ao filho vivo a mais extrema retribuição punitiva: a morte — e da forma mais traiçoeira possível, mais anti-heroica (136-154). Entende-se bem o porquê de sua qualificação duríssima pelo morto (136-139). É como se, em “isolamento intencional e em sua habilidade de agir sobre suas

intenções” (Lefkowitz, 1969, p. 80), a mãe se convertesse em tenebrosa Erínia dos irmãos colocados acima do próprio filho. Como tal, torna-se agente de crime da mesma natureza, mas agravado, porque com dolo mata Meleagro que sem dolo matou os tios, dado que deveria mitigar a gravidade da ação do herói, ainda que tão terrível seja seu resultado. Não, todavia, aos olhos de uma Altaia tão ferozmente colérica quanto a insaciável Ártemis (122), com quem compartilha, em nítido espelhamento projetado por Meleagro, o epíteto *daíphrōn* (137), a qualificar sua hostilidade atroz.

Surpreende a crueldade de sua ação; espantosa é sua traição ao filho que deveria ser objeto primordial de cuidado e proteção. Impressionante é o modo como, impiedosa, abate-se sobre ele, domando-o com a morte quando ele, vitorioso na liderança dos etólios contra o javali e na luta pelo couro, domava um inimigo (144-151). Ignorava, porém, Meleagro, o que dentro da casa fazia a mãe deliberada e conscientemente, até perceber-se a perecer de súbito, a exaurirem-se sua força e energia; ignorava que Altaia agia para matá-lo, em quebra de confiança básica na relação mãe-filho, na qual de quem concebe a criança espera-se que a preserve e priorize sobre tudo e acima de tudo — ou quase isso. Rompendo com essa expectativa, ela, bem ciente de que a vida do herói depende da manutenção, em arca fechada (*daidaléas [...]* *lárnakos*, 140-141), do “cepo de breve fim” (*ōkýmoron phitrōn*, 141-142) que a mensura — cepo no qual a *moíra* (“quinhão”, 143) lhe “fiou” (*epléklōsen*, 143) o “limite” (*hóron*, 144) de sua existência. Altaia, em seu *khólos*, não hesita em sacá-lo dali, queimando-o de pronto (142), e decretando, a própria mãe, a morte do filho.

A desumanidade da assassina se realça na humanidade do mágico tição (*phitrōn*) que o fogo extingue (Lefkowitz, 1969, p. 80); e sua traição se realça na imagem da arca que, como observei antes (Ragusa, 2023, pp. 53-54), projeta-se como objeto de preservação de bens preciosos no interior mais protegido da casa, de um lado, e de urna fúnebre ao corpo inânime, de outro — ambos os sentidos conjugados no epinício. Há que reconhecer: a Altaia de Baquilides faz-se ainda mais terrível do que a da primeira ocorrência do mito na *Iliada* (IX, 529-599),⁷ no episódio

⁷ Texto grego: Monro e Allen (1976). Traduções próprias.

da célebre embaixada a Aquiles, na fala do velho tutor Fênix ao duro e inamovível herói colérico.⁸ É que lá, em meio à punição de Ártemis à *asébeia* de Eneu, com o envio do javali à Calidônia, Meleagro de repente se retira da luta com os curetes, tomado pela “cólera” (*khólos*, 553) que oblitera a sensatez (554), “encolerizado” (*khōómenos*, 555) contra a mãe, Altaia, em “cólera aflige-peito” (*khólon thymalgéa*, 565) que o faz permanecer fora de combate, “encolerizado” (*kekholóménos*, 566) por causa das maldições imprecadas pela mãe contra si, por ter ele matado um tio materno — não dois, como no epinício —, decerto sem dolo e na luta envolvendo o javali ou seu couro. A cena iliádica (568-572) de Altaia a bater na terra e chamar pelos deuses dos mortos, Hades e Perséfone, de joelhos e em pranto, a pedir-lhes a morte do próprio filho (*paidì dómen thánaton*, 571) é forte, e a impreciação, eficaz, porque logo a atende a Erínia. A diferença para com a imagem da mãe de Meleagro no epinício é esta: terrível é o pedido dela, mas ela não atua diretamente na morte do filho, traindo a confiança dele e o pacto básico de seu papel de mãe. Bem mais terrível é a Altaia de Baquilides, bem mais dolorosa e trágica a imagem de seu filho no *Epinício 5*, de cujas palavras sobre ela emanam profundos horror e amargor, evidenciados nos qualificativos que lhe confere e mesmo no substantivo *gyná* (“mulher”, 139), com que lhe nega o *status* de mãe e esposa de Eneu.

Vemos Altaia antes de Baquilides e depois da *Iliada* em fontes diversas,⁹ das quais vale mencionar, na mélica narrativa de Estesícoro, *Os caçadores de javali* (Frs. 183-186 Davies-Finglass), e o Fragmento 290 (Davies) de Íbico. Isso porque neste estaria bem frisado o estreito elo entre ela e o filho, dada a inusual designação *Althaía Meleagris* (Davies e Finglass, 2014, p. 517), pela qual faz a rainha definida pela trajetória do herói. E naquele temos os irmãos de Altaia e talvez o motivo do tição de Meleagro na articulação dos eventos que o levam à morte (March, 1987, p. 46). Ademais, em dois fragmentos estesicóreus de outra canção narrativa que não podemos identificar, mas cujos fragmentos (189 e 191 Davies-Finglass) centram-se no ciclo mítico etólio, temos elementos

⁸ Ver discussão já feita em Ragusa (2023, p. 46-48).

⁹ Como observado à nota anterior, pensei a personagem na discussão das fontes arcaicas e clássicas do mito (Ragusa, 2023, p. 48-52).

significativos, como a Calidônia, uma Ártemis caçadora (Fr. 189), e uma mulher, plausivelmente Altaia (Garner, 1994, p. 28, 30), a receber a terrível notícia da morte de seus irmãos, executada por alguém — Meleagro, possivelmente, dada a constância desse elemento na tradição.

Já na tragédia, destaca-se a Altaia da peça *Pleuronenses* (Fr. 6 Snell),¹⁰ de Frínico, poeta mais velho do que Baquilides. Mais próxima à deste é a personagem que vemos no diminuto texto remanescente de três linhas, em que ela arruína o “tição” (*daloú*, 3) do filho, matando-o, e ganha epítetos profundamente negativos: “pavorosa” (*ainàs*, 3) e “vil-engenho” (*kakomakhánou*, 3). Similarmente a Altaia cantada pelo coro das *Coéforas* (602-612),¹¹ a segunda tragédia da trilogia *Oresteia* (458 AEC), de Ésquilo, posterior ao epinício (476 AEC); “desgraçada” (*tálaina*, 605), “destrói-filho” (*paidolymàs*, 605), ela “dolosamente planejou” (*mésato*, 605) a morte de Meleagro, acendendo o “tição” (*dalòn*, 608) que era a medida de sua vida. Essas “Altaias” todas, incluindo a baquilídea, se comparadas à iliádica, são figuras bem mais impactantes, porque se fazem — seguramente nos casos mais nítidos das tragédias e do *Epinício* 5 — mães assassinas que traem a mais funda e essencial confiança do filho vitimado, do rebento que, tendo trazido à luz, conduzem, implacáveis, à morte.¹²

Ora, com toda razão o “lacrimoso” (94) espectro do herói que relata sua própria morte tão vil, tão anti-heroica, não teria senão duríssimas palavras à genitora, como vimos no momento em que frisa sua indisposição para compreender que não com dolo, nem voluntariamente matara ele seus tios maternos (136-139): *Testíou koura daíphrōn* (“de Téstio a filha hostil”, 137); *mátēr kakópotmos* (“malfadada mãe”, 138); *atárbaktos gyná* (“intrépida mulher”, 139). Notável na primeira qualificação é o referido espelhamento entre Altaia e Ártemis, que destaquei antes, pelo epíteto *daíphrōn* — marcando a hostilidade da figura

¹⁰ Traduzido e comentado, como as demais fontes, em Ragusa (2023, p. 48-55).

¹¹ Texto grego: Page (1972). Traduções próprias. Lembra Gentili (1958, p. 42) que Sófocles e Eurípides teriam composto tragédias sobre Meleagro; o primeiro, seguindo a narrativa épico-homérica, e o segundo, acolhendo “a versão baquilídea, que enriquece com um novo elemento dramático, o amor de Meleagro por Atalanta” (p. 42-43).

¹² Assinalei isso no estudo anterior (Ragusa, 2023, p. 52).

materna nada maternal —, mas também, veja-se, pelo substantivo *kouira*, ambos dados à deusa (122 e 104). Na segunda, *kakópotmos* (138), temos a insistência na ideia do “lote” (*-pótmōs*) que temos na vida, fio desfiado na ode, da primeira palavra — o adjetivo ao vitorioso Hierão (*eúmoirē*, “Ó bem-destinado”, 1) — à *gnómē* de transição ao mito (50-55) — a reflexão ético-moral que sintetiza a vivência humana empiricamente comprovada em concisa formulação —, ao próprio mito e à conclusão (176-200). Na atribuição a Altaia, o “lote” é negativamente qualificado por *kakós*, uma vez que ela se ergue contra o filho em vingança descabida e de todo injusta, e sem hesitar o mata. Na terceira, surge a pior das qualificações de Meleagro para Altaia, em *crescendo* de amargor e censura latentes: *atárbaktos* (139), que a despe de qualquer humanidade (Lefkowitz, 1969, p. 80) e a vulgariza na combinação ao substantivo *gyná*, que mais do que justificadamente a destitui de seu papel de mãe. Afinal, com sua premeditada ação homicida, que não dá ao filho qualquer chance de reação, Altaia realizou execrável “violação do dever maternal”, sublinha Dova (2012, p. 90), assumindo para si uma tarefa inadequada, uma vez que caberia, isto sim, aos homens de sua família de origem a vingança pelas mortes de seus parentes masculinos, dos irmãos que ela prioriza, em detrimento de Meleagro, seu rebento.¹³

Que o elo entre Altaia e seus irmãos possa ser tão forte não é estranho, recorda Garner (1994, p. 34), nem no imaginário grego, nem no mais antigo indoeuropeu, em que o tio materno era especialmente próximo da irmã, transitava pela casa dela com acesso largo, e desempenhava “papel proeminente” na criação do sobrinho, como é o caso famoso de Autólico e da caça ao javali na qual conduz Odisseu à idade adulta, em rito que lhe deixa a célebre cicatriz (*Odisseia* 19, 392-466).¹⁴

Se ficam de algum modo minimamente explicados a estreita proximidade e o grande afeto de Altaia pelos irmãos, por esses dados, o mesmo não vale para a vingança da mãe contra o filho — mãe impiedosa, cuja ação não-natural é condenável.¹⁵ Daí que o Meleagro de Baquilides

¹³ Reitero essa observação, seguindo Dova, feita em Ragusa (2023, p. 54)

¹⁴ Bremmer (1983, p. 178) comenta o caso de Meleagro; ver mais a respeito em minha discussão prévia (Ragusa, 2023, p. 53-54).

¹⁵ Segal (1990, p. 13), Dova (2012, p. 90).

afigure-se tão sofredor, tão digno de compaixão, sobretudo no clímax do relato feito entre lágrimas, quando reconta como, num “lampejo de reconhecimento trágico” (Segal, 1976, p. 119), se sentiu perecer em plena vitória sobre guerreiro inimigo cujo corpo já espoliava das armas; sentiu-se exaurir inteiramente, sem poder reagir, sem poder evitar ser subjugado pela morte que lhe dão as terríveis mãos maternas que o deveriam embalar e proteger (151-154).

4 Dejanira e Afrodite, Meleagro e Hércules

Movido por extrema comoção e singular — ela quase o leva ao pranto desta única vez em sua vida (155-169) —, Hércules oferece-lhe uma ação para mitigar um pouco o sofrimento tremendo do triste espectro: desposar uma irmã sua, se a tiver (165-169), desde que seja *parthénos adméta* (“inexperiente, indomada”, 167) e de belo e nobre porte (168), tal qual o irmão cuja sombra contempla no Hades. Dela fará “refúlgida esposa” (*liparàn [...] ákoitin*, 169), declara-lhe o “filho de Anfítrio” (156) — pai mortal que recorda a mortalidade do herói, embora filho de fato de Zeus, criado apenas pelo marido de Alcmena. Contudo, nem luminosa será Dejanira, nem luminoso será o enlace com ela, nem luminosa é a similaridade dela para com o morto, a qual sequer deveria ser desejada por Hércules, se mais prudente fosse, se menos se deixasse levar pela emoção e pela ilusão do poder da ação que é, sempre, sua resposta ao que a si advém.¹⁶

Há, pois, no modo como Hércules elabora a oferta do *gámos*, “uma ironia peculiarmente triste”, nota Stern (1967a, p. 36), pois, “tentando fazer o bem, escolhe, ignorando-o, sua destruição”. Tanto mais irônica se fazem tal escolha e a ignorância do mortal limitado no conhecimento do futuro, como é inerentemente o ser humano, se lembrarmos a fala gnômica do compadecido herói, que introduz a oferta. Nela, constatando a precariedade do homem, aponta na ação aquilo que lhe resta, uma vez

¹⁶ Armando-se com suas flechas, assim o herói reage diante do espectro de Meleagro que a ele se dá a ver, sem se dar conta da imaterialidade dos mortos, de seus “ânimos” (*psykhai*) ali dispersos. Comentei esse seu traço, olhando tal passo, anteriormente (Ragusa, 2022, p. 12-34).

que não há “propósito, fito” (*práxis*, 163) em prantear o que não se pode mudar, a saber, a natureza mortal humana e suas limitações intrínsecas, a “permanência e a irreversibilidade da morte” (Johnston, 1999, p. 20). Eis as palavras do herói, no relato do narrador do epinício baquilídeo:

[...]: “θνατοῖσι μὴ φῶναι φέριστον 160

μηδ’ ἀελίου προσιδεῖν
φέγγος· ἀλλ’ οὐ γάρ τις ἐστὶν
πρᾶξις τάδε μυρομένοις·
χρὴ κεῖνο λέγειν ὅ τι καὶ μέλλει τελεῖν.

[...]: “Aos mortais, melhor não ser, 160

nem ver do sol
a luz; mas já que não há
fito em prantear isso,
deve-se falar do que se pode perfazer”.

Se Meleagro, morto pela própria mãe, chora sem pudores sua desdita, Hércules exibe a “autocontenção esperada dos homens” até em contexto fúnebre, sobretudo a partir de fins do século VI a.C., como argumenta Wees (1998, p. 19); é quase como se ele “não desejasse que fossem vistas ou notadas suas lágrimas” (Fearn, 2012, p. 329), mas o fato é que ele foi movido à comoção solidária que emerge da identificação para com o interlocutor, da mútua fragilidade reconhecida na ruína do vitorioso, jovem e belo Meleagro, que poderia ser a sua. Não imagina Hércules, contudo, que suas pálpebras molhadas (*ténxai blépharon*, 157) — só a tanto chegam — lamentam — grande ironia! — não só a trajetória do “mortal sofredor” (*talapenthéos [...] phōtós*, 157-158), mas a sua própria, porquanto ao morto oferece, para dirimir o sofrimento infundo dele, a boda (*gámos*) com uma irmã sua. E o faz — similmente ao morto no relato de sua desdita (94-96) — com prelúdio gnômico (160-162) que retoma o tema da limitada e frágil condição mortal num mundo de forças imponderáveis, ora favoráveis ao homem, ora levando-o ao infortúnio — tema elaborado na *gnómē* de transição (50-55). E mais: a tal tema, Hércules articula, expandindo-a à reflexão sobre a condição humana, observa Arnould (1990, p. 110), “a máxima sobre a inutilidade

das lágrimas”: a falta de “propósito” (*práxis*, 163) tanto para si, quanto para Meleagro, em desfazer-se em pranto (*myroménois*, 163): *all’ ou gár tís estin práxis táde myroménois* (162-163), frase que recorda a da *Odisseia* (10, 202), *all’ ou gár tis prêxis egíneto myroménoissin*, dita no contexto do pranto dos companheiros de Odisseu na ilha de Circe, quando recordam o Ciclope que a alguns devorara (201-202):¹⁷

κλαῖον δὲ λιγέως, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες;
ἀλλ’ οὐ γάρ τις πρῆξις ἐγίνετο μυρομένοισιν.

Choraram agudamente, e grossas lágrimas verteram,
mas serventia alguma originou-se de suas lamentações.

Da inutilidade das lágrimas — “*topos* antigo comum, em especial no contexto da consolação” (Davies e Finglass, (2014, p. 583) — fala também Estesícoro (Fr. 301 Davies-Finglass), em canção da qual resta o texto abaixo, de incerta localização no *corpus* de seus longos poemas mítico-narrativos:

ἀτελέστα τε γὰρ καὶ ἀμάχανα τοὺς θανόντας
κλαίειν

pois inútil e sem valia aos mortos é
chorar ...¹⁸

No epinício de Baquilides, Hércules reconhece que lágrimas nada farão pelo espectro infeliz; logo, é necessário (*khreē*) “falar do que se pode perfazer” (*légein hó ti kai mellei teleîn*, 164). Interessa notar que, para além disso, Hércules refere-se aos “mortais” (*thnatoísi*, 160) como se fossem “eles, os outros”, muito embora a ode repise sua própria mortalidade após introduzi-lo a descer ao Hades como invencível saqueador de cidades que é filho de Zeus (56-58); no mundo dos mortos, ele é o filho de Alcmena (71), o filho de Anfitrião (85, 156), e jamais é nomeado, em apagamento que espelha o seu enquanto ali se acha, e não entre os vivos. Tal qual antes deixara a Atena a preocupação com os

¹⁷ Texto grego: Allen (1975). Tradução própria.

¹⁸ Tradução Ragusa (2024, p. 191).

desígnios de Hera contra si (89-92), agora (160-164) Hércules deixa aos deuses o que excede os limites dos mortais, e, “satisfeito, como parece, com suas observações gerais sobre a mortalidade, ele se transforma de novo em homem prático, aparentemente confiante e esperançoso no êxito de suas próprias empreitadas” (Brannan, 1972, p. 254).

É justamente com esse ânimo que o herói propõe a boda com a irmã púbere, mas virgem e inexperiente, bela e nobre, que Meleagro tenha deixado viva junto a seu pai, pois dela fará “refúlvida esposa” (169), diz a expressão em que o adjetivo *liparós*, que “basicamente significa ‘untado com óleo’ e daí ‘liso’ ou ‘reluzente’, logo ‘rico’ e ‘radiante’” (Fowler, 1984, p. 145), produz outro espelhamento com Meleagro, já dado na comparação da “estatura, porte” (*phyé*, 168) que Hércules elogia. Isso porque o espectro é, por duas vezes, realçado em sua fulgência: uma vez, pelo verbo *lámpein*, na sua aparição em armas ao herói vivo (72) no trevoso Hades, o que dele faz “uma solitária unidade de armada luminescência imersa em estranha melancolia” (Dova, 2012, p. 78). Note-se que a ideia do verbo “se aplica a diversas experiências sensoriais” (Fowler, 1984, p. 145), indo do brilhante ao luminoso, claro, ilustre, límpido, e podendo apontar uma fonte de luz autônoma ou secundária — como a das armas dos guerreiros em Homero (Ciani, 1974, p. 131), ou do herói morto, aqui, no epinício de Baquilides. A outra vez, pelo adjetivo da expressão *aglaàn héban* (“esplêndida juventude”, 154), que nomeia o que o plangente Meleagro recorda ter deixado para trás, ao morrer; é que *aglaós* é amiúde usado em sentido figurado, de Homero a Píndaro, para “coisas; pessoas; conceitos abstratos” (Ciani, 1974, p. 131) — este, o caso da canção. Dado à juventude, “tem muito da ambiência” de *lamprós*, anota Fowler (1984, p. 146), aduzindo que “parece originalmente ter significado ‘lampejante, cintilante’”, mas nas ocorrências significa “ilustre, glorioso, esplêndido”.

Claro está, portanto, que a expressão *liparàn [...] ákoitin* (“refúlvida esposa”, 169) gera novo espelhamento entre os irmãos Dejanira e Meleagro, projetado por Hércules: se este brilha na guerra, como é próprio a um homem, e tal brilho nem o Hades apaga, aquela brilhará na arena mais relevante da atuação feminina, do *gámos* (sexo, casamento).

Devo retomar, quanto à caracterização da noiva que Hércules tomaria por esposa, o adjetivo *admētē* (167). Seu sentido é de “inexperiente, inexperta, solteira, virgem”, e expressa a ideia recorrente no mundo mítico-cultural do fascínio sexual da *parthénos* (Reeder, 1995, p. 20), ideia que, por sua vez, se atrela à do *gámos* como *zygós* (“jugo”) que doma a moça púbere, enquadrando na instituição do casamento o *érōs* feminino assim controlado e direcionado à sua finalidade maior: a procriação na legítima moldura do sexo.¹⁹ Significativo é, portanto, o fato de que *gámos* guarda “o significado primário não da cerimônia [da boda], mas do próprio ato sexual” que a consuma, frisa Redfield (1982, p. 188), e coerente que seja proeminente nos cultos de Afrodite, deusa “patrona da esfera da sexualidade” (Pirenne-Delforge, 2010, p. 315), que adentra o epinício no ponto em que a narrativa mítica se conclui, anunciando a boda futura de Hércules com Dejanira e a ruína do herói na trama mágico-erótica sob sua influência (172-175).

Vinculada fortemente ao casamento desde a *Iliada* (V, 427-430) e em todo o imaginário mítico-poético, iconográfico e cultural,²⁰ ela tem participação crucial nessa crucial instituição de continuidade das comunidades gregas, “por meio da produção de herdeiros legítimos” (Segal, 2011, p. 63). E mesmo Hera, a esposa divina de Zeus, que empresta ao *gámos* a legitimidade que o sustenta como instituição, não pode prescindir da deusa quando se trata de seduzir seu próprio marido, o soberano olímpio, Zeus (*Iliada*, XIV, 190-221). Porém, esse necessário envolvimento da deidade com o *gámos*, projetado na resposta de Meleagro a Hércules, em que lhe apresenta a futura esposa, sua irmã Dejanira (172-175), é perigoso, algo indicado inclusive no fato de que Afrodite é, ela mesma, “péssima esposa e agente da ruína de lares” (Segal, 2011, p. 63).

Pois bem. Se o adjetivo *admētē* (167), dado à ainda imaginada irmã “indômita” de Meleagro, fala de sua condição de *parthénos*, de um lado, note-se que, de outro, ecoa ironicamente em ouvidos familiarizados com a tradição mítica, na qual Hércules descerá ao Hades domado por mulher que pelo jugo do *gámos* primeiro domara. Mal pode saber o mortal

¹⁹ Ver Redfield (1982, p. 186, 192), Carson (1990, p. 143-144), Reeder (1995, p. 23-27).

²⁰ Ver síntese de Pirenne-Delforge (1994, p. 421-426).

que “o domar da virgem indomável” (Cairns, 1997, p. 48) acarretará sua acachapante derrota em morte não-heroica — outra semelhança de Hércules para com o herói morto —, e porque ele o quis, porque ele ofereceu a boda ao espectro, para mitigar sua dor, levado pela emoção e pela confiança ilusória na ação humana e em seus sucessos. O herói “muito pouco compreendeu do que tentou lhe dizer Meleagro”, a saber, “que a vontade humana consumará sua ruína, tal qual consumou a sua”, resume Brannan (1972, p. 254).

Assim, confirma o morto a existência da irmã sobre a qual indaga-lhe Hércules:

(...): “λίπον γλωράχενα
ἐν δώμασι Δαΐάνειραν,
νῆϊν ἔτι χρυσέας
Κύπριδος θελξιμβρότου.” 175

(...): “Deixei a viçoso-pescoço,
em casa, Dejanira,
ignorante ainda da áurea
Cípris encanta-mortais”. 175

Em fala que revela “o deleite no aspecto sensual da existência que Meleagro, uma sombra, deixou para trás” (Segal, 1976, p. 122), ele nomeia Dejanira, aceitando a oferta do herói vivo no Hades. E na moça lança a imagem fresca e jovem que ainda projeta — ele, érnos (“vergôntea”, 87) admirável, como o chamou Hércules —, ao dizê-la *khlōraúkhena* (“viçoso-pescoço”, 172),²¹ confirmando sua condição de *admēta* (167) pela ignorância (*nēin*, 174) quanto ao sexo²² — quanto à bela e perigosa de Afrodite (174-175). Esta, por fim, ele retrata em adjetivos que falam do ouro (*khryséas*, 174), o mais valioso, belo e brilhante metal, e o único incorruptível, e da sombria magia (*thelximbrótu*, 175) que ao espectro foi fatal, como será ao filho de Zeus. Não por acaso Baquilides dispõe

²¹ Como observado na primeira nota deste artigo, as imagens de planta, e particularmente as que concernem às duas personagens, foram detidamente estudadas em Ragusa (2016, p. 63-83).

²² Os termos em que isso é dito recordam Hesíodo, *Os trabalhos e os dias* (519-521).

como última palavra do verso final da narrativa mítica o epíteto composto que amarra em definitivo a trajetória de um herói ao Hades à do outro, em ironia trágica estruturante à canção, mas que Hércules, mortal que é, não tem condições de apreender, dado seu alcance muito limitado do futuro e sua compreensão muito precária do que se passa à sua volta e mesmo do que faz — das consequências de suas livres escolhas.

Consideremos a imagética que os epítetos de Afrodite constroem ao final, quando adentra a canção como elementos novos, ao contrário dos qualificativos de Dejanira, os quais retomam os de Hércules. Afrodite, deusa diletta de Chipre, ilha que lhe dá o outro nome pelo qual mais é chamada,²³ é na epopeia homérica a única dita simplesmente “áurea”, tal qual o é no *Epinício* 5 (174). Luminosa (*liparàn*, 169) a futura esposa do herói compadecido por Meleagro, luminoso é o espectro deste no breu do Hades (72), luminosa — mais que todos! — é a deidade (174) do *gámos*. Ofuscante luz brilha ao fim, mas projetada do mundo dos mortos em que não é, no simulacro do herói, mais do que uma ilusão. Os fios se entrelaçam em apertada trama. Que trágica ironia! É justo pelo impacto que lhe causa o luzente Meleagro, que em meio às sombras — as *psykhai* indistintas quais folhas (63-67) — se dá a conhecer a Hércules, que este chega à luzente esposa que, por influência da mais luzente deusa, levá-lo-á a não mais contemplar luz alguma — menos ainda a do sol, astro mais dourado e mais luzente, que os vivos podem ver (160-161), como frisa o próprio filho de Zeus, na reflexão que precede sua oferta de boda com Dejanira aqui pelo epíteto *khloráukhena* (172) qualificada “como uma linda planta [que] viceja por um instante, antes do desastre [...]” (Stern, 1967, p. 42).

Por fim, *thelxímbrotos*, o epíteto com o qual vem à tona na canção e no mundo do *gámos* em que se enlaçam a irmã do espectro e Hércules o binômio *érōs-thélxis* (“desejo-magia”). Como anota Romero (2012, pp. 78-79), é termo novo, mas de base tradicional, na medida em que é bem atestada, desde a famosa “taça de Nestor” (c. 740-725 a.C.), objetotalismã com espécie de feitiço erótico inscrito, a relação de Afrodite com a magia sempre sombria, porque da ordem do irracional. De fato, Faraone

²³ Ver Ragusa (2005, p. 103-120).

(2001, p. 14-15) recorda que as fontes documentais ou artísticas mostram quão relevante era a magia erótica, sobre a qual fornecem um volume expressivo de informações; e há nelas forte presença de Afrodite, e em menor grau, de Eros,²⁴ Na poesia antiga, a ligação da deusa ao mundo da magia se constata em passos como o da sedução de Zeus na *Iliada* (XIV, 215), que nomeia os poderes dela na faixa-talismã que usa como *thelktéria pánta* (“encantos todos”), ou o da *Pítica 4*, de Píndaro, em que Afrodite se associa à sedução de Medeia por Jasão por meio de um feitiço erótico.²⁵ Mesmo em “seus estágios mais arcaicos”, afirma Faraone (2001, p. 133-134), esse tipo de magia relaciona-se à deusa. Note-se que Chipre, o ouro e a magia, esse trio que desenha a imagem de Cípris no arremate do relato mítico do epinício de Baquilides, tem no Oriente é um denominador comum: o ouro vinha de lá para a Grécia — e o termo que o designa (*khrysós*) igualmente; a magia no mundo grego foi fortemente embalada pela chamada “revolução orientalizante” da era arcaica; e a ilha sempre esteve no entrecruzamento entre Oriente-Occidente.²⁶

É seguro afirmar que a combinação da magia e do ouro na imagem de Afrodite ao final do *Epinício 5*, por cuja menção Meleagro afirma ser *parthénos* a irmã que deixou viva na casa de seu pai, lança longe a sombra do perigo que paira já de saída sobre a figura aparentemente inofensiva da virginal e fresca Dejanira. Se ainda é preciso esclarecer o porquê disso na associação ao ouro, basta lembrar o recorrente “elo entre sexualidade e economia na poesia grega arcaica”, argumenta Brown (1997, p. 26), no qual o ouro, “indicador primordial de poder econômico” e “metal de Afrodite” faz-se “o foco da fascinação sexual”. Na esfera erótica,

o ouro ajuda a representar, largamente do ponto de vista masculino, uma apreciação ambivalente da sexualidade feminina. É usado para denotar um sentido de que as atrações são tão fortes, e os prazeres, tão intensos, que só podem ser expressos por referência à divindade, mas que

²⁴ Ver ainda Faraone (1996, p. 93-94, 105-106).

²⁵ Ver Ragusa (2020, p. 74-92) para tradução anotada.

²⁶ Ver Ragusa (2005, p. 83-98, 179-185).

são, ao mesmo tempo, inseparáveis dos perigos e medos que não são menos significativos (Brown, 1997, p. 36).²⁷

Sob os prazeres dos trabalhos de Afrodite, ainda ignorados pela Dejanira do epinício, escondem-se dor e ruína para ela e para Hércules, as quais estão presentes também no *Ditirambo 16* de Baquilides, e rebentam com toda força na tragédia *As traquínicas*, de Sófocles. Em ambas essas obras, diga-se, o herói longe se acha de casa e da esposa, por Iole ardendo de desejo — a princesa da Ecália, sua concubina, seu butim de guerra, como canta o coro de *Hipólito* (545-554), de Eurípides —, e será destruído por feitiço erótico que a enciumada esposa, Dejanira com imprudência executa para reavê-lo, trazendo-o de volta à casa: uma poção ou filtro para reacender nele a paixão por si. Lembra Faraone (1990, p. 219): “A magia erótica desempenha um papel proeminente em muitos mitos gregos arcaicos, relativos à dinâmica do cortejar e do casamento”; e, ademais, reflete o “uso de afrodisíacos na cultura grega arcaica”.

N’ *As traquínicas* (578-587), Dejanira envia ao marido o terrível presente da túnica majestosa embebida no sangue do centauro Nesso que a abduzira e a ela o dera, com instruções de uso, antes de morrer golpeado por Hércules.²⁸ Lyons (2003, p. 93) sublinha ser “tema familiar na literatura grega” este dos fatídicos presentes entre homens e mulheres, pouco importando se elas são doadoras ou receptoras: a eles “segue-se a ruína”, pois “presentes e mulheres são uma combinação particularmente mortal”. Munida dessa potente arma, Dejanira anuncia ao coro de mulheres de Tráquis que pretende vencer a rival “com filtros e feitiços”

²⁷ “[...] gold helps to represent, largely from a male viewpoint, an ambivalent appreciation of feminine sexuality. It is used to convey a sense of attractions so strong, and pleasures so intense, that they can only be expressed by reference to divinity, but which are at the same time inseparable from dangers and fears which are no less considerable”.

²⁸ Recorda Stafford (2012, p. 77) que a iconografia arcaica mais frequentemente retrata o momento em que o herói e o centauro se enfrentam, mas aquele, com clava, e não flechas — estas, dadas na tradição poética. Lee (2004, p. 269-273) analisa como o manto de Hércules (*péplos*), de forte caráter nupcial, é elaborado em Sófocles de modo a “simbolizar a perfídia feminina” associada à “direta aplicação da magia” (p. 269).

(*philtrois [...] thelktroisi* 584-585).²⁹ Adiante, quando Héracles, irado e torturado por dores lancinantes — sua carne é consumida vorazmente pela túnica que dela não se descola, como se criatura animada fosse (Lee, 2004, p. 271) —, indaga ao filho Hilo qual *pharmakeüs* (“droga, sortilégio”, 1140) o vitima, e conhece o que lhe fizera a esposa. Persuadida por Nesso, ela tentou reavivar o desejo do herói com o “filtro” (*philtrōi*, 1142), o qual jamais ela deveria ter aceito, pois não lhe foi dado por parente masculino ou marido, casos em que a norma prevê a aceitação por mulher de dons dados por homem (Lyons, 2003, p. 121). Além de transgredir tal norma, Dejanira não se dá conta, salvo quando é tarde demais, de que “o presente do centauro pode ser traiçoeiro” (Lyons, 2003, p. 121), em vista das próprias circunstâncias da morte dele.

No baquilídeo *Ditirambo 16*,³⁰ o filtro márgico de Dejanira parece aludido na imagem final, quando se diz que ela recebeu de Nesso um “numinoso portento” (*daimónion tér[as]*, 35), ainda “no Licorma de rosas” (*epì rhodóenti Lykórmαι*, 34), rio de margens plenas das flores diletas de Afrodite. Tal “portento” há de ser o *philtrōn* visto na tragédia de Sófocles, o qual o ditirambo insere no âmbito da deusa, que combina *érōsthélxis* (“desejo-magia”) como “ardil” (*mētín*, 25) cuidadoso e causador de lágrimas (24-25), urdido por “inelutável nume” (*ámakhos daímōn*, 23) que o torna inescapável. Que o presente de Nesso seja designado em *téras* e dito *daimónion* revela a percepção de Dejanira de que os deuses a ela o enviaram, mas ela, em sua imprudência movida pelo *phthónos* (“ciúme”, 31), não vê o prenúncio da ruína que dele advirá.

Portanto, como parece claro, seja no *Epinício 5*, seja no *Ditirambo 16*, seja na tragédia, liga-se intrinsecamente o *gámos* de Dejanira com o herói à ruína dele e, ainda, à dela que, canta a segunda obra, se reveste de “véu” (*kálymma*, 32) nupcial “obscuro” (*dnópheón*, 32) que lhe oculta a visão; erguido o véu, tremenda destruição desvelar-se-á, canta o ditirambo,

²⁹ Texto grego: Davies (1990). Traduções próprias. Note-se a semelhança da linguagem com a tragédia Hipólito (509-510), de Eurípides. Nela, a Ama oferece “filtros [...] e feitiços do desejo” (*philtrā [...] thelktéria érōtos*) a Fedra. Texto grego: Barrett (1992). Tradução própria. Ver Dickie (2000, p. 580-581).

³⁰ Texto grego: Maehler (2003). Traduções próprias.

talvez em referência ao desvelar da noiva na *anakalyptéria*, ritual crucial do *gámos*.³¹ Nas três obras, além disso, o mágico artifício de Dejanira é um elemento constante, como na tradição mais larga parece ser, remontando ao menos ao hesiódico *Catálogo das mulheres*, cujo Fr. 25 (M-W)³² retrata a filha de Altaia e Eneu como “ponderada” (*[epi]ph[r]ona*, 17) e como domada por Hércules (18), mãe dos filhos dele (19), agente de “terríveis atos” (*dein’(a) érx[’](a)*, 20):

[...] ἐπεὶ ἀάσατ]ο μέγα θυμῶι, 20
 ὀπότε φάρμακον .[ἐπιχρί]σασα χιτῶνα
 δῶκε Λίχηι κήρυ[κι] φ[έρειν· ὁ δὲ δῶ]κεν ἄνακτι
 Ἀμφιτρωνιά[δ]ηι Ἡ[ρακλῆ]ϊ πτολιπό]ρθωι.
 δ[εξ]αμένωι δέ οἱ αἶψα τέλος θανάτοι]ο παρέστη
 καὶ] θάνε καὶ ῥ’ Ἀἰδ[αο πολύστονον ἴκε]το δῶμα. 25

[...] pois agiu com imprudência grande no peito, 20
 quando, após ter esfregado o sortilégio no manto ...
 deu-o a Licas, o arauto, para portá-lo; e ele o deu ao senhor
 Anfítrionida, Hércules saqueia-urbes.
 De pronto o fim da morte se lhe fez presente, ao aceitá-lo,
 e morreu, e chegou à multilamentada casa de Hades. 25

A esposa, indica a forma verbal *aásat[o]* (20), agiu sob a *átē*, a “cegueira ruinosa” que obnubila a mente, a despeito de sua caracterização inicial pela ponderação (17). Essa Dejanira — “destruidora de varões”, diz a etimologia popular de seu nome, decerto ativada em seus usos, dada a tradição que a cerca³³ — é distinta da *parthénos* do *Epinício 5*, e

³¹ Sugere-o Carawan (2000, p. 199). Ver Carson (1990, p. 160-164) sobre o ritual. Note-se que, tal qual n’*As Traquínias*, Dejanira não é, no *Ditirambo 16*, a moça bela, fresca e virgem do *Epinício 5*, mas já a esposa tomada pelo ciúme e pelo desespero, que indevidamente, como sublinhado já (Lyons, 2003, p. 121), aceitou indevidamente um dom de figura masculina — seu raptor morto por seu futuro marido! — não aparentada e não ligada a si por elo nupcial.

³² Texto grego: Merkelbach e West (1999). Traduções próprias. Ver March (1987, p. 51), Gantz (1996, p. 432, vol. 1).

³³ Sobre tal ativação e etimologia, ver Lefkowitz (1969, p. 86), March (1987, p. 51), Segal (1990, p. 16), Cairns (2010, p. 243), Romero (2012, p. 79-80).

das desesperadas esposas do *Ditirambo 16* e d'*As traquírias* — esta, de fragilidade nítida em seu desenho.³⁴ Não é mencionada no fragmento o que leva Dejanira a enviar o terrível presente ao marido, e ignoramos se o *phármakos* hesiódico seria exatamente o sangue de Nesso dado a ela pelo próprio centauro como filtro erótico, mas há que notar que na tragédia sofocliana *pharmakeus* (1140) é exatamente esse sangue.

Reforça-se, na soma dos elementos arrolados, a ideia de que o filtro mágico erótico esteja no cerne do epíteto de Afrodite no *Epinício 5, thelximbrótou* (175), anunciando a ruína de Hércules — que não pode enxergar as consequências do que escolhe fazer pelo triste espectro que encontra no Hades — e de Dejanira, ambos similarmente imprudentes em suas ações: ela, porque sequer deveria ter aceito o presente de Nesso, e menos ainda deveria tê-lo usado de modo direcionado ao marido que no passado matara o centauro; ele, porque não houve no relato de Meleagro o texto subjacente, e busca numa irmã dele a imagem do morto.³⁵ Isso tudo é ativado na canção, posto no futuro visível do herói e da heroína — visível ao público que com o poeta compartilha a memória da tradição mítica em pauta —, pela fala final de Meleagro e, nela, pelo epíteto de Afrodite eloquentemente disposto, *thelximbrótou* (175) como “ultimíssima palavra do mito que Baquilides então interrompe” (Morrison, 2007, p. 102).

Essa disposição, todavia, diz mais do que isso. Ela revela que o poeta costurou à trajetória de Meleagro a de Hércules que, por iniciativa própria, e devido à sua comoção diante do espectro do herói, abraça, disse insciente, desgraça símil à dele, no que tange à destrutiva influência de deidades femininas em seus caminhos — Ártemis no caso do morto, Afrodite, no do herói ainda vivo, para não mencionar Hera —, ao caráter não-heroico de suas mortes — irônico, dada a projeção guerreira impactante de ambos —, à agência feminina e dolosa na execução da ação que os vitima — a de Altaia, cônica e voluntária, e a de Dejanira, inconsciente e involuntária —, e mesmo ao modo como são traídos por quem os devia proteger e à suas casas, e ao componente do fogo em suas

³⁴ Ver a análise de March (1987, p. 49-60). Carawan (2000, p. 189-237) desafia a ideia habitualmente aceita da inocência de Dejanira na tragédia.

³⁵ Ver Lefkowitz (1969, p. 86), Cairns (2010, p. 244).

desditas — fogo que queima o cepo do filho, aceso pela mãe, e do manto envenenado de Dejanira a Hércules, que grudará em suas carnes, de modo que nele o herói “morrerá ígnea morte tão dolorosa e tão irresistível quanto a de Meleagro” (Lefkowitz, 1969, p. 86).

Por que a canção baquilídea frisa no presente a inocência de Dejanira? Primeiro, porque a condição de *parthénos* tem como elemento intrínseco a inexperiência sexual, a ignorância de Afrodite e de seu mundo, condição para que a moça seja escolhida para noiva. Para além disso que é da lógica do *gámos*, tal inocência bem se coaduna com o tema que permeia o epinício e que nele se faz o mais abrangente, ressalta Cairns (2010, p. 244), “de que os seres humanos dão passos fatídicos na ignorância das consequências”; mostram-no patentemente as trajetórias das três personagens entrelaçadas por Baquilídes: Meleagro, Hércules, Dejanira, à diferença de Altaia, deles distante no que concerne à plena consciência dos atos que pratica. Isso posto, porém, a mãe e a irmã do espectro acabam empreendendo ações que geram um só e mesmo resultado (Romero, 2012, p. 83-84): a morte não-heroica de heróis por mãos de mulheres com quem têm laços de parentesco, por meio de dolosos subterfúgios mágicos inelutáveis, que vitimam seus fortes alvos; e estes só se percebem enredados inextricavelmente em suas tramas tarde demais. Nenhum dos dois morre uma morte heroica; nem Meleagro que ainda no Hades reluz em suas armas (*t[e]úkhesi lampómenon*, 72), nem Hércules, introduzido na canção como *ereipsipýlan* (“rompe-portas”, 56), *hápax* que o destaca como saqueador de cidades nas guerras,³⁶ e *[aní]aton* (“invencível”, 57), eloquente em ode celebrativa da “vitória” (*nikē*) atlética (Cairns, 2010, p. 227), e no contexto do mito, em que é atribuído a Ártemis (103), a deusa que move a vingança contra Eneu, na qual Meleagro encontra sua desdita que, comovendo-o, conduz o filho de Zeus (57-58) à sua própria. Nenhum deles, resume Dova (2012, p. 79), “morre a morte de um soldado”, mas perecem “vítimas das emoções femininas, combinadas com os poderes do oculto”. No intenso espelhamento entre Meleagro e Hércules, “ambos encontram a morte a partir de uma fonte interna à casa” (Segal, 1990, p.

³⁶ O epíteto *ereipsipýlan*, note-se, ecoa o que no fragmento hesiódico há pouco citado é dado ao herói, *[ptolipó]rthōi* (23).

11), espaço feminino, e não por acaso Altaia é introduzida no epinício a partir da imagem do palácio de Eneu (120), tal qual o é Dejanira (165-166), em lance que as enlaça. Sob o fim de ambos, ademais, paira a influência de deusas (Ártemis, Afrodite), e ambos encontram a morte sob o signo da magia, “em ignorância das circunstâncias que transformarão sucesso em derrota, alegria em pesar” (Segal, 1990, p. 11). Antes de perecerem, saberão o que lhes sucedeu; não inscientes, mas cientes descem ao Hades. Duro aprendizado que já chegou a Meleagro, mas não a Hércules. A este, só chegará quando moribundo em ignominioso perecer, gemendo de dor, como o vemos na tragédia de Sófocles. Como afirma Platter (1994, p. 343-344), “a barreira da ignorância humana é intransponível. Os desafortunados mortais nunca descobrem o estado das coisas antes que seja tarde demais”.³⁷

Bruscamente a canção de Baquilides fecha o relato mítico, como bruscamente se encerrou a vida de Meleagro, em plena batalha, como bruscamente se encerrará a de Hércules, a despeito dos êxitos do imbatível smideus, fato ao qual o poeta chama a atenção da audiência com seu procedimento estilístico que rebate o fim *ex abrupto* característico da vida humana, contrastante com o ritmo fluido e contínuo da natureza (Stern, 1967, p. 40). Que seja possível fechar o mito assim é sinal de que ele pressupõe, e pode pressupor na “cultura da canção” em que se acha, “a cumplicidade de seus ouvintes” (Most, 2012, p. 272) que compartilham de uma memória comum. Esse procedimento, usado várias vezes pelo poeta, é-o aqui de forma mais notável, afirma Carey (1999, p. 27), pois, enfocando Dejanira e Afrodite, a abrupta interrupção faz ver que o tempo todo, sob a de Meleagro “a narrativa do fim de Hércules jazia, não dita”.

Atam-se, portanto, para Hércules e para a própria *Daiáneira*, a “Matadora de homens”, no mito do epinício, *gámos* e *thánatos* sob o signo de Afrodite, deusa que participa da desventura do herói protegido pela “loira Palas” (92), como ele mesmo recorda a Meleagro, dando a

³⁷ “[...] the barrier of human ignorance is insurmountable. The unlucky mortals never find out how things stand until it is too late”. Discuti detidamente esse tema do limitado conhecimento humano, trabalhando inclusive com o *Epinício 5*, em Ragusa (2022, p. 12-34).

Athena um adjetivo (*xanthâi*) que se rebate ironicamente no que o morto atribui a Cípris, “áurea” (174). Logo, se havia algum otimismo no pragmatismo do herói da ação que lança em seu caminho a boda para mitigar o sofrimento de Meleagro, tal impressão se dissipa ao soarem combinados os nomes da irmã dele e da deusa Afrodite. Preparada por elementos eróticos dispostos com cuidado e sutileza ao longo da ode, a entrada de Afrodite em cena conjuga, portanto, como amiúde em suas representações, prazer e dor, vida e morte, beleza e destruição, pois que anuncia no canto da tragédia de Meleagro, a de Hércules — “um mito dentro do mito” (Nelli, 2006, p. 9). Isso, quando reconhecido, pensa Burnett (1984, p. 145), “cria uma emoção mista de terror e admiração espantada”, ao mesmo tempo em que ao herói vivo empresta “nova magnificência” que engrandece sua imagem inicial (56-62). Este é o humano e desventurado Hércules que o epinício insiste em referir pelos pais mortais, inclusive pelo incomum matronímico “Alcmênio” (71), justo quando a ele se distingue o espectro do filho de Altaia. Ao fim e ao cabo, como qualquer outro mortal, dizia a *gnómē* (50-55), o herói não é *eudaimōn* (“afortunado”, 55) em tudo — nenhum mortal pode sê-lo. Antes, ele desponta não só neste *Epinício* 5, como no *Ditrambo* 16, como importante “figura antes da limitação humana do que dos feitos humanos” (Platter, 1994, p. 339),³⁸ ao contrário do que parece ser mais recorrente na poesia grega arcaica e clássica.

Referências

ALLEN, T. W. (ed.). *Homeri Opera: Odysseae I-XII*. 2ª ed. Oxford: Clarendon, 1975. t. III.

ARNOULD, D. *Le rire et les larmes dans la littérature grecque: d'Homère à Platon*. Paris: Belles Lettres, 1990.

BARRETT, W. S. (ed., coment.). *Euripides Hippolytos*. Oxford: Clarendon, 1992.

³⁸ “[...] a figure for human limitation rather than for human achievement, as in other authors”.s

BRANNAN, P. T. *Hieron and Bacchylides. An analysis of Bacchylides' Fifth ode*. Wetteren: Cultura Press, 1972.

BREMMER, J. The importance of the maternal uncle and grandfather in archaic and classical Greece and early Byzantium. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 50, p. 173-186, 1983. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20183772>. Acesso em: 31 jun. 2023

BROWN, A. S. Aphrodite and the Pandora complex. *Classical Quarterly*, v. 47, n.1, p. 26-47, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/639595>. Acesso em: 10 jun. 2023.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. S. Loureiro. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1993.

BURNETT, A. P. *The art of Bacchylides*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

CAIRNS, D. L. Form and meaning in Bacchylides' Fifth Ode. *Scholia*, v. 6, p. 34-48, 1997. Disponível em: <http://www.casa-kvsa.org.za/legacy/ScholiaUpdate/Admin/v06p034-048.pdf>. Acesso em: 15 maio 2023.

CAIRNS, D. L. (introd., ed., coment.); HOWIE, J. G. (trad.). *Bacchylides. Five epinician odes (3, 5, 9, 11, 13)*. Cambridge: Francis Cairns, 2010.

CARAWAN, E. Deianira's guilt. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 130, 2000, p. 189-237. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/2182>. Acesso em: 12 jul. 2023.

CAREY, C. *Ethos and pathos in Bacchylides*. In: PFEIJFFER, I. L.; SLINGS, S. R. (eds.). *One hundred years of Bacchylides*. Amsterdam: VU University Press, 1999. p. 17-29.

CARSON, A. Putting her in her place: woman, dirt, and desire. In: HALPERIN, D. M. *et alii* (eds.). *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: University Press, 1990. p. 135-169.

CIANI, M. G. Φάος e termini affini nella poesia greca. Firenze: Leo S. Olschki, 1974.

DAVIES, M. (ed., coment.). *Sophocles. Trachiniae*. Oxford: Clarendon, 1990.

DAVIES, M. (ed.). *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta — I*. Oxford: Clarendon, 1991.

DAVIES, M.; FINGLASS, P. J. (ed., coment., introd., trad., introd.). *Stesichorus: the poems*. Cambridge: University Press, 2014.

DICKIE, M.W. Who practised love-magic in classical Antiquity and in the late Roman world? *Classical Quarterly*, v. 50, n. 2, p. 563-583, 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1558912>. Acesso em: 5 jul. 2023.

DOVA, S. *Greek heroes in and out of Hades*. Lanham: Lexington Books, 2012.

FARAONE, C. A. Aphrodite's *Kestos* and apples for Atalanta: aphrodisiacs in early Greek myth and ritual. *Phoenix*, v. 44, p. 219-243, 1990.

FARAONE, C. A. *Ancient Greek love magic*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

FEARN, D. Bacchylidean myths. In: AGÓCS, P. et alii (eds.). *Reading the victory ode*. Cambridge: University Press, 2012. p. 321-343.

FOWLER, B. H. The archaic aesthetic. *American Journal of Philology*, v. 105, n. 2, p. 119-149, 1984. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/294871>. Acesso em: 2 maio 2023.

GANTZ, T. *Early Greek myth*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996. 2 vols.

GARNER, R. Stesichorus' Althaia: *P. Oxy.* LVII.3876.frr. 1-36. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 100, p. 26-38, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20189002>. Acesso em: 11 de abr. 2023.

GENTILI, B. *Bacchilide: studi*. 2a ed. rev. e ampl. Urbino: S.T.E.U., 1958.

GERBER, D. L. *Lexicon in Bacchylidem*. Hildesheim: Olms-Weidmann, 1984.

JEBB, R. C. (ed.). *Bacchylides. The poems and fragments*. Cambridge: University Press, 1905.

JOHNSTON, S. I. *Restless dead. Encounters between the living and the dead in ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 1999.

LEE, M. M. “Evil wealth of raiment”: deadly πέπλοι in Greek tragedy. *Classical Journal*, v. 99, n. 3, p. 253-279, 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3298339>. Acesso em: 10 de ago. 2023.

LEFKOWITZ, M. R. Bacchylides’ *Ode 5*: imitation and originality. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 73, p. 45-96, 1969. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/311148>. Acesso em: 22 de fev. 2024.

LEFKOWITZ, M. R. *The victory ode: an introduction*. New Jersey: Noyes, 1976.

LYONS, D. Dangerous gifts: ideologies of marriage and exchange in ancient Greece. *Classical Antiquity*, v. 22, p. 93-135, 2003.

MAEHLER, H. (ed.). *Bacchylides*. 11a ed. Leipzig: Teubner, 2003.

MAEHLER, H. (ed., introd., coment.). *Bacchylides: a selection*. Cambridge: University Press, 2004.

MARCH, J. R. *The creative poet. Studies on the treatment of myths in Greek poetry*. London: Institute of Classical Studies — University of London, 1987. (*BICS*, suppl. 49)

MAUDUIT, C. *La sauvagerie dans la poésie grecque: d’Homère à Eschyle*. Paris: Belles Lettres, 2006.

MERKELBACH, R.; WEST, M. L. (eds.). *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: University Press, 1999.

MONRO, D. B.; ALLEN, T. W. (eds.). *Homeri Opera: Iliadis Libros I-XII*. 3a ed. Oxford: Clarendon, 1976. t. I.

MONRO, D. B.; ALLEN, T. W. (eds.). *Homeri Opera: Iliadis Libros XIII-XXIV*. 3a ed. Oxford: Clarendon, 1920. t. II.

MORRISON, A. D. *The narration in archaic Greek and Hellenistic poetry*. Cambridge: University Press, 2007.

MOST, G. W. Poet and public: communicative strategies in Pindar and Bacchylides. In: Agócs, P. *et alii* (eds.). *Reading the victory ode*. Cambridge: University Press, 2012. p. 249-276.

NELLI, M. F. El mito de Heracles en Baquílides. Su relevancia para el análisis de *Traquinias* de Sófocles. *Synthesis*, v. 13, p. 1-14, 2006. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0328-12052006000100005. Acesso em: 11 de dez. 2023.

PAGE, D. L. (ed.). *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Clarendon, 1972.

PIRENNE-DELFORGE, V. *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*. Athènes, Liège: Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, 1994. (*Kernos*, suppl. 4)

PIRENNE-DELFORGE, V. "Something to do with Aphrodite": *ta Aphrodisia* and the sacred. In: OGDEN, D. (ed.). *A companion to Greek religion*. Oxford: Blackwell, 2010. p. 311-323.

PLATTER, C. Heracles, Deianeira, and Nessus: reverse chronology and human knowledge in Bacchylides 16. *American Journal of Philology*, v. 115, p. 337-349, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/295362>. Acesso em: 15 de nov. 2023.

RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. (Apoio: Fapesp).

RAGUSA, G. Apontamentos sobre a representação de Afrodite em Baquílides. *Synthesis*, v. 18, p. 75-95, 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=84622623004>. Acesso em: 21 de fev. 2024.

RAGUSA, G. De brotos, vergôntes e que tais: a imagem de Meleagro no *Epinício 5*, de Baquílides. *Organon*, v. 31, p. 63-83, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.62486>. Acesso em: 02 de jan. 2024

RAGUSA, G. Píndaro, *Pítica 4: tradução anotada*. *Translatio*, v. 19, p. 74-92, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/106494>. Acesso em: 12 de fev. 2024

RAGUSA, G. Da condição humana: o tema na poesia grega arcaica. *Aletria*, v. 32, n. 1, p. 12-34, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2317-2096.2022.34239>. Acesso em 30 de jan. 2024.

RAGUSA, G. De lutas e lutos, de cóleras e vinganças: Meleagro na poesia grega arcaica. *Forma Breve*, v. 19, p. 45-59, 2023. Disponível em:

<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/34747>. Acesso em: 21 de nov. 2024.

RAGUSA, G. (org., trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. 2ª ed. ver., ampl., bilíngue. São Paulo: Hedra, 2024.

REDFIELD, J. M. Notes on the Greek wedding. *Arethusa*, v. 15, n. 1/2, p. 181-201, 1982. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26308109>. Acesso em: 13 de jan. 2024.

REEDER, E. D. Women and men in classical Greece. In: REEDER, E. D.(ed.). *Pandora's box. Women in classical Greece*. Baltimore, Princeton: The Walters Art Gallery / University Press, 1995. p. 20-31.

ROMERO, F. G. Ironía trágica en Baquílides. *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)*, v. 22, p. 73-90, 2012. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/issue/view/2246>. Acesso em: 21 de jan. 2024.

SEGAL, C. Bacchylides reconsidered: epithets and the dynamics of lyric narrative. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, v. 22, p. 99-130, 1976. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/20537783>. Acesso em: 20 de mar. 2024.

SEGAL, C. Sacrifice and violence in the myth of Meleager and Heracles: Homer, Bacchylides, Sophocles. *Helios*, v. 17, p. 7-24, 1990.

SEGAL, P. C. The paradox of Aphrodite: a philandering goddess of marriage. In: KONDOLEON, C.; SEGAL, P. C (eds.). *Aphrodite and the gods of love*. Boston: MFA Publications, 2011. p. 63-105.

SNELL, B. (ed.). *Tragicorum Graecorum fragmenta, vol. 1*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971.

STAFFORD, E. *Herakles*. London: Routledge, 2012.

STERN, J. The imagery of Bacchylides' *Ode 5*. *Greek, Roman and Bizantine Studies*, v. 8, n. 1, p. 35-43, 1967. Disponível em: <https://grbs.library.duke.edu/index.php/grbs/article/view/11301>. Acesso em: 16 de jan. 2024.

WEES, H. van. A brief history of tears: gender differentiation in archaic Greece. In: FOXHALL, L.; SALMON, J. (eds.). *When men were men. Masculinity, power and identity in classical antiquity*. London: Routledge, 1998. p. 10-53.