

TEMEM HERÓIS, TEMEM HEROÍNAS: UMA EPOPEIA, UM HINO E UM DITIRAMBO

Giuliana Ragusa¹

Resumo: O estudo discute o temor como reação de heróis à presença epifânica dos deuses, analisando três cenas de encontros do tipo que encontramos em várias obras da poesia grega antiga, em variados contextos e circunstâncias – e com variadas consequências. Tais cenas são as seguintes: na epopeia, na *Ilíada*, o encontro entre Helena e Afrodite no canto III, no qual o disfarce de serva anciã conhecida da espartana logo se desfaz no reconhecimento da real identidade do deus. No *Hino homérico a Afrodite*, a revelação de Afrodite a Anquises, após a sedução dele pela deusa. E na mélica de Baquilídes, no *Ditirambo 17*, o encontro entre o jovem Teseu e as Nereidas, que se dá no saguão da casa de Posêidon. Nessas cenas, busco pensar o que causa temor, como essa reação emerge, e o impacto para o mortal (Helena, Anquises, Teseu) – e para o andamento da obra em que ocorrem.

Palavras-chave: Temor, heróis/heroínas, poesia grega antiga.

THEY FEAR HEROES, THEY FEAR HEROINES: AN EPIC, AN HYMN AND A DITHYRAMB

Abstract: The study is a discussion of fear as a reaction of heroes to the epiphany of the gods, analyzing three scenes of encounters of such kind that we find throughout ancient Greek poetry, in several and different contexts and circumstances, and with a variety of consequences. Such scenes are the following: in the *Iliad*, the epic poem, the encounter between Helen and Aphrodite in book III, in which the goddess' disguise as an old servant woman known to her is soon undone by Helen's recognition of the deity's real identity. In the *Homeric Hymn to Aphrodite*, the scene between her and the hero Anchises to whom she reveals herself soon after she seduced him. And in Bacchylides' melic poetry, in *Dithyramb 17*, the encounter between a young Theseus and the Nereids at the hall of Poseidon's house. The aim is to reflect upon the causes of fear, the way such a reaction emerges, and its impact for the mortal involved in such encounters (Helen, Anchises and Theseus), as well as for the text in which they occur.

Keywords: Fear, heroes/heroines, ancient Greek poetry.

Sim, temem heróis, temem heroínas. O fato é incontestável e bem se coaduna com a concepção grega que neles vê a projeção idealizada da existência humana, em geração cuja excepcionalidade ainda era capaz de atrair a atenção dos deuses, com quem convivia de mais perto. Cenas de temor de heróis e heroínas atravessam a poesia grega arcaica, em variados contextos e circunstâncias – e com variadas consequências para eles. Percorro, aqui, alguns dos gêneros poéticos arcaicos: a poesia épica (*Ilíada*), a poesia hínica (*Hino homérico a Afrodite*),

¹ É Professora Associada (Livre-Docente) de Língua e Literatura Grega na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (DLCV), da Universidade de São Paulo. No que concerne ao comentário do *Ditirambo 17*, de Baquilídes, aproveito aqui o material trabalhado na tese livre-docência (2019), fruto de pesquisa de pós-doutoramento no exterior (University of Wisconsin, Madison, USA) apoiada pela Fapesp (2012-2013). Agradeço a leitura e a formatação feitas pelo orientando de Iniciação Científica e aluno do Grego/USP, Pedro Henrique Sierra Taveira. E-mail: gragusa@usp.br <https://orcid.org/0000-0002-4978-3451>

a poesia mélica (Baquilides, *Ditirambo 17*). Neles observo tais cenas a partir de um tema: o encontro entre deuses e heróis².

1. Helena e Afrodite no canto III da *Iliada*³

A presença dos deuses é, invariavelmente, causa de *thámbo*s, misto de estupefação e maravilhamento que Aquiles manifesta (I, 199), ao se deparar com a deusa Atena a puxar-lhe a “coma loira” (197) para impedi-lo de matar Agamêmnon⁴. Tal presença, porém, é também causa de medo, e é esta a reação que ora interessa observar. No caso desta, destaco o canto III e, nele, a cena entre Helena e Afrodite, após o duelo entre Menelau e Páris diante de todas as tropas de aqueus e troianos, frustrado pela ação da deusa, que resgata seu favorito quando estava prestes a ser vencido pelo anfitrião (*xeinodókon*, 354) cuja mulher raptara, e então o leva a seus aposentos no palácio, dentro dos muros da cidadela. Em seguida, sai em busca de Helena, a fim de trazê-la aos braços do belo herói que ali a espera.

Na primeira menção a Afrodite, em conexão com Páris, ela surge a partir de sua esfera central de atuação: do sexo, do erotismo, da sedução erótica, da beleza, que conjuga prazer e destruição, numa ambivalência característica do modo como os gregos pensavam *érōs*, e da qual a Guerra de Troia é uma das sínteses máximas. O poder de seduzir para o sexo, prerrogativa da deusa, é referido na expressão *dōr’(a) Aphrodítēs*, “dons de Afrodite” (54, 64), usada tanto por Heitor, na censura pública ao irmão que se acovarda na primeira investida de Menelau contra ele, quanto pelo próprio Páris. Diz-lhe Heitor que, no embate com o anfitrião que insultou, ser-lhe-iam inúteis sua beleza sedutora e o favor da deusa:

“οὐκ ἂν τοι χάρισμα κίθαρις τά τε δῶρ’ Ἀφροδίτης
ἢ τε κόμη τό τε εἶδος ὅτ’ ἐν κόνιησι μυγείης”.

“(…) não te ajudariam a cítara e os dons de Afrodite,
nem teus cachos e formosura, ao te unires à poeira⁵”.

55

² Tratei recentemente de encontros entre os heróis e os mortos, e do temor daqueles, advindo fundamentalmente de uma excepcional experiência de estar vivo no Hades, cuja compreensão lhes escapa; analisei mais detidamente o *Epinício 5* de Baquilides, passando pelo canto 11 da *Odisseia*, entre outros passos poéticos (RAGUSA, 2022, pp. 12-34).

³ Sempre cito para a *Iliada* o texto da edição de Monro e Allen (1976).

⁴ Lefkowitz (1969, p. 70) observa o substantivo e o verbo *thambeîn* em seus usos na *Iliada*, “para descrever o repentino reconhecimento de um deus por um mortal”, nas passagens I, 199; III, 398; VIII, 77.

⁵ Sempre na tradução de Werner (2018).

Ao censurar o irmão, Heitor exalta Menelau como herói superior a Páris que é desenhado como um herói sustentado por tudo o que na arena da guerra é ineficaz, e que no confronto com Menelau de nada lhe valeria – ele que por Heitor é qualificado como “dileto de Ares” (*arēíphilos*, 52).

Retruca-lhe Páris, ao defender-se de sua reação, propondo o duelo com o rei de Esparta como solução para o fim do conflito, no qual disputariam não apenas Helena, mas os bens que junto a ela o troiano raptou, ultrajando, assim, a hospitalidade recebida quando no palácio do aqueu.

“μή μοι δῶρ’ ἐρατὰ πρόφερε χρυσέης Ἀφροδίτης·
οὐ τοι ἀπόβλητ’ ἐστὶ θεῶν ἐρικυδέα δῶρα
ὅσσα κεν αὐτοὶ δῶσιν, ἐκὼν δ’ οὐκ ἄν τις ἔλοιτο.” 65

Não me antepilhas aos amáveis dons de Afrodite:
não são descartáveis os majestosos dons dos deuses,
todos que eles dão; de bom grado, ninguém os escolheria”. 65

Neste segundo uso de *dôr’(a) Aphrodítēs*, Páris enfatiza o valor do que diz a expressão pelos qualificativos do primeiro termo – os “dons” são “amáveis” (*eratà*, 64) – e do segundo – Afrodite é “áurea” (*khryséēs*, 64), epíteto exclusivo em final formular e ricamente sonoro de verso (*khryséēs Aphrodítēs*), que denota sua beleza excepcional.

Proferida por Heitor, no ataque ao irmão, e por Páris, em defesa própria, a expressão *dôr’(a) Aphrodítēs* resume a acusação principal que sobre o segundo recai, de proximidade excessiva à deusa e a seu mundo erótico, o qual se contrapõe ao mundo do herói por definição, o da guerra. Daí o comportamento e a têmpera oscilantes de Páris, que algumas vezes veremos assinalados, inclusive pelo próprio Heitor, o pilar de Troia. Não estranha, pois, que Páris seja retirado do duelo por Afrodite, que tanto o favorece, nem que a imagem prevalente do guerreiro no canto seja marcadamente erótica: retirado do duelo antes que a derrota e sua morte se concretizassem, envolto em névoa – recurso tradicional de que se valem os deuses na proteção de seus favoritos –, o herói ressurge no seu tálamo como um sedutor irresistível, belo, fresco e pronto para o enlace com Helena.

No que se elabora como o “motivo dos chamamentos divinos” (KIRK, 2004, p. 321), Afrodite vai a Helena, a quem quer seduzir a ir a Páris, disfarçada de velha senhora dela conhecida – outro recurso tradicional das epifanias divinas, em que os deuses ora se disfarçam, ora se apresentam em suas próprias figuras. Cito as palavras persuasivas da deusa:

“δεῦρ’ ἴθ’· Ἀλέξανδρός σε καλεῖ οἶκον δὲ νέεσθαι. 390
κεῖνος ὃ γ’ ἐν θαλάμῳ καὶ δινωτοῖσι λέχεσσι
κάλλεῖ τε στίλβων καὶ εἵμασιν· οὐδέ κε φαίης
ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τόν γ’ ἐλθεῖν, ἀλλὰ χορὸν δὲ
ἔρχεσθ’, ἥ ἐ χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν.”

“Vem comigo; Alexandre pede que voltes para casa. 390
Lá está, no quarto, sobre o leito bem acabado,
fulgurante em beleza e nas vestes; não pensarias
ter ele chegado após combater um varão, mas à dança
estar indo ou ter-se sentado após parar de dançar”.

No aposento qualificado duplamente pelo perfume do ambiente “fragrante e oloroso” (*euódeì kēōenti*, 382) – espaço de intenso erotismo, que abriga o enlace sexual –, aguarda Helena um herói dotado de incrível beleza, vestido com vestes igualmente belas, e tão fresco e sedutor que pareceria de uma dança ter voltado, e não de um combate, ou a uma dança ir. A deusa retoma em sua fala a música, elemento de sedução, e a beleza que Heitor já associara a Páris (54-55), ao criticar sua lascívia. E a imagem agita no peito o *thymós* (“coração”) de Helena, excitando-a (396), mas não a ponto de impedir que ela perceba o engano tecido pela velha senhora que a arguía conhecia de seu próprio palácio, quando ela lhe fiava lã (386-387).

Ineficiente faz-se o disfarce divino, porque não consegue encobrir a identidade da deusa, ao revelar-lhe a beleza do pescoço e do colo e o brilho do olhar. Sinônimo da beleza, Helena de pronto a reconhece na deusa disfarçada que bem pode não ter desejado, na verdade, esconder-se de todo. Isso porque, no caso de falhar a persuasão pela sedução da imagem do belo e fragrante Páris, como acontece, Afrodite tem ainda outra carta na manga: seu poder divino, seu *status* superior, que lhe permite persuadir pela coerção, necessária pela resposta negativa de Helena e desprovida da devida reverência a si (399-412). Resposta em que a heroína, exaltada, tomada por aquele *thámbos* de que falei para Aquiles (398), defende-se da indignidade de deitar-se com quem é responsável pelo conflito que fora dos muros se desenrola, acusa a deusa de planejar dolos – como é da natureza da sedução –, e chega mesmo a ir ela própria a Páris que dela fará “concubina [*álokhon*] ou serva [*doulēn*]” (409).

É verdadeiramente de espantar a falta de respeito para com a deusa, que, não sem razão, reage colérica (*kholōsamēnē*, 413) e diz a Helena palavras ameaçadoras (414-417):

“μή μ’ ἔρεθε σχετλίη, μή χωσαμένη σε μεθείω,
τὼς δέ σ’ ἀπεχθήρω ὡς νῦν ἔκπαγλ’ ἐφίλησα, 415
μέσσω δ’ ἀμφοτέρων μητίσομαι ἔχθεα λυγρὰ
Τρώων καὶ Δαναῶν, σὺ δέ κεν κακὸν οἶτον ὄληαι.”
Ἵς ἔφατ’, ἔδεισεν δ’ Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα,
βῆ δὲ κατασχομένη ἐανῶ ἀργῆτι φαιινῶ
σιγῆ, πάσας δὲ Τρώας λάθην· ἦρχε δὲ δαίμων. 420

“Não me provoques, tinhosa; que, com raiva, não te deixe
e passe a te odiar tanto como agora te amo demais. 415
Inventarei funesto ódio no meio de ambos,
troianos e dânaos, e morrerás em destino sinistro”.
Falou, e Helena, nascida de Zeus, temeu
e cobriu-se com o véu branco e luzente, em silêncio,
sem as troianas restantes a verem; a deusa ia na frente. 420

Helena “temeu” (*édeisen*, 418) e, por isso, passou à silenciosa obediência (418-420): sem ser notada, coberta por um véu branco, caminhou para os aposentos de Páris guiada por Afrodite, literalmente, deusa “amante do sorriso” (*philommeidês*, 424) – elemento característico da sedução e da “consumação do ato amoroso”, recorda Deborah Boedeker, em *Aphrodite’s entry into Greek epic* (1974, p. 24), o epíteto sendo “regularmente associado ao papel de Afrodite como deusa do amor sexual⁶”. Não poderia ser diferente o resultado da cena que, em seu comentário à epopeia, *The Iliad* (2004, p. 322), Geoffrey S. Kirk qualifica como “um dos mais profundos, belos e emotivos confrontos” entre deuses e mortais “em toda a épica”.

As relações entre deuses e homens são sempre marcadas por uma distância intransponível, que fundamenta a hierarquia cósmica que coloca deuses no plano superior aos homens que lhes devem, pela condição inferior, reverência, respeito pelo qual os reconhecem como seres superiores. Tal distância consiste na imortalidade dos deuses eternos – para os quais, por isso mesmo, tudo é relativo – e na mortalidade dos homens – para os quais, por isso mesmo, tudo é definitivo. Essa diferença na natureza de uns e de outros faz com que a relação entre deuses e homens esteja profundamente marcada por um desequilíbrio inerente e insuperável, de tal sorte que, por mais próximo que seja um deus, por mais benévola que seja sua intervenção, nada garante que assim será sempre.

Como bem vemos na cena iliádica, tudo depende de como o mortal age ou reage. Os deuses podem estar próximos ou distantes dos mortais, segundo melhor lhe parecerem essas posições a cada momento; do mesmo modo como podem ser presença constante e preocupada, podem simplesmente abandonar o mortal que antes protegiam, em especial se infringe as regras, se ultraja os deuses. Estes podem favorecer um mortal, mas, se este age mal, podem igualmente puni-lo com crueldade; um mesmo mortal pode receber dos deuses o afeto e a cólera. Esse quadro se assenta na especificidade do antropomorfismo grego, que faz dos deuses pessoas que, “tal como os poetas as representam, são humanas até às últimas consequências. Elas não são de modo algum um ‘espírito’ puro”, recorda Walter Burkert, em *Religião grega na época clássica e arcaica* (1993, p. 357). E para eles está posta a exigência de respeito, de obediência, de

⁶ Ver ainda pp. 25 e 32, e o comentário de Kirk (2004, pp. 326-327).

reverência pelos quais se dá o reconhecimento, pelos mortais, da hierarquia cósmica em que deuses são superiores; numa palavra, está posta a exigência de *sébas*, cuja falta (*asébeia*, “impiedade”) consiste em crime gravíssimo.

Ao defender-se da censura de Heitor, Páris diz que mortal nenhum pode rejeitar o favor de Afrodite ou de qualquer deus (60-64); para além da conveniência retórica do argumento, o herói mostra-se ciente de tal ordem. Helena, porém, parece dela esquecer-se por um instante, mas é dela logo lembrada por uma furiosa Afrodite, que não mede palavras, ao ameaçá-la. Daí seu temor, expresso na forma verbal de *deídein* (*édeisen*, 418), suficiente para que se submeta à deusa e seus desígnios, em silêncio e sob o véu tentando “permanecer inconspícua” (KIRK, 2004, p. 325) às troianas. Helena sabe agora, pela fala de Afrodite, que a ira divina que lhe sobreviria seria sua destruição, pois o favor da deidade não é incondicional – longe disso. Temendo pela própria vida, e pela perspectiva de ver-se lançada a aqueus e troianos de cujo embate ela é a causa, ela abandona a indignada e estupefata exaltação que moveu suas palavras a Afrodite e faz o que cabe ao mortal fazer: obedece a deusa.

2. *Hino homérico a Afrodite*⁷

107

O hino em pauta é provavelmente posterior em um século às epopeias de Homero (c. 750 a.C.) e considerado dos mais antigos e dos mais épico-homéricos em sua dicção. Nele, narra-se a sedução de Anquises por Afrodite – que ela constrói como sendo a sua sedução pelo herói –, de cujo enlace Eneias é gerado, num plano que recua, em verdade, a Zeus para punir a deusa por sua leviandade no exercício de suas prerrogativas com as quais ela humilha deuses e deusas, levando-os a leitos mortais. Prova a deusa de seu próprio veneno – do *érōs* “dulciamaro” (*glykypikron*), como o canta Safo (Fr. 130 Voigt).

A cena que interessa focar é aquela que se segue à discreta narrativa do enlace entre o herói e a deusa disfarçada de virgem inexperiente (82 e 132), pelo decoro do gênero detalhado só até o ponto em que Anquises dela desprende adornos e desata das vestes o cinto, enquanto ambos os amantes, desejosos, reclinam-se sobre um trono argênteo (164-166). Ele claramente agiu em ignorância dos fatos, sem saber o que fazia (166-167). E, consumado o ato, adormece, dominado por sono irresistível, profundo, prazeroso, tal qual Zeus, quando seduzido por Hera no canto XIV da *Ilíada* (159-355). A deidade, enquanto isso, recompõe-se e prepara-se para

⁷ Edição sempre de Faulkner (2008). Tradução Lafer (2022).

revelar-lhe quem é – qual sua verdadeira identidade. Vestida, altíssima e irradiando sua beleza esplendorosa, ela chama Anquises a despertar e ver com quem se enlaçou (171-179). Eis a reação do herói:

ὡς δὲ ἶδεν δειρὴν τε καὶ ὄμματα κάλ' Ἀφροδίτης 181
τάρβησέν τε καὶ ὅσσε παρακλιδὸν ἔτραπεν ἄλλῃ.

Quando de Afrodite viu o colo e os belos olhos, 181
terror sentiu e o olhar voltou a lugar nenhum.

Ao contemplar pescoço e olhos de Afrodite (181) – tradicionalmente, algumas das partes do corpo feminino em que os poetas apontam a beleza avassaladora, como já na imagem da deusa no canto III (396-398) da *Ilíada* –, o herói fica temeroso e alarmado (182), vivenciando o que temia desde que a falsa princesa frígia o abordou: que ela fosse deusa e que com deusa se deitasse, envolvido em engano. A reação acha-se expressa noutro verbo que nomeia o temer, *tarbeîn* (*tárbēsen*, 182), sobre o qual Pierre Chantraine, em seu *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* (1999), observa que se distingue tanto do verbo *deidein*, visto na epopeia, “que se aplica a um temor considerado”, quanto de *phobeîn*, que se liga ao medo (*phóbos*), mas significa mais exatamente “fugir”. Desviando da deusa o olhar e cobrindo-se com seu manto, ele suplica por si, argumentando que ela o enganou e que não quer se tornar o que se tornam aqueles que com deusas se deitam: um homem “inválido” (*amenēnōn*, 188), debilitado (*ou biothálmios anēr*, 189), sem vida vicejante e sã:

ἄψ δ' αὖτις χλαίνη τε καλύψατο κατὰ πρόσωπα,
καὶ μιν λισσόμενος ἔπεα πτερόεντα προσηύδα· 185
“Αὐτίκα σ' ὡς τὰ πρῶτα θεὰ ἶδον ὀφθαλμοῖσιν
ἔγνω ὡς θεὸς ἦσθα· σὺ δ' οὐ νημερτὲς εἶπες.
ἀλλὰ σε πρὸς Ζητὸς γουνάζομαι αἰγιόχοιο
μὴ με ζῶντ' ἀμενηνὸν ἐν ἀνθρώποισιν εἴσῃς
ναίειν, ἀλλ' ἐλέαιρ'· ἐπεὶ οὐ βιοθάλμιος ἀνὴρ
γίγνεται ὅς τε θεαῖς εὐνάζεται ἀθανάτησι”. 190

“Ó deusa, súbito, quando primeiro nos olhos te percebi,
reconheci seres divina, mas veraz não foi tua palavra.
Assim, por Zeus porta-égide te imploro:
não me deixes inválido viver e entre os homens
habitar! Tem compaixão, pois homem vigoroso
não chega a ser quem com mortais se deita!”

A ameaça que Anquises teme é explicitada: ele “teme uma fraqueza mais exagerada” do que aquela que qualquer mortal deve esperar, anota Andrew Faulkner, em sua edição comentada *The Homeric Hymn to Aphrodite* (2008, p. 250), trazida pela velhice, que tira o vigor

físico e sexual. E seu pedido, prossegue Faulkner, “corresponde a seu desejo de viver uma vida longa próspera como líder entre os troianos (vv. 103, 104-6)”, e os termos em que o elabora, notadamente nos usos dos já destacados adjetivos *amenēnós* (188) e *biothálmios* (189) parecem ecoar sua preocupação com a geração de prole. Ao seduzi-lo – sob a aparência de ser por ele seduzida –, Afrodite havia evitado tais temores como reação por meio do disfarce de virgem mortal e do discurso enganador (FAULKNER, 2008., p. 245); agora, porém, que a ele ela, que antes não foi veraz, se revela verdadeiramente, a reação é inevitável, e não mais obsta os desígnios da deusa que já saciou seu desejo. Mas note-se que, diante de tal realidade, torna-se muito relativa a confiante afirmação feita antes por Anquises à falsa virgem que tão irresistivelmente o atraía, logo antes de conduzi-la pela mão ao seu leito:

“οὐ τις ἔπειτα θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων
ἐνθάδε με σχήσει πρὶν σῆ φιλότιτι μιγῆναι 150
αὐτίκα νῦν· οὐδ’ εἴ κεν ἐκηβόλος αὐτὸς Ἀπόλλων
τόξου ἀπ’ ἀργυρέου προῖῃ βέλεα στονόεντα.
βουλοίμην κεν ἔπειτα, γύναι εἰκυῖα θεῆσι,
σῆς ἐνῆς ἐπιβάς δῶναι δόμον Ἄϊδος εἶσω”.

(...) agora nenhum dos deuses nem dos homens mortais
aqui me deterá antes que em amor me uma a ti.
E mesmo que o próprio Arqueiro Apolo
lançasse do argênteo arco funestas flechas,
eu aceitaria – ó mulher semelhante às deusas – descer
à morada de Hades, depois de subir ao teu leito”.

109

Agora, porém, vendo-se diante de Afrodite, Anquises compreende sua difícil posição, busca uma postura reverente e suplica por compaixão divina. Não há muito mais que possa fazer, e bem sabe disso; daí o medo e o alarme que o assolam tão logo seus olhos se abrem diante da deusa em epifania, plenamente revelada. Ela procura, então, acalmá-lo no início de sua fala:

“Ἀγχίση, κύδιστε καταθνητῶν ἀνθρώπων,
θάρσει, μηδέ τι σῆσι μετὰ φρεσὶ δεῖδιθι λίην·
οὐ γάρ τοί τι δέος παθέειν κακὸν ἐξ ἐμέθεν γε
οὐδ’ ἄλλων μακάρων, ἐπεὶ ἦ φίλος ἐσσι θεοῖσι”. 195

“Anquises, ilustríssimo entre os homens mortais,
coragem! Não amedrontes demais tuas entranhas,
pois de mim temor algum irás sentir
nem de outros dos bem-aventurados, pois a eles és caro!”. 195

O verbo agora é o mesmo que vimos para Helena, *deídein* (*deídithi*, 192), e o início do verso 194 traz ao verso o substantivo *déos*, de “caráter mais geral” do que o termo *phóbos* com

“sentido muito concreto e físico” em Homero, assinala Chantraine (1999) no verbete de seu dicionário etimológico dedicado ao verbo *deídein* que o *Hino* usa no verso imediatamente anterior. Reitera Afrodite, pela nomeação do medo e do temer, que Anquises pode se tranquilizar. Mas o discurso de Afrodite envereda por um caminho que é o da ameaça: ela recorda dois exemplos de enlaces entres deuses e troianos (202-238) – Zeus e Ganimedes, Eos (Aurora) e Titono –, que bem mostram como nessas assimétricas relações são impactadas as trajetórias daqueles dentre os belíssimos mortais a quem os deuses seduzem – a de Titono, homem adulto como Anquises, mas ao contrário do efebo Ganimedes, pela velhice eterna que dele afasta a deusa, ao subtrair-lhe seu vigor, sua virilidade, sua beleza. É nele que Anquises parece pensar, quando suplica pela compaixão de Afrodite, pedindo-lhe que não o torne debilitado (189), pois Ganimedes, desaparecido do mundo mortal, permanecerá jovem e imortal no Olimpo, como escanção dos deuses.

No caso da deusa do *Hino*, o que pode destruir a vida de Anquises, agora que o enlace foi consumado, é a revelação de que ele se deitou com Afrodite, a vanglória de seu feito que, para ela, é fonte de humilhação imposta por Zeus, algo expresso no nome do filho gerado, *Aineías*, derivado de *ainós* (“vergonha”), como ela própria explica (198-201). É deixando no ar essa possibilidade assustadora – convertida na fala da deusa em ameaça ao troiano – que ela parte, instruindo-o a dar Eneias como filho de Ninfas, sob pena de recair sobre si, caso tudo conte, um raio de Zeus: “Fiel à sua natureza até o fim, Afrodite ordena Anquises a mentir sobre o *affair* com ela”, afirma Nicholas J. Richardson, em *Three Homeric hymns* (2010, p. 254); a mentira é, afinal, recorrente nos dolos da sedução erótica, e o segredo e a clandestinidade, nos envoltimentos entre deuses e mortais. Anquises, diz ela, deverá refletir, conter-se e contemplar com reverência (*epopízesthai*) a ira divina (289-290).

Em suma, como mortal que é, o herói deve obediência aos deuses, pela qual expressa a devida reverência. A advertência final da deusa mina suas palavras anteriores ao herói, assegurando-lhe não haver razão para o medo, observa Richardson, (2010, p. 244), “mas o ponto é, presumivelmente, de que ele permanecerá ileso, se obedecer às suas instruções”.

De novo, pela ameaça de destruição, aqui sofisticamente encoberta pelas garantias de segurança, Afrodite faz valer seus desígnios aos mortais temerosos – o herói, todavia, logo se encolhendo em seu temor, ao ver a deusa diante de si, ao contrário da reação de Helena; e a deusa valendo-se da autoridade de Zeus para ameaçá-lo, e não de sua própria cólera e ódio, como na cena da *Ilíada*. Diferenças à parte, o resultado do confronto com a deidade é o mesmo: a clareza de que estão em sério risco suas vistas, e o medo do que lhes pode advir.

3. Baquilides, *Ditirambo 17* (Maehler)

Mais de um século depois do *Hino homérico a Afrodite*, no impressionante, integralmente preservado e longo *Ditirambo 17*, “*Os jovens ou Teseu*”, de Baquilides⁸, de pronto imergimos na narrativa mítica não precedida por proêmio, que ocupa quase a totalidade dos versos (1-129), salvo pelos três finais, que autodramatizam a *performance* em festival público cívico-cultural a Apolo, na ilha de Delos (130-132), fundindo o canto que encerra o mito ao canto-dança do coro no *hic et nunc* da canção.

O mito enlaça Minos e o jovem guerreiro Teseu, e apresenta-nos uma imagem do rei de Creta distinta da mais tradicional, “particularmente popular entre os ilhéus”, do “sábio com zelo especial pela educação”, resume Barbara Kowalzig, em *Singing for the gods* (2007, p. 91)⁹. O episódio enfoca o encontro das duas personagens, quando o grande herói ateniense, protegido por Atena, acompanha a viagem à ilha dos catorze jovens jônios – literalmente, *dis hept[á]* (...) *kóurous Iaónō[n]* (2-3), “duas vezes sete (...) moços jônios”:

Κυανόπρωρα μὲν ναῦς μενέκτυ[πον]
Θησέα δις ἑπτ[ά] τ' ἀγλαοὺς ἄγουσα
κούρους Ἰαόνω[v]
Κρητικὸν τάμν{ε} πέλαγος·
τηλαυγεί γὰρ [έν] φάρεϊ 5
βορήϊαι πίτνο[v] αὔραι
κλυτᾶς ἑκατι π[ε]λεμαίγιδος Ἀθάν[ας].¹⁰

A nau, índiga-proa, liderando Teseu, tenaz
no estrondo da luta, e os catorze esplêndidos
moços jônios,
cortava o pélagos cretense,
pois na longiluzente vela
brisas bóreas caíam,
graças à ínclita Atena, agita-égide¹¹.

Nau veloz e combativa é a que leva Teseu a Creta, ele destacado no epíteto *menékty[pon]* (1)¹² pela tenacidade guerreira, mas não exatamente como o grande herói da *pólis* de Atenas e um de seus reis mais antigos, figurado em c. 500 a.C. “nas métopas do lado sul do

⁸ Em trabalhos prévios, traduzi e/ou comentei a ode (RAGUSA, 2011a, p. 75 - 95; 2013, p. 228 - 236).

⁹ Ver Kowalzig (p. 92, n. 95), que aponta, para “a tradição do bom Minos”, Homero (*Od.* 11, 568-71; 19, 178-9) e o *Catálogo das mulheres* (Fr. 144 M-W).

¹⁰ Sempre na edição Maehler (2003).

¹¹ Sempre na tradução já com modificações da 2ª edição da antologia ora no prelo (RAGUSA, 2013, p. 228 - 236).

¹² O epíteto é um *hápax* – registra-se aqui pela primeira vez. Ver De Martino e Vox (1996, p. 471) e Villarrubia (1990, p. 17).

tesouro ateniense em Delfos, como o mais evidente correlativo de Hércules, cujos feitos são exibidos nas métopas de seu lado norte (...)” (MAEHLER, 2004, p. 175). Como afirma Emily Kearns, em *The heroes of Attica* (1989, p. 117), não antes do século VI a.C. verifica-se “a real importância de Teseu como herói ático”, que projeta o esplendor e as melhores virtudes atenienses¹³. Embora já assim seja à época de Baquílides, repare-se, junto a Henry J. Walker, em *Theseus and Athens* (1995, p. 85), que o poeta não o acentua como ático, a despeito da menção de que descende da linhagem de Pandião (15-16) – avô de Teseu, cujo filho, Egeu, é rei ateniense e o pai mortal do herói, preterido na ode que projeta o herói como semideus, filho de Posêidon e Etra, a esposa de Egeu.

São os sete moços e sete moças atenienses, na tradição, recordada por Herwig Maehler, em *Bacchylides* (2004, p. 175), enviados a Creta e a seu rei por Atenas, como “tributo periódico” ao assassinato de Androgeu, filho de Minos, na Ática. Atleta insuperável, ele foi morto numa edição primordial do festival das Panateneias, e por isso o tributo que pela terceira vez a cidade envia a Minos, mas agora, para ser pago pela última vez: devorá-los-ia, como das outras duas, o Minotauro preso no Labirinto do palácio de Cnossos, obra arquitetônica de Dédalo, o grande e mítico artesão, não fossem salvos por Teseu que enfim matará o monstro e derrotará o rei.

Em sua empreitada, o herói contará com a ajuda de Ariadne, a princesa filha de Minos, em sua empreitada. Ela, arrebatada pela paixão pelo herói – um *tópos* da tradição (CALAME, 1996, pp. 98-100) –, dar-lhe-á um novelo¹⁴ cujo fio impedirá que ele se perca nos meandros dos caminhos tortuosos em que combaterá exitosamente a híbrida criatura. Sua vitória era celebrada em Atenas, num festival dedicado a Dioniso, a Oscoforia, no qual uma corrida de efebos – jovens moços – “era precedida por uma procissão de dois jovens vestidos de meninas, entendidos como comemorando as jovens moças cujas vidas Teseu salvou ao matar o Minotauro” (REEDER, 1995, p. 32)¹⁵.

Giorgio Ieranò, em *Il mito di Arianna* (2007: 84), afirma: “A história de Teseu e do Minotauro era já popular no século VII a.C. e é extremamente provável que fosse ainda mais antiga: um Minotauro é figurado também sobre uma trípode de bronze de Olímpia, datável da

¹³ Anota Kearns (1989, p. 119): “(...) está claro que, na corrente principal do pensamento ateniense, Teseu foi responsável pela característica forma política da Ática e expressou em sua pessoa as melhores características da vida cívica ateniense”. Ver ainda Ieranò (2007, pp. 86-89).

¹⁴ Outra tradição bem menos marcada é a da guirlanda dada pela princesa ao herói. Ver Calame (1996, pp. 201-202). Para o novelo, tradição prevalente e verificada também na iconografia, ver Ieranò (2007, pp. 95-97), que lembra a variação da guirlanda.

¹⁵ Ver ainda Calame (1996, pp. 129-130, 143-148), Tsagalis (2009, pp. 210-211).

segunda metade do século VIII a.C.”. E é bastante popular na arte dos séculos VII e VI a.C., assinala Timothy Gantz, em *Early Greek myth* (1996, p. 260, vol. 1), mas só visível em fontes escritas no *Ditirambo 17*, de Baquilídes, e não antes dessa ode e desse poeta já da transição dos séculos VI-V a.C.¹⁶. Na canção, porém, o poeta pressupõe a memória do mito, de que compartilha com a audiência, mas seu recorte exclui os eventos na ilha para se centrar em episódio prévio à chegada de Teseu lá: o encontro das naus do herói e do rei cretense em alto-mar. Tal pressuposição é própria da poesia da “cultura da canção” (c. 750-400 a.C.), como bem a qualifica John Herington, em *Poetry into drama* (1985, p. 3), que se faz a partir do “vasto reino de seres míticos e lendários presididos pela Musa que o poeta invoca” (1985, p. 63) – reino que lhe permite vagar pelas narrativas tradicionais de modo altamente alusivo, “confiante de que sua audiência seja capaz de perceber suas ressonâncias” (1985, p. 64).

No encontro narrado, Minos se revela abusivo e soberbo o rei de incontida lascívia, cujo gesto de violência erótica contra uma das jovens sob responsabilidade do herói, Eriboia – sua mão toca o rosto da *parthénos* (moça púbere não casada)¹⁷ – é o gatilho do embate com Teseu. Ativa-o Afrodite (8-13), e dele sairá vencedor o herói que termina a ode recoberto de dons nupciais, sob o signo da deusa (109-16). Os termos do duelo entre Minos e Teseu emergem da esfera da deusa: do *érōs* (“desejo sexual, paixão”) ilícito – o da luxúria de Minos – e do *érōs* lícito – o do *gámos* (“boda”), que anuncia a presença decisiva de Ariadne no horizonte da aventura cretense, mas não no presente do ditirambo. Que assim seja explica-se por aquilo que o gesto do rei prenuncia: a intenção de violar a aristocrática virgem que, vítima sacrificial, toma indevidamente por objeto seu, para dele dispor segundo seus desejos.

Desviando de Eriboia para si a atenção do rei, o nobre guerreiro profundamente indignado (16-20) reage admoestando (20-46) o lascivo Minos a conter sua violência (*bían*, 23), sua artimanha (*mêtin*, 29) e sua arrogância (*hýbrin*, 41). E faz isso sob forte emoção que, ao contrário do experiente rei cretense, é capaz de controlar em prol da argumentação dura, mas equilibrada, que lhe dirige, sem qualquer receio do enfrentamento. Tal capacidade vem de sua faceta de guerreiro corajoso que de imediato o ditirambo sublinha no epíteto *menékty[pon]* (1), que já destaquei, e de sua própria concepção, gerado que foi de um enlace de caráter nupcial e menos intensamente erótico entre Etra e Posêidon do que o que gerou Minos, fruto do rapto de Europa, a princesa fenícia, por Zeus, que em gruta de Creta, clandestinamente, a ela se uniu (29-38):

¹⁶ Ver Gantz (1996, pp. 262-270, vol. 1) e Ieranò (2007, pp. 84-86, 92-99).

¹⁷ Ver Clark (2003, pp. 129-153), sobre o comportamento não-verbal no código cultural tradicional.

(...). εἰ καί σε κεδνὰ
τέκεν λέγει Διὸς ὑπὸ κρόταφον Ἴδας
μιγεῖσα Φοίνικος ἔρα-
τώνυμος κόρα βροτῶν
φέρτατον, ἀλλὰ κάμῃ
Πιτθ[έ]ος θυγάτηρ ἄφνεοῦ
πλαθεῖσα ποντίῳ τέκεν 35
Ποσειδᾶνι, χρύσεόν
τέ οἱ δόσαν ἰόπλοκοι
†κάλυμμα† Νηρηΐδες.

Se ela, a nobre,
te gerou de Zeus, no leito sob a encosta do Ida
a ele misturada – de Fênix a filha
amável-nome – como entre mortais
insuperável, a mim
a filha do opulento Piteu
gerou, achegando-se ao marinho 35
Posêidon, e áureo
véu deram-lhe as Nereidas,
violáceos-cachos.

O tom erótico da linguagem é bem mais marcado quando Teseu fala da geração de Minos por Zeus e Europa do que para a sua própria, de Posêidon e Etra, e a sugestão, dada a razão pela qual se estabelece o confronto, é de que o modo como Minos é concebido está na base de seu inferior *status* ético-moral, explicando sua lascívia incontrolável projetada na influência de Afrodite. Já a concepção de Teseu está na base de sua retidão e de seu *status* ético-moral superior, pelo qual inverte-se a hierarquia político-social entre eles.

Minos, claro, reage mal, desafiando (50-80) o herói a provar sua genealogia tal qual ele prova a sua, pedindo a Zeus, que o atende, um raio como “sinal conspícuo” (*sâm’ arígnōton*, 57) que a todos atesta o elo genealógico com o deus. De que modo deverá o jovem herói provar igualmente ser filho de uma divindade? Lançando-se ao fundo mar para de lá trazer o anel que Minos atira às águas. O anel ele não trará – Teseu não é servo do rei, nem reconhece sua autoridade que, aliás, questiona do ponto de vista ético-moral. Mas do mergulho emergirá triunfante, reduzindo Minos a pó (81-129), e, mais do que isso, e pronto para consolidar-se como homem adulto por meio da atuação no mundo do *érōs* lícito da boda, que na canção aponta para o futuro que todos conhecem, cúmplices que são de uma mesma memória mítica: o do enlace com Ariadne, já aqui referido.

O mergulho de Teseu, portanto, tem claros tons iniciáticos: “Tentar uma aventura e nela ser bem-sucedido, retornando com as insígnias e um novo prestígio, é precisamente o que é a

essência da iniciação” (JEANMAIRE, 1939, p. 330). Destemido e ousado, ele não recua diante do desafio. Assim ele se atira ao mar:

(...). τῶι δ' οὐ πάλιν
θυμὸς ἀνεκάμπτετ', ἀλλ' εὐ-
πάκτων ἐπ' ἰκρίων
σταθεῖς ὄρουσε, πόντιόν τέ νιν
δέξατο θελημὸν ἄλσος. 85

(...). E de volta não se
retraiu o peito de Teseu, mas em pé,
no bem-feito convés
se postando, atirou-se, e o marinho
bosque benévolo o acolheu. 85

Teseu não hesitou em saltar, confiante, decerto, no que ali, no domínio paterno, se havia de passar. Acolheu-o o mar, diz a forma verbal de *dékhesthai* (*déxato*, 85), projetado como “marinho bosque benévolo” (85, *πόντιον (...) thelēmòn álsos*, 84-85); e acolheu-o como a casa de um pai a um filho, na imagem ironicamente usada antes por Minos, quando se referiu ao domínio de Posêidon como *dómous* (“casa”, 63), ao exigir do herói a prova de descendência divina por meio do mergulho com o qual pensava matá-lo. Mas tal ironia é destruída, como o rei, pelos eventos, pois Teseu é mesmo filho do deus, e no mar é recebido com benevolência e privilegiado com auxílio divino:

φέρων δὲ δελφῖνες {έν} ἀλι-
ναιέται μέγαν θοῶς
Θησέα πατρὸς ἰπί-
ου δόμον· ἔμολén τε θεῶν 100

μέγαρον. τόθι κλυτὰς ἰδῶν
δεισε<v> Νηρέος ὀλ-
βίου κόρας· ἀπὸ γὰρ ἀγλα-
ῶν λάμπε γυῖων σέλας
ὄτε πυρός, ἀμφὶ χαίταις 105

δὲ χρυσεόπλοκοι
δίνηντο ταινίαι· χορῶι δ' ἔτερ-
πον κέαρ ὑγροῖσιν ποσσίν.
εἶδέν τε πατρὸς ἄλοχον φίλαν 110
σεμνὰν βοῶπιν ἐρατοῖ-
σιν Ἀμφιτρίταν δόμοις·
ἄ νιν ἀμφέβαλεν αἰόνα πορφυρέαν,

κόμαισί τ' ἐπέθηκεν οὖλαις
ἀμεμφέα πλόκον,
τόν ποτέ οἱ ἐν γάμοι 115
δῶκε δόλιος Ἀφροδίτα ῥόδοις ἐρεμνόν.

Mas portaram-no golfinhos, habitantes
da salmoura, velozmente, o grande
Teseu, à casa do pai
hípico; e chegou ao saguão 100

dos deuses. Lá, após vê-las,
temeu as ínclitas moças de Nereu,
o feliz, pois de seus esplêndidos
membros brilhava um clarão
qual fogo, e em redor das melenas 105
auritrançadas
circungiravam fitas; e com dança coral
de dúcteis pés deleitavam o coração.
E viu a cara consorte do pai,
veneranda, bovinos-olhos, nos amáveis 110
aposentos, Anfitrite.
Ela lançou-lhe em redor manto purpúreo,
—
e sobre espessos cachos depôs-lhe
irreprochável guirlanda
que, um dia, na boda, lhe 115
dera – escura de rosas – a ardilosa Afrodite.

Na fundura marinha, o herói é resgatado por golfinhos (*delphînes*, 97) – caros aos deuses, inteligentes e amigos do homem no mar, salvadores de naufragos no imaginário oriental e grego¹⁸ – e por eles celeremente levado à casa de Posêidon *hippiou* (99-100), seu pai, cujo epíteto faz lembrar a descrição da *Ilíada* (XIII, 17-38), segundo a qual, em seu palácio marinho, o deus mantém atados os cavalos condutores de seu carro jamais molhado pelas águas. Tal epíteto repercute a imagem dos golfinhos que Teseu como que cavalga nas águas.

116

Chegado ao destino, porém, Teseu, que até agora nada temeu, agora é tomado pelo medo, pois se depara com um mundo oculto e estranho à vista mortal: o mundo dos deuses. Justamente é este o ponto da cena a enfatizar nesta oportunidade: sua reação após ver (*idôn*, 101) o coro de Nereidas a dançar. Segundo o narrador relata, o herói “temeu”, expressa o verbo *deídein* no verso 102 (*édeise<n>*) tal visão. Novamente constata-se seu uso, como para a reação de Helena diante da ameaça colérica de Afrodite na *Ilíada*, e para a fala dessa deusa ao amedrontado Anquises no *Hino*. Tais temores, contudo, o da bela argiva e do troiano, diferem do de Teseu, pois a reação deles é movida pela presença ameaçadora da deidade, ao contrário do que se passa com o herói. O medo, afinal, não é monolítico; sua origem não é sempre a mesma; tampouco o é seu sentido.

Nos saguões da divina casa paterna, o herói se deparou com um espetáculo que em muito supera o que a vista humana pode apreender, e por isso seu temor; ele “temeu” a visão da extrema luminosidade das Nereidas, típica dos deuses (MAEHLER, 2004, p. 185), a emanar delas qual clarão de fogo (*sélas hôte pyrós*, 104-105), diz o símile de “espírito épico” (VILLARRUBIA, 1991, p. 92). Note-se a associação comum entre *sélas* e *pýr*, já observada na

¹⁸ Ver Corrêa (2010, pp. 224-236), a propósito da imagem de golfinhos na poesia jâmbica de Arquíloco.

tradição da épica-homérica e recorrentemente na poesia grega, observa Maria G. Ciani, em *Φαός e termini affini nella poesia greca* (1974, p. 14), a qual “indica um esplendor intenso, mas de fonte artificial, qual seja, a do fogo” (1974, p. 92), podendo demarcar a beleza da própria chama, ou – na chave de sua “coloração religiosa”, anotada o verbete em Chantraine (1999) – a manifestação do “máximo vigor” (1974, p. 92) da potência divina, como a das dançantes Nereidas. Não apenas reluzem divinamente elas, não apenas o brilho – índice de beleza no imaginário poético grego – delas invade as retinas do herói, mas dançam intensamente as deusas para espectador que, ao fim, é tomado por *térpsis*, o deleite que é função primordial da *performance* da canção contemplada por Teseu como pela audiência. O jogo metadramático sobrepõe o tempo mítico e o presente, e parece apontar para o que seria o elemento definidor do problemático ditirambo: a dança circular, expressa na nomenclatura sinônima para tal canção, a saber, *kýklios khorós*¹⁹.

Viu-se Teseu, portanto, diante do que são, para si, “forças obscuras e potências primogênicas” (IERANÒ, 1989, p. 169); por isso, temeu. Há, todavia, outra dimensão do temor de Teseu naquele momento, diante daquela visão: o da própria experiência de transição, em que simbolicamente algo morre para dar lugar ao que vem a seguir – a juventude vai-se de vez, e o herói chega à plena idade adulta, uma vez que sai do mar investido de elementos nupciais que lhes são dados pela esposa de Posêidon (112-116), a Nereida Anfítrite. Vejamos.

Na canção baquilídea de coloração iniciática, como se disse, as Nereidas não ameaçam Teseu em momento algum; antes, tal qual o “marinho bosque benévolo” (85) que o mar se faz para o herói, elas o acolhem com radiante e belo coro deleitável no que é, na casa de Posêidon, um espaço de transição: o “saguão, *hall*” (*mégaron*, 101). Elas que são “deusas *courotrophi* por excelência” (JEANMAIRE, 1939, p. 330) – ou seja, nutrizes de jovens –, como que o conduzem do *hall* mais público ao espaço mais íntimo da casa: o tálamo de seus senhores, mais especificamente, da senhora Anfítrite, nomeada e qualificada por epítetos que realçam a dimensão do casamento, que define seu papel essencial de “consorte, esposa legítima” (*álokhon*, 109). Dali, dos “amáveis aposentos” (*eratoîsin* (...) *dómois*, 109-110) da silenciosa Nereida, Teseu sairá pronto para a boda que completa sua condição de homem adulto, deixando para trás, na fundura marinha, a juventude.

¹⁹ D’Angour (1997, p. 346) observa que, na Atenas do século V a.C. em diante, *kýklios khorós* era designação sinônima a “ditirambo”, sendo deste “o único traço distintivo” essa *performance* de dança-canto em círculo, em vez de no mais típico formato retangular, uma mudança atribuída a Aríon ou ao mélico posterior Laso de Hermíone, ambas figuras obscuras de séculos anteriores.

Quais são os dons de Anfitrite ao herói? Primeiro, ela o envolve em “manto purpúreo” (*aióna porphyréan*, 112), peça de notáveis riqueza e luxuosidade, pelas quais se eleva a figura de Teseu. Sua coloração rebate a dos cachos violáceos das Nereidas que presenteiam Etra com o véu do *gámos* (36-38), em trecho antes citado. Como afirma Ierandò, em “Il ditirambo XVII di Bacchilide e le feste apollinee” (1989, p. 164), recebido das mãos de Anfitrite, o manto de Teseu faz-se dom nupcial paralelo àquele dado à mortal quando de seu enlace com Posêidon; como tal, é peça essencial na iniciação à idade adulta pela via nupcial. Em seguida, Anfitrite dá a Teseu, para seus “espessos cachos” (*kómaisi (...) oulais*, 113) – evocativos das melenas das Nereidas e dos movimentos de sua dança (105-108) – uma guirlanda perfeita (*amemphéa plókon*, 114) que a Nereida ganhara de Afrodite, a própria deusa do sexo e do casamento, quando de suas núpcias com Posêidon. Nesse sentido, a guirlanda é outro elemento equivalente ao véu das Nereidas dado a Etra.

O temor do herói, portanto, não resulta da sensação de que corra risco, de que esteja sob ameaça. No mar, na casa de Posêidon, jamais esteve – e acima da linha d’água, onde de fato corre perigo, o medo sequer lhe toca. Resulta, isto sim, como espero ter mostrado no comentário, da contemplação do divino em todo o seu esplendor, que os olhos quase não suportam, e da percepção da vivência de experiência excepcionalíssima, da qual não sairá como entrou – a qual, aliás, é digna do *kléos* (80) que, de novo em ironia mal encaixada e logo desmontada, Minos o desafia a buscar – “a glória, o renome” superlativos (*hypértaton*, 79), que imortalizam. Quem emerge das águas vitorioso, enxuto e adornado por dons divinos de núpcias futuras não é o mesmo Teseu, jovem e ousado guerreiro que nelas imergiu. No movimento da entrada e saída da água, inserido plenamente no universo feminino da casa em que deusas, as Nereidas, conduzem-no de um ao outro lado da fronteira – da juventude à idade adulta –, e prepara-o, Anfitrite, para o *gámos*, perfaz-se o “padrão mítico” da jornada do jovem herói em busca do pai (SEGAL, 1979, p. 23).

Comporta tal jornada duas facetas que se fundem: a de teste de “coragem marcial” do jovem, e a de simbólica iniciação “na sexualidade madura”, observa Charles Segal, em “The myth of Bacchylides 17” (1979, p. 23.). E aduz o helenista: “A força nas armas e o conhecimento sexual juntos constituem a provação do herói em sua passagem de jovem a homem”. Que ele, mortal que é, tema no limiar da transição, e tanto mais esta vivida diante do divino plenamente revelado, não admira; que ele prossiga na direção do que está para além da fronteira, isto sim é admirável, e coerente com o corajoso e audaz personagem elaborado na canção de Baquilides.

Referências bibliográficas

- BURKERT, W. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Trad. M. J. S. Loureiro. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1993.
- CALAME, C. **Thésée et l'imaginaire athénien**. 2. ed. rev.. Lausanne: Payot, 1996.
- CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 1999.
- CIANI, M. G. **Φαός e termini affini nella poesia greca**. Firenze: Leo S. Olschki, 1974.
- CLARK, C. A. **Mino's touch and Theseu's glare: gestures**. In: *Bakkhylides* 17. HSPH 101, 2003, pp. 129-153.
- CORRÊA, P. da C. **Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco**. Campinas: Unicamp, 2010.
- D'ANGOUR, A. **How the dithyramb got its shape**. *CQ* 47, 1997, pp. 331-351.
- GANTZ, T. **Early Greek myth**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996. 2 vols.
- FAULKNER, A. (introd., ed., coment.). **The Homeric hymn to Aphrodite**. Oxford: University Press, 2008.
- HERINGTON, J. **Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition**. Berkeley: University of California Press, 1985.
- IERANÒ, G. **Il ditirambo XVII di Bacchilide e le feste apollinee**. *QS* 30, 1989, pp. 157-183.
- IERANÒ, G.. **Il mito di Arianna. Da Omero a Borges**. Roma: Carocci, 2007.
- JEANMAIRE, H. **Couroi et courètes. Etudes sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique**. Lille: Bibliothèque Universitaire, 1939.
- KEARNS, E. **The heroes of Attica**. London: Institute of Classical Studies, University of London, 1989.
- KIRK, G. S. (coment.). **The Iliad: a commentary. Volume I: books 1-4**. Cambridge: University Press, 2004.
- KOWALZIG, B. **Singing for the gods. Performances of myth and ritual in archaic and classical Greece**. Oxford: University Press, 2007.

LEFKOWITZ, M. R. **Bacchylides *Ode 5*: imitation and originality.** *HSPH* 73, 1969, pp. 45-96.

LESKY, A. **História da literatura grega.** Trad. M. Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

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

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

DE MARTINO, F.; VOX, O. (trad., coment.). **Lirica greca I: lirica dorica.** Bari: Levante, 1996.

MONRO, D. B.; ALLEN, T. W. (eds.). **Homeri opera. Iliadis tomus I, I-XI.** 3^a ed. Oxford: Clarendon, 1976.

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

RAGUSA, G. (org., trad.). **Lira grega: antologia de poesia arcaica.** São Paulo: Hedra, 2013. [2^a ed.: prelo, 2023].

RAGUSA, G.. **Da condição humana: o tema na poesia grega arcaica.** *Revista Aletria* 32.1, 2022, pp. 12-34.

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, pp. 20-31.

RICHARDSON, N. (introd., ed., coment.). **Three Homeric hymns: to Apollo, Hermes, and Aphrodite.** Cambridge: University Press, 2010.

SEGAL, C. **The myth of Bacchylides 17: heroic quest and heroic identity.** *Eranos* 77, 1979, pp. 23-37.

TSAGALIS, C. C. **Blurring the boundaries: Dionysus, Apollo and Bacchylides 17.** In: ATHANASSAKI, L. *et alii.* (eds.). *Apolline politics and poetics.* Athens: European Cultural Centre of Delphi, 2009, pp. 199-215.

VILLARRUBIA, A. **Minos y Teseo. Análisis de la Oda XVII de Baquílides.** *Habis* 21, 1990, pp. 15-32.

VILLARRUBIA, A. **Los símiles en la poesía Baquílides.** *Habis* 22, 1991, pp. 81-96.

WERNER, C. **Homero. Ilíada.** São Paulo: Sesi, Ubu Editora, 2018.