

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

CLARA MOSSRY SPERB

O MITO NOS FRAGMENTOS DE CORINA

PORTO ALEGRE

2019

CLARA MOSSRY SPERB

O MITO NOS FRAGMENTOS DE CORINA

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para aquisição do grau de Licenciada pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Rafael de Carvalho Matiello Brunhara

PORTO ALEGRE

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Sperb, Clara Mossry
O Mito nos Fragmentos de Corina / Clara Mossry
Sperb. -- 2019.
44 f.
Orientador: Rafael de Carvalho Matiello Brunhara.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa e
Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Grega e
Literatura de Língua Grega, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Literatura Grega. 2. Corina. 3. Análise de
fragmentos. 4. Mito. 5. Tradução. I. Brunhara, Rafael
de Carvalho Matiello, orient. II. Título.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer aos meus pais, Afonso Mossry Sperb e Neusa Medianeira Sperb, que me deram todas as condições necessárias para focar nos estudos e no que eu queria fazer. Também agradeço à minha irmã, Alice Mossry Sperb, que mesmo sem perceber torna a vida mais divertida.

Ao meu professor e orientador, Rafael Brunhara, que me acompanha desde o início da graduação, e vem acreditando e confiando no meu trabalho como pesquisadora mesmo nos momentos em que duvido de mim. Aos meus outros professores do setor de grego, Carlos Leonardo Antunes e José Baracat Júnior, por também terem me apoiado enquanto pesquisadora.

Aos colegas e amigos Bruno Palavro, Ismael Freitas, Iago Barragan, Paula Cristofoli, Juliana Pauletto, Bianca Ramos, Igor Tolksdorf, Jéssica Szewczyk e Vinícius de Moraes. Sem vocês, a graduação e principalmente o final de curso teriam sido mais difíceis. Obrigada por todas as conversas interessantes e bem-humoradas. Também ao colega e amigo Bruno Zitto, a quem eu tive a oportunidade de conhecer melhor e ter várias conversas interessantes no final da graduação.

A Wesley Roque Kiefer, que sempre me apoia e ama do jeito que pode.

Ao amigo Gilmar Antônio Crestani, que nunca me negou um livro de sua maravilhosa biblioteca, sem os quais eu não teria chegado tão longe.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar o uso de narrativas míticas em dois fragmentos da poetisa grega Corina, 654a col. i e 654a col. iii. Primeiro, é feita uma síntese bibliográfica sobre o que significa mito, o que é mitologia grega, seus usos e modos de análise de um mito, refletindo sobre diversas linhas de pensamento. Depois, é discutido o significado de poesia lírica e os termos usados para classificar os gêneros do que hoje se compreende como poesia lírica grega, apresentando três exemplos de poetas líricos que se utilizavam de mitos para as suas composições: Estesícoro, Íbico e Píndaro. Ao final, apresento a poetisa Corina e as principais discussões a seu respeito, como a sua datação, que implica em qual contexto ela teria produzido, a sua audiência e questões de *performance*. Finalizo então com a análise dos fragmentos 654a col. i e 654a col. iii, atendo-me às cenas narrativas presentes nos fragmentos.

Palavras-chaves: Corina, mito, fragmentos 654a col. i e iii, poesia lírica grega.

Abstract

The present work aims to analyze the use of mythical narratives in two fragments by the Greek poetess Corinna, the fragments 654a col. i and 654a col. iii. First, I make a literature review about what myth means, what is Greek mythology, its uses and ways of analyzing a myth, reflecting on several lines of thought. After, I discuss the meaning of lyric poetry and the terms used to classify the genres of what now is understood as Greek lyric poetry, presenting three lyric poets who used myths for their compositions: Stesichorus, Ibycus and Pindar. At last, I present the poetess Corinna and the main discussions about her, such as her date, that implies in which context she may had produced, her audience and questions about the *performance*. I conclude then with an analysis of the fragments 654a col. i and 654a col. iii, mostly looking towards the narrative scenes present in the fragments.

Key-words: Corinna, myth, fragments 654a col. i and iii, Greek lyric poetry.

SUMÁRIO

1. Introdução:	8
1.1. Sobre o que é o Mito:	8
1.2. O Mito e a Tradição Oral:	13
2. A Poesia Lírica e a Mitologia:	17
2.1. Estesícoro:	20
2.2. Íbico:	21
2.3. Píndaro:	24
3. Corina:	28
4. Fragmentos 654a col. i e 654a col. iii:	34
4.1. Fragmento 654a col. i:.....	34
4.2. Fragmento 654a col. iii:	37
5. Conclusão:	40
Bibliografia:	42

1. Introdução:

O objetivo do presente trabalho é analisar os mitos tratados pela poetisa Corina nos fragmentos 654a col. i e 654a col. iii. Analiso aqui o tratamento que ela dá aos mitos em sua poesia, especialmente ao mito de Reia, e a importância dada à figura da deusa no episódio do nascimento de Zeus. Começo, antes, com uma discussão sobre o que é o mito e qual a sua função na Grécia Clássica. Após, analiso como a mitologia é usada pelos poetas em suas poesias, dentro do que se entende por poesia lírica. A seguir, introduzo Corina, com uma breve apresentação de suas principais características, bem como uma discussão a respeito dos períodos Helenístico e Arcaico, uma vez que a datação da poeta é incerta, e os objetivos de compor uma poesia retratando cenas míticas varia de acordo com o período. Por fim, entro na análise de caso dos fragmentos, observando como nesses fragmentos as cenas míticas são retratadas e as suas possíveis associações a cultos religiosos e outras funções atribuídas à narrativa de mitos.

1.1. Sobre o que é o Mito:

A definição que temos de “mito” é de “narrativa” (ROCHA, 2012, p. 7). O mito é uma história, que narra cenas de deuses e heróis. Para a área da Antropologia, o mito está relacionado ao contexto social; para a Psicanálise, encontra-se em relação com a mente humana. Dessa última, cito como principais nomes Freud e Jung, atendo-me mais à discussão que o segundo traz sobre mito. Para o primeiro, o mito representa aspectos do inconsciente do homem primitivo, que se refletem na religião e tabus religiosos¹. De certo modo, a visão de Freud sobre os mitos terem origem no inconsciente, dialoga com o pensamento de Jung, que procura mostrar como o mito tem origem em um inconsciente coletivo especialmente do homem primitivo, que não tinha controle sobre o consciente. Jung argumenta que os mitos são como

(...) fantasias (incluindo sonhos) de um caráter impessoal, que não pode ser reduzido a experiências no passado do indivíduo, e assim não pode ser explicado como algo adquirido individualmente. Essas imagens-fantasias têm, inquestionavelmente, as suas analogias mais próximas em tipos mitológicos. (...) eles correspondem a certos elementos estruturais *coletivos* (e não pessoais) da psique humana em geral. (JUNG, 1969, p. 102)²

¹ Freud discute sobre tabus e faz uma breve análise do mito em *Totem e Tabu*.

² Traduzido do original em inglês: “(...), fantasies (including dreams) of an impersonal character, which cannot be reduced to experiences in the individual’s past, and thus cannot be explained as something individually acquired. These fantasy-pictures undoubtedly have their closest analogues in mythological types. (...) they correspond to certain collective (and not personal) structural elements of the human psyche in general.”

Existem várias linhas de pensamento e escolas sobre o mito, especialmente no âmbito da Antropologia. A primeira linha de pensamento podemos chamar “alegórica”, talvez a mais comum. Essa linha trata o mito como sendo uma narrativa sobre as forças e mistérios da natureza (ROCHA, 2012, 27). O mito não passaria de uma alegoria. Assim, Zeus seria uma explicação para o trovão, Apolo para o sol, etc. Os principais autores dessa linha teórica são Müller e Tylor, o primeiro com um artigo de *Mitologia Comparada*, no qual faz uma extensa comparação filológica entre o grego e outras línguas de origem indo-europeia; e o segundo com um extenso trabalho intitulado *Primitive Culture* (“cultura primitiva” em tradução livre), no qual explora a noção de mito e de Animismo, conceito que Freud utiliza em *Totem e Tabu*. Tylor argumenta que o Animismo é a crença em “seres espirituais”, dividindo-se em dois dogmas que juntos formam algo só: “(...); primeiro, relativo a almas de criaturas individuais, capazes de uma existência contínua depois da morte ou destruição de seus corpos; segundo, relativo a outros espíritos, até a classificação de entidades poderosas.” (TYLOR, 2016, p. 388-389)³. Alegoricamente, o Animismo nos diz que os espíritos e entidades míticas estariam em coisas e seres presentes na natureza, e mesmo que seu corpo morra, esses espíritos continuam. Pode-se pensar, por exemplo, nas Ninfas que se transformam em plantas e outros elementos naturais, ou ainda quando um deus se transforma um animal.

A leitura dos mitos como alegorias, especialmente na obra de Homero, começa já com os gregos. Heráclito, apesar da datação incerta (possivelmente do século I a.C. ou depois disso), oferece uma definição para alegoria: formada pelas palavras ἄλλα (*alla*) e ἀγορεύων (*agoreuon*), alegoria é uma figura de linguagem, um “tropo”, que diz algo, querendo significar outra coisa⁴.

O mito também está vinculado à História, através do historicismo, uma vez que nas sociedades, em particular a grega, as cenas míticas narradas oralmente e transmitidas através de poemas e autores como Apolodoro e Pausânias, eram vistas como registros de episódios verdadeiros do passado (ROCHA, 2012, p. 30). Porém, a concepção que temos hoje dos mitos é que, “se é um mito, é irreal.” (DOWDEN, 1994, p. 13). Portanto, hoje, o mito expressa algo que não pertence à realidade, algo inventado, ainda que, para os gregos antigos, e outras

³ Traduzido do original em inglês: “(...); first, concerning souls of individuals creatures, capable of continued existence after the death or destruction of the body; second, concerning other spirits, upward to the rank of powerful deities.

⁴ De acordo com RUSSEL & KONSTAN, na introdução de *Heraclitus: Homeric Problems*, em inglês: “Heraclitus himself explains (5) that allegory is, as the word implies (*alla* = ‘other’, *agoreuein* = ‘say’), ‘the trope which says one thing but signifies something other [*alla*] than what it says.’” (2005, p. xiii).

sociedades, fossem histórias factuais, embora imprecisas, de suas origens, de seus cultos e de outros aspectos formadores de sua cultura. Sobre o valor histórico do mito, esse pensamento também como a origem de rituais religiosos, Dowden coloca que

(...) não está claro (e a maioria dos estudiosos se recusa a acreditar) que todos os mitos tenham começado como parceiros do ritual. (...), o mito de fato se converteu amplamente em história, mas também possui em si algo do valor de entretenimento do folclore, e com toda a certeza os artistas literários se ocupam dele. (DOWDEN, 1994, p. 18 - 19)

Uma vez que o mito é uma narrativa, irreal, e possui algum valor histórico e de entretenimento, qual a função do mito? Ao colocar a questão, o autor menciona que os mitos gregos não servem

(...) para contar história, apenas para se disfarçarem de história. Não apenas para entreter: possuem demasiada significação cultural para isto.

(...) objetivo religioso? (...) Os gregos não se voltavam para a mitologia em busca de orientação sobre o que acreditar e como viver. (...) É claro que os gregos possuíam conceitos sobre os deuses e o homem, e é claro que descobriram um reservatório de tais conceitos no mito e em seus fornecedores (Homero, os trágicos), mas não se tratava de artigos de fé. (...) o mito não é dogmático. (DOWDEN, 1994, p. 37)

Claro, muito do que se considera a função do mito varia de uma linha de pensamento para outra. O mito pode tanto ser uma explicação para fenômenos da natureza, quanto uma explicação para a origem de um ritual. Desse modo, o mito relaciona-se mais à religião grega. Sobre a relação entre mito e ritual, Walter Burkert, na introdução de *Greek Religion* (“religião grega”, em tradução livre), escreve:

Ritual e mito são duas formas em que a religião grega se apresenta para a história da religião. Não há figuras fundadoras, não há textos revelatórios, nenhuma organização de sacerdotes nem ordens monásticas. A religião se legitima como tradição ao se provar como uma força formativa de continuidade de geração em geração. (BURKERT, 1985, p. 19)⁵

William Robertson Smith, em *Lectures on the Religion of the Semites* (“aulas de religião dos semitas” em tradução livre), de 1889, coloca que a crença nos mitos não era uma parte obrigatória da religião; pouco interessava se o indivíduo acreditava ou não nos mitos, estes eram uma mera explicação para os rituais, que eram obrigatórios. De acordo com Smith,

⁵ Traduzido do original em inglês: “Ritual and myth are two forms in which Greek religion presents itself to the historian of religion. There are no founding figures and no documents of revelation, no organizations of priests and no monastic orders. The religion finds legitimation as tradition by proving itself a formative force of continuity from generation to generation.”

na maioria dos casos o mito era criado a partir do ritual, para explicar sua origem, e não contrário, uma vez que o ritual era fixo e de caráter obrigatório, e o mito não.

Os mitos ligados a santuários individuais e cerimônias eram meras partes do aparato de adoração; eles serviam para excitar a fantasia e sustentar o interesse do adorador; mas frequentemente ele oferecia uma escolha de vários relatos do mesmo e, contanto que ele cumprisse o ritual com precisão, ninguém se importava que ele acreditasse em sua origem. (SMITH, 1889, p. 19)⁶

Apesar de muitos mitos estarem sim relacionados a rituais, não são todos que têm relação com eles, sendo esta teoria, então, insuficiente, bem como o é a naturalista ou a alegórica. Além dos rituais, alguns mitos se conectam a lugares sagrados, de culto, ou explicam como uma determinada tribo se estabeleceu em determinado lugar. Esses mitos podem ser considerados mitos genealógicos, cuja função é traçar e atestar a genealogia de uma tribo, relacionando-a a um deus ou a um herói.

A genealogia se torna importante ao estabelecer os heróis míticos que eram epônimos de tribos importantes para a formação da Grécia e seu legado cultural, além de vincular uma pessoa a seus ancestrais e os ancestrais deste. Também através da genealogia são estabelecidos vínculos entre nomes de heróis míticos consagrados e locais sagrados. O melhor exemplo que temos de uma obra genealógica é o *Catálogo de Mulheres*, de Hesíodo, pois, através de mulheres míticas, eram traçadas as genealogias e, em consequência, os mitos de maior parte da Grécia (DOWNDEN, 1994, p. 22-23). Assim, os poetas épicos como Hesíodo retratam as principais genealogias para os gregos, estabelecendo através delas uma seleção de narrativas mitológicas.

Estes poetas, seguidos por mitógrafos, iniciam um repertório de mitos locais que, uma vez reunidos, constituem o que vem a ser a “Mitologia Grega”.⁷ Para uma primeira definição do que consiste a Mitologia Grega, Dowden cita Angelo Brelich e acrescenta:

‘Trata-se, acima de tudo, de material escrito, de textos’ (Brelich 1977, p. 6). (...) nosso acesso à Mitologia Grega se dá sobretudo através de textos e de que, mesmo na antiguidade, os textos, lidos ou representados, foram um instrumental na formação do sentido de mitologia próprio dos gregos. (DOWDEN, 1994, p. 19)

⁶ Traduzido do original em inglês: “The myths connected with individual sanctuaries and ceremonies were merely part of the apparatus of the worship; they served to excite the fancy and sustain the interest of the worshipper; but he often offered a choice of several accounts of the same thing and provided that he fulfilled the ritual with accuracy, no one cared what he believed about its origin.”

⁷ Dowden usa o termo com letras maiúsculas (1994, p. 19)

Além dos textos escritos, os mitos eram transmitidos oralmente (até porque a escrita só foi ser consolidada a partir do século IV a.C.) e através da arte. Assim, a Mitologia Grega poderia ser considerada um repertório de mitos, de “estórias”, transmitidos por textos, oralmente, e aqui incluo a poesia lírica⁸ como um dos meios de transmissão, além de estátuas, vasos e outros meios de arte.

Esse repertório teria um caráter nacional e seria constituído por mitos locais, agrupados com outros mitos de outra localidade. Constitui-se então a Mitologia grega, nacional, com um dos objetivos de estabelecer o que é grego e não-grego. As épocas mais propícias para o estabelecimento dessa mitologia teriam sido a Era Micênica e a “Idade Média Grega”⁹. Isto porque “este agrupamento apenas poderia ocorrer em uma época de boas comunicações e cultura comum, quando os animadores da época, os poetas épicos, encontravam um auditório em qualquer grande centro grego.” (DOWDEN, 1994, p. 21).

A partir do século V a. C., quando começa a emergir o pensamento científico e filosófico, ocorre uma “racionalização” do mito, que é a adaptação deste para que faça algum sentido histórico (DOWDEN, 1994, p. 63-64). Como citado anteriormente, o mito é visto como um relato real do passado, uma evidência histórica que preenche um vazio histórico. Alguns autores gregos, pré-socráticos, tentam reunir os mitos e “racionalizá-los”, como fizeram Hecateu, Ferecides e Helânico de Lesbos,

(...) o primeiro ‘historiador universal’, isto é, o primeiro homem a tentar escrever uma história total desde o começo. Seu referencial para isso é uma cronologia fornecida pela lista das sacerdotisas de Argos, que, é claro, remontava indiscriminadamente aos tempos do mito, e ele utilizou a lista para situar os eventos em cada sacerdócio. Seu livro estava longe de ser histórico, sendo repleto de movimentos de população provocados por fictícios portadores de nomes tribais locais: (...). (...) é o primeiro a colocar datas dos mitos. (DOWDEN, 1994, p. 65)

Dessa forma, no século V a. C., os pré-socráticos ainda se prendem aos mitos e à tradição, apesar de nessa época começarem as críticas ao mito em Homero e em Hesíodo, como o faz Xenófanos. Também nesse século, começa a surgir uma escrita histórica, etnográfica e geográfica. Apesar de Helânico ser o primeiro “historiador universal”, o rótulo de historiador é, geralmente, associado primeiramente a Heródoto. Ele parece separar mito de história em sua obra, mas alguns pontos são racionalizações de mitos que aparecem assim

⁸ Aqui uso o termo “poesia lírica” em um sentido mais amplo. As especificidades do termo discuto adiante, no capítulo 2.

⁹ Termo usado para traduzir “dark ages” (DOWDEN)

“disfarçados” de história, como uma mera ilusão. Portanto, para os gregos (ou pelo menos para os que são rotulados como “historiadores”), os mitos eram uma maneira de resgatar o passado, explicar a origem de rituais, cultos e festivais e a sua própria origem.

Porém, a maior parte dos mitos gregos se situam na Era Micênica, muito anterior ao século V a. C. Esta é uma era de reis e palácios, e quando “existiram” vários heróis epônimos que fundaram tribos e cidades. Entretanto, a existência dessas figuras é questionável, devido à “propensão do mito em criar epônimos, figuras-mestras e personalidades sobre as quais enfocar eventos-chave da ‘história’, (...)” (DOWDEN, 1994, p. 87). Logo, é possível questionar a existência de Dânao, por exemplo, fundador da tribo dos dânaos, ou Minos, epônimo dos mínios. Atenas vem a ser uma das únicas cidades que não possui um herói epônimo diretamente ligado à sua história de fundação, ainda que, indo um pouco além na mitologia, seu fundador é autóctone, um ser que nasceu daquela terra, e portanto ligado a ela desde o início de sua existência.

E assim como Atenas e outras cidades, muitos lugares e elementos naturais que compõem as paisagens gregas, têm um passado mítico, sendo geralmente lugares sagrados. Montanhas, rios e principalmente árvores surgiram através de mitos de metamorfose, como o mito de Dafne, que é transformada em loureiro; ou foram lugares de importância mitológica, como a caverna onde nasceu Zeus, ou a própria ilha de Delos, local de nascimento de Apolo e Ártemis.

1.2. O Mito e a Tradição Oral:

Apesar de as principais fontes de mito que chegaram até nós virem em forma escrita, como a *Iliada* e a *Odisseia*, de Homero e a *Teogonia*, de Hesíodo, o contexto inicial desses textos e de transmissão da mitologia grega, não era de uma cultura letrada, escrita, e sim de uma cultura oral. A sociedade grega começou como uma sociedade oral, tendo implementado a escrita tardiamente, ou pelo menos, mais tarde do que se pensava. Antes da escrita se estabelecer como sistema principal, as narrativas eram transmitidas oralmente, bem como a poesia, acompanhada de música e dança. Sobre esse modo de se transmitir histórias, Eric A. Havelock coloca que

Uma consciência social, erigida como um consenso, é, por assim dizer, continuamente estocada para reutilização. Sociedades letradas fazem-no por meio de documentos; as sociedades pré-letradas obtêm o mesmo resultado pela composição de narrativas poéticas que servem também como enciclopédias de conduta. Essas narrativas existem e são transmitidas por meio de memorização, e à medida que são continuamente recitadas

constituem um apanhado - uma reafirmação - do *étos* comunitário, e também uma recomendação de observá-los. (HAVELOCK, 1996, p. 164)

Essa “consciência social” pode remeter ao “inconsciente coletivo”, da teoria de Jung. Deste modo, complementando a colocação de Havelock a respeito dessa “enciclopédia narrativa”, elaborada nas sociedades pré-letradas, pode-se ver a mitologia como sendo essa enciclopédia, com origem num inconsciente coletivo de uma tribo ou sociedade: “Os mitos nesse plano são como uma regra da *história tribal* passada de geração para geração, oralmente.” (JUNG, 1969, p. 100)¹⁰.

Mesmo após a introdução do alfabeto, que data por volta de 700 a. C., os gregos não abandonaram completamente a oralidade para se utilizar exclusivamente da escrita. Assim, as duas tradições conviveram mutuamente por muito tempo, sendo a oralidade ainda muito utilizada para a transmissão e composição de poesia, como a épica e a lírica. Esses gêneros continuaram orais devido ao fato de a circulação escrita ser limitada, de dependerem de um público (ainda não leitor) e de serem compostos para a *performance*. A depender da época, os poetas muito provavelmente compuseram as suas canções através da escrita, mas o intercâmbio desses textos, nesse formato, seria extremamente limitado. Então, mesmo que os textos tenham sido escritos em algum momento, sua composição era feita de forma que o poema, a canção, fosse oral, para que fosse cantada (HAVELOCK, 1996, p. 26). G. S. Kirk acrescenta que a literatura escrita começa a se fortalecer mesmo a partir do século VII em diante, o que sugere que a prática escrita começou a se estabelecer no campo literário não muito antes (2005, p. 71). Entretanto, a eventual escrita dos poemas, seja pelos próprios poetas, seja por um terceiro, acaba que por dificultar a análise da ocasião em que os poemas eram apresentados (NAGY, 2009, p. 23). Porém, “o fato básico que permanece é o de que a *composição* de poesia no período arcaico ganhava vida na *performance*, não na leitura de algo escrito.” (NAGY, 2009, 23-24)¹¹.

Também a educação havia se estabelecido através da oralidade, e a poesia, em particular a lírica e a elegíaca, não se distanciava de uma função didática que lhes fora atribuída (HAVELOCK, 1996, p. 27). Gregory Nagy comenta em *Lyric and Greek Myth* que o ensino de composições de poetas do período arcaico, em particular aqueles pertencentes a um cânone de nove poetas considerados os “modelos” a serem seguidos no período clássico,

¹⁰ Traduzido do original em inglês: “The myths on this plane are as a rule tribal history handed down from generation to generation by word of mouth.”

¹¹ Traduzido do original em inglês: “the basic fact remains that the *composition* of poetry in the archaic period came to life in *performance*, not in the reading of something that was written.”

eram parte de uma “educação liberal”, voltada para os jovens da elite, os quais, em particular os de Atenas, aprendiam com profissionais o canto, a dança e a recitar canções do período arcaico (NAGY, 2009, p. 22). A educação pela escrita começa a ser introduzida mais tarde, e mesmo no século IV a. C., quando se começa a usar a palavra *γραμματικός* (*grammatikós*), “conhecedor das letras”, designando alguém que consegue ler, ainda não se estabelece que saber ler é necessariamente sinônimo de educação (HAVELOCK, 1996, p. 46).

Deste modo é possível pensar a educação dos gregos na mitologia como algo que acontece através da oralidade. Os mitos eram algo que eles aprendiam desde crianças, ouvindo suas mães ou outras mulheres da casa. Platão em *A República*, no livro II, reflete sobre o ensino do mito para as crianças, afirmando que há mitos que não podem ser ensinados, devendo-se criar uma lista de mitos aceitos e outra de mitos censurados.

Primeiro é preciso a nós, como parece, supervisionar os poetas de mitos, e o que fizerem de belo, aprovaremos, do contrário, desaprovamos. E persuadiremos as mães e as irmãs a contar para as crianças os aprovados, e, pelos mitos, a moldar as suas almas muito mais que o corpo pelas mãos; mas agora devemos rejeitar muitos dos que agora contam. (Platão, *Rep.* 2. 377b-c)¹²

A tradição escrita começa a se instalar com a passagem do pensamento grego sobre a palavra. Enquanto a palavra oral tinha uma certa “magia”, que prendia o público, a palavra escrita perde esse encanto, mas permite uma ordenação lógica de argumentos, distanciando-se da função de provocar emoção e se aproximando do *logos*.

Por sua forma métrica, seu ritmo, consonâncias, musicalidade, gestos, às vezes dança que a acompanham, a narração oral desencadeia no público um processo de comunhão afetiva com as ações dramáticas que formam a matéria da narrativa. Essa magia da palavra falada, celebrada por Górgias e que confere aos diferentes gêneros de declamação - poesia, tragédia, retórica, sofisticada - um mesmo tipo de eficácia, constitui para os gregos uma das dimensões do *mythos* em oposição ao *logos*. (VERNANT, 1992, p. 174)

O mito é, então, visto como algo pertencente ao âmbito da oralidade por sua distância com a realidade e com o pensamento crítico voltado para razão, uma vez que a escrita é primariamente uma forma de se criar um discurso lógico.

A palavra “mito” tem origem na palavra grega *μῦθος* (*mythos*) que, na literatura mais antiga, tinha o sentido de “palavra, discurso ou narrativa”, com certas nuances, especialmente em Homero: em seus épicos, a palavra *mythos* geralmente se refere a um ato de fala que

¹² Tradução minha.

indica autoridade, dirigida a um público, com foco nos detalhes (MARTIN, 1989, p. 12), não necessariamente uma narrativa. A palavra *λόγος* (*lógos*), ainda que também tenha sentido de “palavra, relato”, quando passa a ser usada no âmbito da Filosofia, começa a também significar “razão”, o que demonstra também uma racionalização do discurso, tentando levá-lo para o lado do que é racional e real. Assim, o “discurso” já não pode ser mais definido pela palavra *mythos*, uma vez que essa passa a se referir a um discurso ficcional, irreal (DOWDEN, 1994, p. 15). Com essa passagem do *mythos* para o *logos*, e o mito pertencente à cultura oral, parece natural ele ser usado como tema principal em gêneros orais, como a épica e a poesia lírica, ou iâmbica.

Em suma, o mito pode ser pensado e refletido de diversas maneiras, apresentando mais de uma possível leitura. Na tradição oral, em especial na poesia lírica, o mito aparece mais para exaltar uma pessoa, como em Íbico e em Píndaro, como genealogia (note-se o caso do fragmento 654a col. iii) e para explicar a origem de um culto ou ritual, aqui exemplificado pelo fragmento 654a col. i (ambos os fragmentos serão analisados mais adiante). A poesia também funciona simplesmente como uma ferramenta para a transmissão de narrativas, como o faz Estesícoro, poeta que teria sido um dos primeiros líricos a usar o mito em sua poesia.

2. A Poesia Lírica e a Mitologia:

O termo poesia lírica pode vir a ser bem abrangente. Atualmente o termo é usado de dois modos, ao se classificar a poesia grega clássica: o primeiro abrange a poesia grega num geral, sem distinguir o que era acompanhado de instrumentos, ou sem diferenciar pela métrica, diferenciando apenas da poesia épica; o segundo especifica a poesia lírica como aquela acompanhada por instrumentos de corda, diferenciando-a de outros dois gêneros principais de poesia, a elegíaca e a iâmbica. Nessa categorização mais específica, o termo que melhor descreve o que hoje se entende por poesia lírica é “poesia mélica”: o termo deriva da palavra grega μέλος (*mélos*), que dentre seus possíveis significados estão “música” e “melodia”¹³, e da qual será derivado o adjetivo μελικός (*melikós*). Essa palavra, em específico, era usada especialmente pelos próprios poetas arcaicos para se descrever, sendo o uso da palavra λυρικός (*lyrikós*, que gera o adjetivo “lírico”) tardio, aparecendo primeiro no século II a.C. (BUDELMANN, 2009, p. 2-3).

Os gêneros da poesia grega são classificados menos pelo seu conteúdo, e mais pela métrica que apresentam e o acompanhamento musical, sendo a lírica pela lira e instrumentos de corda, e a elegíaca pela flauta (“aulos”). Quanto ao conteúdo, há uma certa regularidade de temas que aparecem, podendo haver exceções. A poesia iâmbica, por exemplo, é marcada pelo escárnio, sendo um representante desse gênero o poeta Arquíloco, mas não é algo exclusivo desse gênero, podendo aparecer na épica e até na lírica (CAREY, 2009, p. 150).

A elegia é outro gênero marcado por diversidade em conteúdo, ainda que seja inicialmente associado a canções de lamentos. Mas o gênero em si é definido menos pelo conteúdo e mais pelo metro, um hexâmetro datílico seguido de um pentâmetro. Ainda, as elegias tinham dois momentos de performances: um privado, que geralmente era representado pelos simpósios, e outro público. As elegias simpóticas são divididas historicamente por quatro momentos, em simpósios de diferentes tempos e contextos; são eles: o simpósio jônico, o ático, o espartano e o megarense (ALONI, 2009, p. 171). As elegias públicas geralmente eram narrativas, provavelmente compostas para eventos oficiais, ocasiões específicas em que eram comemoradas vitórias de batalhas, essa comemoração unida com um lamento pelos guerreiros caídos (ALONI, 2009, 179).

¹³ De acordo com o dicionário LSJ, a palavra também pode significar *limb* (“membro” (?) em português) e *musical member, phrase* (“membro musical, frase”).

Tem-se então três gêneros principais: a poesia mélica, a elegíaca e a iâmbica. Entretanto, dos três, a mélica será a única que apresenta uma grande divisão de subgêneros, já que o conteúdo da elegia e do iambo “é tão variado que é impossível de especificá-los deste ponto de vista. Só valem como traços distintivos da elegia e do iambo os metros que os caracterizam, seu conteúdo muda de acordo com a ocasião e a sua execução.” (CALAME, 1974, p. 120-121)¹⁴.

Assim, são usadas várias classificações de subgêneros, na tentativa de organizar a poesia grega definida como mélica por temas. Todavia, apesar de essas classificações existirem (e serem utilizadas no presente trabalho), entendo, assim como Chris Carey, que

(...) é um erro ver os gêneros como completamente homogêneos e distintos. Os limites não são fixos, mas elásticos, porosos, negociáveis e provisórios. Gêneros literários são melhores vistos não como categorias fixas, mas como tendências, suficientemente firmes para permitir afinidades e influências para serem discerníveis, e para gerarem um conjunto de expectativas da audiência, mas suficientemente flexíveis para permitir e até convidar tacitamente a frustração e redefinição dessas expectativas. (CAREY, 2009, p. 22)¹⁵

Essa afirmação sobre os gêneros aplica-se especialmente à visão que deve se ter dos “subgêneros”, criados a partir das classificações maiores de “lírica”, “elegia” e “iambo”, ainda que a primeira apresente mais subdivisões. Esses subgêneros são maneiras de especificar ainda mais textos dentro de cada categoria, mas eles são igualmente maleáveis e podem transitar em mais de um dos gêneros maiores. Assim surgem diversos termos para definir determinados tipos de textos como, por exemplo, aqueles que tratam mais do mito como temática, os “hinos” e os “nomos”. Platão usa esses termos para definir canções destinadas a homenagear os deuses, em *Leis*, 700b:

(...) e também uma forma de ode era a oração aos deuses, e chamavam pelo nome de “hino”: e o oposto disso era outra forma de ode - melhor chamadas de “lamentos” - e “peãs” eram outra forma, e outra, com origem em Dionísio, presumo, era nomeada de “ditirambo”. Ainda chamavam isso pelo nome de “nomos”, como uma outra ode; e [a ele] acrescentaram [a definição] “citarísticas”.¹⁶

¹⁴ Traduzido do original em francês: “Leur contenu est si varié qu’il est impossible de les spécifier de ce point de vue. Seuls valent comme traits distinctifs de l’élegie e du iambe les mètres qui les caractérisent, leur contenu changeant selon l’occasion de leur exécution.”

¹⁵ Traduzido do original em inglês: “(...) it is a mistake to view genres as completely homogenous and distinct. The boundaries are not fixed but elastic, porous, negotiable and provisional. Literary genres are best seen not as fixed categories but tendencies, firm enough to to allow affinities and influences to be discernible and to generate a set of audience expectations, but sufficiently flexible to allow and even tacitly invite frustration and redefinition of those expectations.”

¹⁶ Tradução minha.

Apesar de Platão definir assim as canções de orações para deuses, a palavra grega para “hino” (em grego: ὕμνος, *hymnos*) significava simplesmente “música”, “canção” em algumas fontes mais antigas, ainda que o nome e o verbo fossem usados para definir canções de louvor dirigidas tanto aos deuses quanto a mortais (CAREY, 2009, p. 26). Quando se referindo aos deuses, Carey acrescenta que o hino que era dirigido a um deus era uma canção genérica de adoração, e que “as outras canções de culto que encontramos são amplamente subdivisões especializadas e refletem traços específicos da ocasião (deus, coro, modo de performance) do evento em que eram performadas.” (2009, p. 27)¹⁷.

Platão menciona também os “nomos” e os “ditirambos”. Sobre os primeiros, não há muitas informações sobre o que teriam sido, mas o termo era usado principalmente para definir uma forma musical complexa (CAREY, 2009, p. 26). Pressupõe-se também que seriam poemas narrativos, assim como os ditirambos. Estes geralmente eram composições que apresentavam uma narrativa mítica mais livre, não se atendo a um deus específico, ou independente de uma ocasião, diferentemente dos outros tipos de composições de culto; um exemplo é o poema *Cassandra*, de Baquilides, que poderia ser tanto um “peã” quanto um ditirambo, uma vez que apresenta uma narrativa mítica, porém não especifica a ocasião de performance. (CAREY, 2009, p. 29). Desse modo, as canções de adoração mostram que, para classificá-las, faz-se necessário o estudo do contexto de culto, às vezes se baseando de acordo com a identidade de quem performa ou do modo que se performa, pois esses elementos são o que cria a técnica usada para classificar estes poemas (Idem, p. 29-30).

O mito é usado por poetas líricos de diversas formas, independente do gênero poético. Aqui, menciono e analiso o uso do mito em três deles: Estesícoro, Íbico e Píndaro, sendo esta a ordem cronológica em que se apresentam. Os três são exemplo de poetas em que o mito era parte importante da composição, sendo que Estesícoro e Íbico se utilizam mais do estilo e de características próprias do poema épico, sendo que o segundo representa uma transição do primeiro para o terceiro poeta citado, Píndaro, visto que a poesia de Íbico antecipa as odes epinícias, nas quais o mito é usado para celebrar um indivíduo (MACLACHLAN, 1997, 190).

Ao relacionar poesia lírica e mito como principal tema, Estesícoro é o principal nome que aparece dessa relação, pelo tratamento que o poeta dava ao mito e por ser um dos exemplos mais antigos dentre os poetas que compõem com narrativas míticas. Íbico é um

¹⁷ Tradução do original em inglês: “The other cult songs we encounter are largely specialised subdivisions and reflect specific features of the occasion (god, chorus, mode of performance) of the event at which they were performed.”

bom exemplo de transição entre Estesícoro e Píndaro, por isso o analiso como poeta que se utiliza do mito para compor. Por fim, seleciono Píndaro como último exemplo, por ser um poeta mais conhecido pelas suas odes que trazem narrativas e por sua relação com Corina, que permite traçar paralelos

2.1.Estesícoro:

Estesícoro teria produzido no século VI a.C. Segundo o *Suda*, uma espécie de enciclopédia do mundo antigo, seu nome verdadeiro era Tísias, mas foi chamado de Estesícoro por ter sido o primeiro a estabelecer um coro para a música performada pela cítara¹⁸. Sua obra teria sido composta por vinte e seis livros, possivelmente um por poema. A *Oresteia*, em que relata o mito de Orestes, teria ocupado dois livros. Também segundo o *Suda*, usava o dialeto Dórico, mas é possível perceber em sua obra uma mistura de Homérico, Dórico e Eólio (ROBBINS, 1997, p. 235).

Há debates sobre se ele teria sido um poeta coral, ou se sua poesia teria sido citaródica. Na antiguidade, sua poesia era classificada como ἔπη (*epé*), que pode significar “poesia épica”, já que consideravam a sua própria para temas épicos. Isso corrobora com a hipótese de que ele era um citarista, podendo ter introduzido os coros como parte de suas performances, mas o coro não tinha que necessariamente cantar a sua composição (ROBBINS, 1997, p. 233). A estrutura triádica presente em suas composições não necessariamente denota uma performance coral (LEFKOWITZ, 1988, p. 3). Ainda, sua poesia pode ser considerada pan-helênica, ou seja, para ser cantada em qualquer região da Grécia, e em qualquer ocasião, uma vez que os fragmentos não nos revelam nada sobre uma ocasião de performance específica.

Algo que sempre chamou a atenção dos escoliastas e estudiosos de sua poesia é o tratamento original que Estesícoro dá ao mito, sendo a ele creditado os primeiros registros de versões que depois se estabeleceram como as principais. Por exemplo, ele teria sido o primeiro a registrar que Atena nasceu completamente armada da cabeça de Zeus, no fragmento 233, de um poema não identificado:

[... τε]ύχεσι λαμπομέν[.....].όρουσεν ἐπ’
εὐρεῖαν χθ[ό]να.

¹⁸ Lefkowitz argumenta que a palavra *choros* em Estesícoro não estaria se referindo a um *coro musical*, mas à *dança*, uma vez que a tradição o coloca como um poeta solista (LEFKOWITZ, 1988, p. 2).

Com a armadura brilhando, Palas] nasceu da
vasta terra¹⁹

Muitos dos elementos também que aparecem na sua versão da *Oresteia* teriam servido de base para versões posteriores, como a tragédia *Orestes*, de Eurípides e para outros tragediógrafos (ROBBINS, 1997, p. 240). Um exemplo é o fragmento 219, no qual ele descreve o sonho de Clitemnestra:

τᾶι δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρα βεβρωτομένος ἄκρον,
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη.

E ela sonhou que vinha uma serpente ensanguentada no alto da cabeça, então, apareceu o rei Plistênida.²⁰

Sobre Estesícoro ser de fato quem primeiro deu a primeira versão de determinados mitos, como o de Atena, Robbins traz a conclusão a que Philip Brize chegou em seu trabalho *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst* (1980):

(...) Estesícoro, os pintores de vasos e outros artistas foram legatários de uma rica e variada tradição oral, que ambos herdaram e exploraram. No caso do nascimento de Atena e do traje de Hércules, por exemplo, há uma evidência visual anterior a Estesícoro; talvez ele tenha introduzido certos elementos em sua poesia, mas isso não significa que ele tenha os inventado. (ROBBINS, 1997, p. 236)²¹

2.2. Íbico:

Há duas possibilidades para a datação de Íbico: ou ele teria composto na primeira metade do século VI a.C., ou na segunda metade. Acredita-se, pelos seus testemunhos, que ele teria vivido uma parte de sua vida em Samos, durante a tirania de Polícrates²², que teria patrocinado a sua poesia. Assim como Estesícoro, seu antecessor, o poeta teria incorporado em suas composições a linguagem épica, mitos e ciclos míticos, dentro do âmbito da poesia lírica (MACLACHLAN, 1997, p. 189). Apesar de ser considerado um poeta que escrevia majoritariamente sobre amor, especialmente por rapazes, ele se usa de narrativas míticas e elementos míticos para comparar e exaltar características de indivíduos, como é o caso do

¹⁹ Tradução minha. Texto em grego tirado de *Poetae Melici Graeci*, de D. L. Page (2005). Em nota ao fragmento, o editor sugere como complemento ao texto Παλλάϊς antes de ὄρουσεν, com base no suplemento de Merkelbach.

²⁰ Tradução minha. Texto em grego tirado de *Poetae Melici Graeci*, de D. L. Page (2005).

²¹ Traduzido do original em inglês: "(...) Stesichorus and the vase-painters and other artists were legatees of a rich and varied oral tradition that they both inherited and exploited. In the case of the birth of Athena and the garb of Heracles, for instance, there is visual evidence that antedates Stesichorus; he may have introduced certain elements into his poetry but this does not mean that he made them up."

²² Há uma discussão sobre quem teria sido esse tirano, uma vez que há a possibilidade de haverem dois Polícrates, um pai e um filho (MACLACHLAN, 1997, 187-188).

fragmento 282a, ou ainda para caracterizar sentimentos, como é o caso do fragmento 286, no qual ele caracteriza o sentimento de amor que sente como o ímpeto do deus do vento Bóreas e as tempestades que ele traz (tradução de Frederico Lourenço):

Na Primavera, os marmeleiros
da Cidônia, regados pelas correntes
dos rios, lá onde das Virgens
está o puro jardim: e os pâmpanos
a crescerem sob folhagens sombrias,
rebentos de vinha. Mas para mim o amor
não descansa em nenhuma estação;
ardendo sob o relâmpago
como o Bóreas da Trácia,
lança-se de junto de Cípris com sedentas
insânias, tenebroso, desavergonhado,
e com força, de cima a baixo, sacode
o meu espírito.

O fragmento mais longo que sobreviveu do poeta é o fragmento 282a²³, no qual ele louva, ao final, a beleza de Polícrates, enfatizando que por meio da canção, essa beleza ficará imortalizada. Antes do tributo ao tirano, Íbico apresenta um catálogo de heróis épicos, em particular os heróis e as heroínas presentes no mito de Tróia, fazendo, deste modo, uma conexão com Homero. Assim se inicia o fragmento (tradução de Frederico Lourenço):

...destruíram de Príamo Dardânida
a grande, famosa e venturosa cidade,
vindos de Argos, devido
à deliberações do grande Zeus,

por causa da beleza da loira Helena
suportando conflitos muito cantados
na guerra lacrimosa;
e a desgraça montou Pérgamo miseranda,
devido a Cípris dos dourados cabelos.

Até aqui o poeta narra os feitos dos gregos na Guerra de Tróia, destacando que a causa foram Helena e Afrodite (“Cípris”). A conexão entre as duas personagens é marcada pelo fato de ambas serem descritas com “cabelos dourados”. Desta maneira, ambas antecipam o tema do poema, colocado pelo poeta no final, de beleza e seu poder (MACLACHLAN, 1997, p. 193).

A conexão com Homero é mais marcada na continuação do fragmento, que começa com o poeta marcando a transição da narrativa distante para si mesmo, e o que ele deseja. Ao final, ressalta-se que as Musas têm a habilidade de narrar esse tipo de narrativa, mas um

²³ Dependendo do autor o poema é numerado como fr. S151.

mortal não teria o mesmo poder, a não ser, como o fazem Homero e Hesíodo, que as invoquem:

Mas agora não é meu desejo cantar
Páris, traidor do anfitrião que o recebeu,
nem Cassandra dos finos tornozelos,
nem todos os outros filhos de Príamo,

nem o dia inominável da tomada
da alta Tróia; nem narrarei
o altivo valor dos heróis,
trazidos em côncavas naus

de muitas cavilhas como flagelo
para Tróia, heróis excelentes.
Comandava-os o poderoso rei
Agamémnon, da linhagem de Plístenes,
condutor de homens, belo filho de Atreu.

Nestas temas as sábias Musas
do Hélicon talvez embarcariam,
mas nenhum homem mortal
...conseguiria dizer tudo:

Mais uma vez temos a beleza de um dos personagens do mito ressaltada: Agamémnon, que além da beleza, é retratado como um “poderoso rei”. Novamente a beleza é acompanhada de poder. O fragmento termina com o poeta ressaltando a beleza e o poder de Aquiles:

quantas naus de Áulis
através do mar Egeu desde Argos
vieram até Tróia
apascentadora de cavalos,

com homens vestidos de bronze a bordo,
filhos dos Aqueus; entre os primeiros,
com a sua lança, Aquiles de pés velozes,
e o potente Ajax Telamónio...
...do fogo

....o mais belo homem de Argos...
...

...que a náíade de cinta dourada,
Hílis, deu à luz; a este, Troianos e Dânaos
comparavam Troilo,
como ouro três vezes trabalhado
a uma liga de bronze,

pois consideravam-no
muito parecido na beleza.
Estes têm a beleza para sempre.
Também tu, ó Polícrates, terás renome imorredouro,

graças ao meu canto e à minha fama.

No último trecho, então, é enfatizada a beleza do tirano Polícrates, que terá sua beleza imortalizada como os outros personagens, através da canção de Íbico. No fragmento, além de celebrar e imortalizar a formosura do tirano, o poeta ainda transmite duas mensagens: a primeira é que a beleza tem um lado perigoso, pois, ao mesmo tempo em que ela traz poder, pode trazer graves consequências, como a guerra trazida por Helena e Afrodite, ou a destruição associada à Cassandra (MACLACHLAN, 1997, p. 194). A segunda é a proeza poética de imortalizar Polícrates, através das palavras e da fama do poeta, reforçada pela presença das Musas Helicônias no fragmento, com a sua técnica e habilidade de narrar histórias épicas (MACLACHLAN, 1997, p. 193-194).

Esse catálogo dos heróis homéricos precedido do louvor à beleza de Polícrates, “prefigura as odes epinícias do próximo século, onde as narrativas míticas ampliam o escopo de louvor de um indivíduo, (...)” (MACLACHLAN, 1997, p. 190)²⁴, abrindo caminho para Píndaro e suas odes.

2.3. Píndaro:

Píndaro é um poeta do século V a. C., mais conhecido por seus epinícios, apesar de ter composto em diversos gêneros. Os epinícios têm, como principal objetivo, falar e retratar a glória e a vitória de um ganhador de jogos como as corridas de cavalo, por exemplo, e geralmente os epinícios eram encomendados por esses vencedores. A maioria dos poemas que nos sobraram, deste gênero, provavelmente foram “cantados na presença do vencedor em sua casa, mas alguns mais curtos eram provavelmente performados no local da vitória.” (ROBBINS, 1997, p. 256).²⁵

Sobre como eram performadas as odes de Píndaro, há um debate sobre se eram corais ou solo. Lefkowitz argumenta que as odes eram cantadas por um solista, acompanhadas ou não por um grupo de dança (1988, p. 4). Já Burnett mostra que Píndaro mostra em várias de suas odes seu ideal de performance, como na ode *Pítica I*, cujo

proêmio lidera o coro, que, como cantores, obedecem enquanto os seus passos de dança começam. (...) a distinção, assim, está não entre dançarinos

²⁴ Traduzido do original em inglês: “(...) foreshadows the epinician odes of the next century, where mythic narratives enlarge the scope of praise of an individual, (...)”

²⁵ Traduzido do original em inglês: “(...) sung in the presence of the victor at his home, but some shorter ones were probably performed at the place of victory.”

e cantores, mas entre pés e gargantas dos performers que respondem aos comandos da lira, com ambos. (BURNETT, 1989, p. 286)²⁶

Essa discussão dá-se especialmente pelo uso da primeira pessoa nas odes, quando ora é visto como o coro fazendo referência a si, ora como o próprio poeta marcando a sua presença. Robbins conclui que, não importando as circunstâncias de performance, a primeira pessoa utilizada nas odes sempre inclui o poeta de algum modo (ROBBINS, 1997, p. 257).

A maioria das odes apresentam uma cena mítica, que são, geralmente, ligadas à família ou à cidade do vencedor a quem o poeta se refere. Entretanto, Píndaro parece manipular alguns mitos para corresponder aos seus ideais, substituindo ou alterando histórias narradas anteriormente. Dessa forma,

(...): a narrativa enfatiza cenas cuidadosamente selecionadas de um todo maior, que era, provavelmente, conhecido pela audiência. Píndaro se preocupa, entretanto, em enfatizar que ele está dando um relato verdadeiro de eventos passados. Ele pode criticar seus predecessores pelas suas versões e substituir por uma história diferente. (ROBBINS, 1997, p. 262)²⁷

Muitas das figuras e cenas míticas presentes nas odes podem ser lidas como simbolismos ou paralelismos. Segal, em seu capítulo sobre Píndaro para o *The Cambridge History of Classical Literature*, argumenta que a ode *Pítica* I é um bom exemplo disso, pois “(...) move-se por uma série de analogias sempre em expansão entre a ordem política de cidades bem-governadas, a ordem estética e moral da dança, da música e da poesia, o governo do universo por Zeus Olímpiano e a ordem física da natureza.” (SEGAL, 1985, p. 228). A abertura da ode, então, apresentaria um paralelismo entre a música e a dança do momento de performance e a música dos deuses (v. 1-2, tradução de Carlos Leonardo Antunes, 2012):

χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον: τᾶς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά,

Áurea lira, posse em comunhão para Apolo e pras Musas
Cujos cachos são violáceos. Ouvem-te as passadas se brilha uma nova festa

²⁶ Traduzido do original em inglês: “(...) the prooemium that leads out the chorus, who, as singers, obey while their dance-steps commence. (...); the distinction is thus not between dancers and singers, but between the feet and the throats of performers who answer the lyre’s commands with both.”

²⁷ Traduzido do original em inglês: (...): the narrative emphasises carefully chosen scenes from a larger whole that was likely to be well known to the audience. Pindar is concerned, however, to emphasise that he is giving a true account of past events. He may criticise his predecessors for their versions and substitute a different story.

Mais à frente, a lira que lidera a dança entre os homens também acalma o raio de Zeus e a violência de Ares, estabelecendo, assim, a música como a ordem que triunfa sobre o caos (v. 5-12, tradução de Carlos Leonardo Antunes, 2012):

καὶ τὸν αἰχματᾶν κεραυνὸν σβεννύεις
 ἀνάου πυρός, εὖδει δ' ἀνὰ σκάπτῳ Διὸς αἰετός, ὠκεῖαν πτέρυγ'
 ἀμφοτέρωθεν χαλάζαις,
 ἀρχὸς οἰωνῶν, κελαινῶπιν δ' ἐπὶ οἱ νεφέλαν
 ἀγκύλῳ κρατὶ, γλεφάρων ἀδὸν κλαῖστρον, κατέχευας: ὁ δὲ κνώσσων
 ὕγρον νῶτον αἰωρεῖ, τεαῖς
 ῥιπαῖσι κατασχόμενος. καὶ γὰρ βιατὰς Ἄρης, τραχεῖαν ἄνευθε λιπῶν
 ἐγγέων ἀκμάν, ἰαίνει καρδίαν
 κώματι, κῆλα δὲ καὶ δαιμόνων θέλγει φρένας, ἀμφὶ τε Λατοίδα σοφία
 βαθυκόλπων τε Μοισῶν.

Tu contém até o raio belicoso

Feito de fogo infundável: dorme sobre o cetro de Zeus sua águia, rápidas
 asas aos lados relaxadas,

Príncipe entre as aves, visto que derramaste uma nuvem

Negra no seu rosto recurvo. Suas pálpebras se transformam em doces selos.

Ao dormir, ondulam suas costas,

Atada no eflúvio das tuas notas. Mesmo o vigoroso Ares relega as suas lanças

De aguçadas pontas, com deleite em sono

No coração, pois tu encantas o pensar dos numes co' a arte que vem

do filho de Leto e das Musas de amplos bustos.

Deste modo, Píndaro se utiliza do mito para se mover do presente para o passado, para estabelecer o paradigma no qual o feito do vitorioso deve se inserir, a fim de ser significativo. Além disso, seus epínicios buscam conectar a vitória do presente com o mundo do mito e estabelecê-la nos valores da sociedade aristocrática (SEGAL, 1985, p. 231). Para encaixar os mitos dentro desses valores, o poeta recorre às modificações dos mitos, rejeitando ou criticando os poetas anteriores, que retratavam os deuses de maneira violenta, ao invés de mantenedores da ordem e da justiça, compassivos e guardiões da civilização e da moralidade (SEGAL, 1985, p. 234).

Os três poetas aqui mencionados trazem perspectivas sobre como a poesia lírica trata o mito. Neles, como em Íbico e em Píndaro, os elementos míticos cumprem uma função, seja de exaltação de uma característica de um indivíduo a quem se referem, seja para reforçar valores ou uma vitória. No primeiro poeta, a narrativa mítica é mais evidente, sendo menos um

elemento para a composição e mais o tema da composição em si, como acontece nos fragmentos de Corina, analisados mais adiante.

3. Corina:

Corina de Tânagra é uma poetisa sobre a qual não há informações certas. Pelos seus fragmentos, sabemos que está ligada à região da Beócia, em especial à cidade de Tânagra. Sua datação permanece uma incógnita, havendo duas possibilidades: uma no século V a. C., e outra no século III a. C. A primeira data é sustentada pela tradição, por autores como Eliano, Pausânias, e pela enciclopédia *Suda*. Nesses textos, Corina é contemporânea de Píndaro, tendo sido, inclusive, sua rival: <Κορίννα,> Ἀχελφοδώρου καὶ Προκρατίας, Θηβαία ἢ Ταναγραία, μαθήτρια Μύρτιδος· ἐπωνόμαστο δὲ Μυῖα· λυρική· ἐνίκησε δὲ πεντάκις ὡς λόγος Πίνδαρον· ἔγραψε βιβλία ε΄, καὶ ἐπιγράμματα καὶ νόμους λυρικούς.

Corina, filha de Aquelodoro e Procrácia, de Tebas ou Tânagra, aluna de Mírtis; Chamada pelo nome "Mosca" [*Myia*]; poeta lírica; conforme o dito, venceu Píndaro cinco vezes. Escreveu cinco livros, epigramas e nomos líricos. (*Suda*, Adler n°: k 2087)²⁸

Pausânias em *Descrição da Grécia* relata uma pintura em um ginásio em Tebas, na qual estaria retratada a vitória Corina sobre Píndaro:

Κορίνης δέ, ἡ μόνη δὴ ἐν Τανάγρα ἄσματα ἐποίησε, ταύτης ἔστι μὲν μνῆμα ἐν περιφανεῖ τῆς πόλεως, ἔστι δὲ ἐν τῷ γυμνασίῳ γραφή, ταινία τὴν κεφαλὴν ἢ Κόριννα ἀναδουμένη τῆς νίκης ἔνεκα ἦν Πίνδαρον ἄσματι ἐνίκησεν ἐν Θήβαις. φαίνεται δέ μοι νικῆσαι τῆς διαλέκτου τε ἔνεκα, ὅτι ἦδεν οὐ τῇ φωνῇ τῇ Δωρίδι ὥσπερ ὁ Πίνδαρος ἀλλὰ ὅποια συνήσειν ἔμελλον Αἰολεῖς, καὶ ὅτι ἦν γυναικῶν τότε δὴ καλλίστη τὸ εἶδος, εἴ τι τῇ εἰκόνι δεῖ τεκμαίρεσθαι.

E Corina, a única poeta lírica de Tânagra, tem a sua tumba em uma visível parte da cidade, e está no ginásio uma pintura, Corina coroando a cabeça com uma fita por ter ganhado com uma canção a vitória sobre Píndaro em Tebas. E a mim, parece ter ganhado por causa do dialeto, porque não cantara em dialeto Dórico como Píndaro, mas em um no qual os Eólios deveriam compreender, também porque era a mais bonita das mulheres naquele tempo, ao que parece, se a alguém é necessário indicar com a imagem. (Paus. 9.22.3)

A segunda data é proposta por alguns estudiosos como West (1990) e Segal (1998), que procuram usar os próprios fragmentos e características da própria poesia para chegar à essa datação. Segal faz uma análise de parte do fragmento 654a col. i, no qual mostra que uma importante evidência para Corina ser situada no século III a. C. é o sistema jurídico ao qual ela faz referência, ao narrar a votação dos deuses (1998, p. 316). Já um dos principais argumentos de West faz menção ao fragmento 655, que parece ter sido usado como introdutório para os outros que se seguiriam (WEST, 1990, p. 553). A seguir, o fragmento em questão (fr. 655, PMG, versos 1-5, tradução minha):

ἐπί με Τερψιχόρα [καλῆ
καλὰ φεροῖ ἄισομ[έναν
Ταναγρίδεσσι λευκοπέπλυς
μέγα δ' ἐμῆς γέγ[αθε πόλις
λιγουροκω[τί]λυ[ς ἐνοπῆς.

²⁸ Tradução minha.

Terpsicora chama-me para
cantar gloriosas narrativas
às mulheres vestidas de branco de Tânagra;
e a cidade muito se alegrou com
a minha voz clara e lisonjeira.

West salienta que a prática de introduzir uma série de composições com outra, como esse fragmento exemplificaria, não é atestada antes de 300 a. C. (WEST, 1990, p. 553), portanto, o fragmento, se tivesse sido composto com este propósito, de introduzir, estaria completamente deslocado no século V a. C. Outro argumento, ainda sobre esse fragmento, é em relação à sua estrutura:

(...), difere da maioria dos fragmentos de Corina por não mostrar nenhuma divisão em estrofes. (...) A explicação mais óbvia para a anomalia seria que 655 não era, como os outros poemas, composto para ser dançado. A estrutura estrófica não era indispensável para os dançarinos, mas se as jovens de Tânagra estavam acostumadas a combinar seus movimentos com estrofes de cinco ou seis versos, pode-se questionar como elas se controlariam na ausência de tal estrutura. Se 655 foi composto simplesmente para ser lido, não havia necessidade de fazê-lo em estrofes. (WEST, 1990, p. 554)²⁹

Ao final, o autor sugere que Corina teria tido um público leitor, se o poema fosse para ser lido, ou ainda pode-se inferir que, ao invés de um público leitor, a performance se daria com um intérprete (talvez a própria poetisa) lendo-o oralmente. Marilyn B. Skinner também pressupõe esse público leitor, argumentando que esse poema seria, além de “programático” para um evento, um prefácio para a eventual publicação de seus poemas, possivelmente destinada à circulação mais ampla na Grécia, tendo como objetivo o público leitor de centros acadêmicos da época (SKINNER, 1983, p. 16). Para esse mesmo público que Skinner menciona, e pelo mesmo motivo de circulação mais ampla, é que no século III a. C. o conteúdo de mitos epicórios seria mais interessante e mais posto em circulação pela Grécia que no século V (GERBER, 1997, p 214).

Porém, colocando de lado questões como métrica, o conteúdo do poema não deixa claro que tenha sido composto para ser “lido”: primeiro, no fragmento Corina diz que a Musa associada à dança, Terpsicora, chama-a para *cantar* (ἄισομέναν, *aisomenan*) às jovens de Tânagra. Também, nos últimos versos, a poetisa menciona que a *cidade* se alegrou com a sua

²⁹ Traduzido do original em inglês: (...), it differs from most of Corinna’s fragments in showing no division into strophes. (...) The most obvious explanation of the anomaly will be that 655 was not, like the other poems, composed to be danced. Strophic structure is not indispensable to dancers, but if the girls of Tanagra were accustomed to matching their movements to five- or six-lines stanzas, one wonders how they would control themselves in the absence of such structuring. If 655 was composed simply to be read, there was no need to make it strophic.

voz, possibilitando a leitura de que seu público envolvia a cidade inteira, não só um grupo específico. Assim, pensando que seu público poderia ter sido misto, de homens e mulheres, é possível pensar que os poemas de Corina eram compostos para ocasiões públicas, como festivais cívicos religiosos. Os últimos versos também levantam uma questão de como as suas composições teriam sido performadas.

Além da questão de público, há também a questão de *quem* performa: “e a cidade muito se alegrou com/a minha voz clara e lisonjeira” (μέγα δ’έμῆς γέγ[αθε πόλις/λιγουροκω[τί]λυ[ς ένοπιῆς. Versos 4 e 5). O problema maior dá-se pelo uso do adjetivo λιγουροκωτίλυς (*ligourokótilus*), que pode se referir tanto à voz de um coro (representado no fragmento pelas “mulheres vestidas de branco de Tânagra”) ou à voz da própria poetisa. Se se referindo à poetisa, é provável que o adjetivo tenha uma conotação autodepreciativa, como é bem colocado por Henderson:

Uma interpretação alternativa lê o pronome pessoal com valor nominal: Corina está falando de sua própria voz, isto é, de sua poesia. Neste caso, o adjetivo é mais provável de ser autodepreciativo: a sua canção é aguda e balbuciante. A pergunta, então, surge: ela está sendo séria ou irônica? Dado o contexto dessas linhas e a natureza do poema que segue, o termo deve ser interpretado como irônico. (...) Uma escolha decisiva de ambas as alternativas é impossível na presente evidência. (HENDERSON, 1995, p. 31-32)³⁰

Entretanto, como Skinner argumenta, o dativo grego em Ταναγρίδεσσι λευκοπέπλυς (v. 3, “às mulheres vestidas de branco de Tânagra”) permite interpretar que as canções foram compostas para as jovens performarem em festivais religiosos (SKINNER, 1983, p. 11). Assim, o adjetivo também pode se referir à voz das meninas que compunham esse coro. Por vezes Corina é citada como uma poetisa que, como Álcman, compunha para *partheneia*, coros de jovens em idade de se casar. Diane J. Rayor estuda os fragmentos de Corina sobre a possibilidade de sua audiência ter sido composta só por mulheres, permitindo, deste modo, que seus poemas se encaixem em uma categoria de poemas que sejam “mulheres-identificadas”³¹, e que, como a própria poetisa estaria esclarecendo no fragmento 655, suas narrativas seriam para entreter as mulheres da audiência (RAYOR, 1993, p. 224). Ainda que haja a possibilidade de a audiência ter sido exclusivamente feminina, a ideia de que os

³⁰ Traduzido do original em inglês: “An alternative interpretation reads the personal pronouns at face value: Corinna is speaking of her own voice, that is, her poetry. In this case the adjective is more likely to be self-deprecatory: her song is shrill and babbling. The question then arises: is she serious or ironical? Given the context of these lines and the nature of the poem that follows, the term must be taken as ironical. (...) A decisive choice of either alternative is impossible on present evidence.”

³¹ Tradução livre do termo “women-identified” usado por Rayor.

fragmentos maiores de Corina, encontrados no Papiro de Berlim, tenham sido compostos para a performance em festivais é seguida pela hipótese mais provável de que tenha sido um público misto.

Do mesmo modo que parece impossível decidir qual a posição de Corina sobre a sua voz, parece também impossível chegar a uma conclusão definitiva sobre a sua data. A conclusão de Page pode, então, parecer a mais certa: não há evidências suficientes, externas ou internas, que permitam uma datação precisa de Corina (PAGE, 1953, p. 84). Apesar de ser preferível manter sua data *in ambiguo*, ela será um dos elementos que possibilitam mais de uma leitura do uso do mito na poetisa. Dos fragmentos que chegaram até nós, sabemos que a maioria eram narrativas míticas. Corina possivelmente retratava mais em suas composições mitos de heróis e heroínas locais, como mostra a segunda parte do fragmento 655, no qual ela fala que muito cantou as histórias de Órion, herói cultuado localmente na Beócia (fr. 655, PMG, versos 9-17, tradução minha):

λόγια δ' ἐπ' πατέρω[ν
 κοσμείσσα ριδιο[
 παρθ[έ]νυσι κατά[ρχομη·
 πο]λλὰ μὲν Καφ[ισὸν ἰών-
 γ' ἀρχ]αγὸν κόσμ[εῖσα λόγυ]ς,
 πολλὰ δ' Ὀρί[ωνα] μέγαν
 κή πεντεί[κοντ'] οὐψιβίας
 πῆδα[ς οὐς νοῦ]μφοσι μιγ[ί]ς
 τέκετο, κῆ]λιβούαν κ[αλάν

E tendo adornado as histórias
 dos tempos de nossos pais,
 eu as entoo às jovens;
 muito adornei nosso ancestral
 Cefiso com as minhas palavras,
 e muito o grande Órion
 e os filhos de grande força
 que ele gerou com ninfas,
 e a bela Líbia

Os mitos parecem ser de uso corrente em Corina, mas a depender da data que se atribui a ela, o uso de narrativas míticas pode ter diferentes propósitos. No século V a. C., seu trabalho seria somente de interesse local, sem ter tido uma ampla circulação; já no século III a. C., surge um interesse em preservar mitos epicórios (ou seja, regionais), e esses eram, assim, editados e amplamente circulados (GERBER, 1997, p. 214). O interesse local também se daria pelo fato de Corina usar o dialeto beócio em suas composições, ao invés de um que fosse amplamente difundido, como o que usava Píndaro, por exemplo. Além do dialeto,

Corina usava uma linguagem simples que devia ser melhor entendida por seu público e narrava as histórias de maneira simples, sem grandes inversões sintáticas, ainda que “sua linguagem, como a maioria dos estudiosos afirma, é um dialeto artificial baseado no Beócio vernáculo da era Helenística e, assim, um dialeto literário.” (KOUSOLINI, 2016, p. 95)³². Gerber acrescenta que “embora ela focasse em narrativas heróicas, sua linguagem não era no estilo épico, sendo muito mais simples e direta, sem imagens elaboradas ou uma acumulação de epítetos homéricos” (GERBER, 1997, p. 216).

Através de uma linguagem simples, Corina transmitia principalmente mitos produzidos em contexto local que, por motivos de uso de dialetos locais ou de conteúdo, ou até mesmo da falta de circulação, não chegavam a outros lugares que eram fora da região em que eram produzidos (KOUSOLINI, 2016, p. 82). A maioria dos fragmentos e do que se sabe da poesia de Corina, revela que, para além do dialeto Beócio, suas composições frequentemente trazem heróis e heroínas locais, que representam a região da Beócia, ou que estão ligados intimamente com a geografia local, como é o caso do fragmento 654a col. iii, que veremos mais adiante, no capítulo 4. No fragmento em questão, os nomes de cidades beócias aparecem como os nomes das filhas do deus-rio Asopo, que foram sequestradas por deuses.

Com a transmissão dos mitos epicórios, no fragmento 655, Corina mostra que tem consciência do seu papel enquanto poeta pública da cidade e transmissora desses mitos. Ao fazer menção aos mitos Beócios, como mostrado no fragmento 655, nos versos 9-11, que irá retratar em sua poesia, ela informa que os transmitirá para a próxima geração de jovens mulheres, para que, assim, elas também os transmitam para a comunidade (fr.655 PMG, v.9: λόγια δ' ἐπ' πατέρω[v/κοσμείσασα φίδιο[/παρθ[έ]νυσικατά[ρχομη; “E tendo adornado as histórias/dos tempos de nossos pais,/eu as entoo às jovens;”)

Portanto, tanto Corina como as jovens, que podem vir a ser a sua audiência ou o coro que canta para um público, cumprem sua tarefa feminina de preservação e transmissão da cultura oral da tribo (SKINNER, 1983, p. 11).

Skinner argumenta que Corina, diferente de Safo e de poetisas do século V a. C., compunha poemas que não tinham por objetivos relatar a sua experiência pessoal enquanto mulher e, pelo contrário, mostravam uma aceitação de seu papel inferior enquanto mulher,

³² Traduzido do original em inglês: “Her language, as most scholars agree, is an artificial dialect based on the Boeotian vernacular of the Hellenistic age and, thus, a literary dialect.”

tendo internalizado os valores masculinos de sua sociedade (SKINNER, 1983, p. 15). A autora coloca a poesia de Corina como sendo de valor patriarcal, justificando-se pelo contexto em que a poetisa se encontrava:

Pelo final do século IV, entretanto, o estrito *apartheid* sexual estava em declínio, e meninas por todo o mundo grego estavam começando a receber as mesmas oportunidades de educação que os meninos. No período Helenístico, mulheres, assim com homens, estudaram os poetas como parte do currículo regular e aprenderam dos mestres como responder a eles - que deveriam ter passado sentimentos e preconceitos masculinos há muito estabelecidos como artigos de fé. (SKINNER, 1983, p. 16)³³

Corina teria, de acordo com a autora, uma visão patriarcal em sua poesia, de acordo com essa visão educacional, em que aprendeu a seguir o exemplo dos grandes poetas, como Homero e Hesíodo. Rayor argumenta contra, dizendo que Corina em nenhum momento desafia o patriarcado, sendo seu trabalho nem uma completa imitação, que segue fielmente, nem um desafio à tradição (RAYOR, 1993, p. 222). Ainda que Corina tenha vivido nesse contexto que Skinner apresenta, a obra da poetisa não deixa de demonstrar um tratamento diferente das figuras femininas, tratamento esse não encontrado na tradição masculina de poetas. Mesmo que a poetisa tenha tido uma visão mais patriarcal de mundo, diferentemente de Safo, seus fragmentos podem ser lidos através de uma visão mais feminina, em especial no tratamento em que ela dá aos mitos.

³³ Traduzido do original em inglês: "By the late fourth century, however, strict sexual apartheid wane on the wane, and girls throughout the Greek-speaking world were beginning to receive the same educational opportunities as boys. In the Hellenistic period, females, like males, studied the poets as part of the ordinary school curriculum and learned how to respond to them from schoolmasters - who would have passed on long-established male sentiments and prejudices as articles of faith."

4. Fragmentos 654a col. i e 654a col. iii:

Os fragmentos 654a col. i e col. iii são os mais extensos que chegaram até nós da obra de Corina. Ambos se encontram no Papiro de Berlim, datado do século III a. C. Além de serem os maiores, os fragmentos são o melhor exemplo do que poderiam ter sido os “nomos” que a poetisa teria composto, de acordo com o *Suda*. As composições apresentam narrativas míticas, retratando, de modo personificado, lugares da Beócia.

Os fragmentos mostram bem o uso que Corina faz dos mitos e, principalmente, a maneira como modifica a tradição, apresentando narrativas distintas daquelas encontradas em fontes como, por exemplo, a *Teogonia* de Hesíodo, ou na *Biblioteca*, de Apolodoro. Não se sabe ao certo porque Corina privilegiava estas versões menos conhecidas dos mitos, mas parecia ser algo frequente em sua produção, que talvez revelasse tradições locais: outro exemplo está em Plutarco em sua obra *De Musica*, que afirma que, de acordo com Corina, Apolo teria aprendido com Atena a tocar o aulo (Plut. *Mus.* 14. 1136b).

4.1. Fragmento 654a col. i:

O primeiro fragmento apresenta uma cena mítica de uma competição musical entre os montes Hélicon e Citéron. A parte legível do papiro inicia-se a partir do final do que seria a música cantada por Citéron, vencedor da disputa. O fragmento começa com uma cena de Reia escondendo Zeus de Crono, seguida da votação pelos deuses e da coroação de Citéron, finalizando com a raiva de Hélicon (v. 12-34, tradução minha):

]ευ [.] Κώρει-
 τες ἔκρου]ψαν δάθιο[ν θι]ᾶς
 βρέφο]ς ἄντροι, λαθρά[δα]ν ἄγ-
 κο]υλομείταιο Κρόνω, τα-
 νικά νιν κλέψε μάκηρα ῥία

μεγ]άλαν τ'[ἀ]θανάτων ἔσ-
 ζ] ἔλε τιμάν. τάδ' ἔμελψεμ·
 μάκαρας δ' αὐτίκα Μώση
 φερέμεν ψᾶφον ἔ[τ]αττον
 κρ]ουφίαν κάλπιδας ἐν χρου-
 σοφαῖς· τὸ δ' ἅμα πάντε[ς] ὤρθεν·

πλίονας δ' εἶλε Κιθηρών·
 τάχα δ' Ἐρμᾶς ἀνέφαν[έν
 νι]ν ἀούσας ἐρατὰν ὡς
 ἔ]λε νίκαν, στεφ[ά]νυσιν
 δ ατῶ . αν ἐκόσμιον
 μάκαρες · τῶ δὲ νόος γεγάθι·

ὁ δὲ λο]ύπησι κά[θ]εκτος

χαλεπ]ῆσιν Φελι[κ]ῶν ἐ-
 σερύει λιττάδα [π]έτραν,
]κεν δ' ὄ[ρο]ς · ὑκτρῶς
 δ . . .]ων οὐψ[ό]θεν εἴρι-
 σέ [νιν ἐ]μι μου[ρι]άδεσσι λάυς·

Os Curetes esconderam
 o sagrado bebê da deusa
 em uma caverna, secretamente
 de Cronos de pensamento curvo,
 quando a venturosa Reia o roubou

e conquistou grande honra
 de imortais.” Essas coisas cantou.
 E as Musas imediatamente ordenaram
 aos venturosos depositarem
 o voto secreto nas urnas auriluzentes.
 Acorreram todos juntos.

Citéron obteve a maioria;
 rapidamente Hermes o revelou,
 e proclamou que ele conquistou
 amável vitória. Com coroas de
 abetos
 se puseram a adorná-lo os
 deuses.
 E rejubilou-se seu espírito.

Coberto por duras dores,
 o monte Hélicon lança
 uma lisa rocha,
 e o monte,
 lamentavelmente,
 do alto investiu com
 miríade de pedras.

O início do fragmento mostra bem como Corina manipula a tradição ao narrar um mito. Ela dá mais destaque ao papel de Reia do que Hesíodo, por exemplo, ao narrar o episódio do nascimento de Zeus em sua *Teogonia*³⁴: no episódio em questão, o foco está na ação e no fato de o bebê estar a salvo, e não no sujeito da ação de esconder, ou seja, na mãe do deus, Reia, como ocorre em Corina. Ainda, em Hesíodo, a mãe não é a que tem a astúcia de armar o plano para esconder o bebê, e sim seus pais, Gaia e Urano. Por algum tempo também, como Rayor mostra, para condizer com a narrativa tradicional em que o foco estaria em Zeus, esse início do fragmento é por vezes traduzido “errado”, de maneira que o sujeito que conquista a *timé* não seja Reia, mas sim seu filho (RAYOR, 1993, p. 227). Na poetisa, Reia ganha destaque como a que supera a astúcia de Cronos, ao roubar dele seu filho e

³⁴ Versos 466-495.

escondê-lo. Isso é enfatizado pelo epíteto do Titã, ἀγκυλομείταιο (*agkoulomeitao*), “pensamento curvo”, geralmente usado para descrever Cronos como muito astuto. No poema, o epíteto serve menos para descrever a inteligência de Cronos e mais para “enfatizar a supremacia intelectual de Reia, lembrando-nos das formidáveis habilidades de seu adversário” (LARMOUR, 2005, p. 28)³⁵. Por Corina não utilizar a típica linguagem homérica para narrar mitos de heróis, e também pela relativa brevidade de seus poemas em relação às obras épicas, é comum que, quando quer que surja em seus fragmentos um epíteto que se assemelhe ao homérico, ele chame a atenção.

Este destaque dado à deusa e à sua conquista de conseguir enganar o Titã é um exemplo do foco de Corina em não só narrar mitos sobre heróis, homens, mas também sobre heroínas, mulheres, como ela mesma cita no fragmento 664b (fr. 664b, Ap. Dysc. *Pron.* 64b-65a, tradução minha):

ἰώνει δ' εἰρώων ἀρετὰς
χειρώαδων

Eu mesma canto as virtudes
de heróis e heroínas.

Retratar heroínas em seus poemas, talvez, fosse uma forma de Corina “justapor” qualidades de figuras femininas e masculinas. No fragmento 654a col. i, ela faz isso com a figura de Reia: o ato de roubar a criança, de modo furtivo, escondido de Cronos, relaciona-se com a conquista da τιμή (*timé*, “honra”), que, em Homero, é buscado pelos heróis, homens, através de ações violentas (LARMOUR, 2005, p. 28). Além disso, a conquista da *timé* por uma heroína, como aponta Rayor, mostra o mito de uma perspectiva feminina e que, em uma sociedade na qual cabia ao homem decidir praticar ou não infanticídio através da exposição, essa narrativa de uma mãe heroína que consegue resgatar o filho e conquistar honra com isso, devia ter tocado a audiência feminina (RAYOR, 1993, p. 226).

O fragmento segue com a narrativa do concurso entre os montes. O mito narrado do concurso entre Hélicon e Citéron pode ser visto, possivelmente, como uma narrativa para explicar a origem do culto às Musas se dar principalmente no monte Hélicon. Skinner supõe que, na parte ilegível do papiro, estaria descrito o final da narrativa em que as Musas, para consolar o perdedor, fazem-no seu lugar sagrado de adoração: “Tal enredo seguiria o padrão mítico grego familiar em que consequências terríveis surgiriam de um ultraje contra um herói

³⁵ Traduzido do original em inglês: “(...) to emphasize Rhea’s intellectual supremacy by reminding us of the formidable abilities of her adversary.”

- Aquiles, por exemplo - cuja estima precisa ser restaurada sob algum custo.” (SKINNER, 1983, p. 14)³⁶. Além da possibilidade de ser um mito para narrar a origem do culto das Musas no monte Hélicon, há uma alteração da tradição com a vitória de Citéron. O esperado seria o monte Hélicon vencer um concurso musical, dada a sua ligação com as deusas das artes (LARMOUR, 2005, p. 29). Essa mudança na tradição pode sugerir que o objetivo do mito seria ilustrar a origem do local de culto, como citado anteriormente. Outra hipótese é dada por Henderson: o mito representa a objetividade com que os deuses julgam o concurso, sem favorecer ninguém, mostrando também que não há critério moral ou comportamental discernível no momento de julgar, uma vez que se compara a natureza cruel de Citéron com a mais gentil de Hélicon³⁷ (HENDERSON, 1995, p. 35). Ainda que haja mais de uma hipótese, elas mostram que Corina, possivelmente, mudava as narrativas tradicionais para transmitirem uma determinada mensagem à audiência.

4.2. Fragmento 654a col. iii:

O segundo fragmento do Papiro de Berlim conta o mito de como as nove filhas de Asopo foram raptadas pelos deuses e é narrado na voz do profeta Acréfen, que relata ao deus rio o que aconteceu com as suas filhas. No poema, ele ainda faz menção à sua genealogia, que o liga ao herói Órion (v. 1-40, tradução minha) :

τᾶν δὲ πῆδω[ν τρῖς μ]ὲν ἔχι
 Δεὺς πατει[ρ πάντω]ν βασιλεύς,
 τρῖς δὲ πόντ[ω γᾶμε] μέδων
 Π[οτιδάων, τ]ᾶν δὲ δοῦϊν
 Φῦβος λέκτ[ρα] κρατοῦνι,

τᾶν δ' ἴαν Μή[ας] ἀγαθὸς
 πῆς Ἑρμᾶς· οὐ[τ]ς γάρ Ἔρωσ
 κῆ Κούπρις πιθέταν, τὼς
 ἐν δόμω βάντας κρουφάδαν
 κώρας ἐννί' ἐλέσθη·

τῆ ποκ' εἰρώων γενέθλαν
 ἐσγεννάσονθ' εἰμ[ιθί]ων,
 κᾶσσονθη π[ο]λου[σπ]ερίες
 τ' ἀγείρω τ' ἔς [μ]α[ντοσ]οῦνω
 τρίποδος ὄιτ[.].

³⁶ Traduzido do original em inglês: “Such a plot would follow the familiar Greek mythic pattern in which evil consequences arise from an outrage offered to a hero - Achilles for example - whose esteem must be restored at some cost.”

³⁷ As diferentes naturezas são assim caracterizadas pelo mito de patricídio e fratricídio cometidos por Citéron: ele teria matado o pai e o irmão, Hélicon, suicidando-se depois. Hélicon e Citéron teriam se transformado em montanhas depois de suas respectivas mortes.

τόδε γέρας κ[εκράτειχ' ἰὼ]ν
 ἔς πεντεῖκο[ντα] κρατερῶν
 ὁμήμιων πέρ[οχο]ς προφά-
 τας σεμνῶν [ἄδο]ύτων λαχῶν
 ἀψεύδιαν Ἀκ[ρη]φείν·

De tuas filhas, três tem
 Zeus pai, rei de todos,
 Três desposa o regente do mar,
 Posêidon; de duas
 Febo governa o leiteo
 e de uma o nobre filho de Maia,
 Hermes. Pois assim Eros
 e Cípris [os] persuadiram,
 quando foram secretamente à tua
 casa
 e as nove filhas escolheram.

E então [elas] gerarão
 raça de heróis semideuses
 e serão muito férteis
 e sem velhice; da trípode
 oracular is[so me foi ensinado]

Este privilégio e[u conquiste]i,
 De cinquenta fortes
 irmãos, o profeta superior,
 tendo obtido de solenes áditos
 a não-mentira, eu, Acréfen.

Pois primeiro o filho de Leto
 deu a Evônimo das suas trípodes
 proferir oráculos.
 Tendo-o lançado da terra, Irieu
 foi o segundo a possuir a honra,
 Filho de Posêidon. Em
 seguida, Órion, meu pai,
 readquiriu a terra.
 Ele habita o céu
 enquanto eu [obtive] essa honra.

Portanto... eu proclamo
 o vaticínio legítimo:
 cede agora aos imortais
 cessa as d[ores do teu] espírito
 [és so]gro de divin[dades].

Assim falou o [oráculo] muito
 sagrado
 e A[sopo alegremente
 Tocou-lhe com a mão direita,
 lançando lágrimas dos olhos,
 e esta voz retrucou:

Acréfen teria sido o herói epônimo de Acrefia, uma cidade na antiga Beócia. No fragmento, ele remonta a própria árvore genealógica, sendo Órion seu pai e, portanto, Irieu seu avô. Com a sua genealogia, ele também atesta seus poderes oraculares, herdados de Evônimo, uma vez conquistados por Irieu, dando, assim, credibilidade ao que Acréfen fala para Asopo. Segundo Page, a história que Corina traz do mito de Acréfen é única, e é possível ver nela uma época de conflitos por uma das mais importantes instituições da Beócia (PAGE, 1953, p. 25), possivelmente o oráculo.

A parte em que o deus rio dá a sua resposta está muito fragmentada, mas é possível identificar em alguns versos um catálogo, com os nomes de suas filhas, possivelmente algo semelhante ao *Catálogo das Mulheres*, de Hesíodo. Nele, Corina cita as nove filhas de Asopo, aparentemente todas com nomes de cidades da Beócia. A estrutura do catálogo de Corina é semelhante com aquele apresentado por Hesíodo: em ambos, as mulheres citadas são filhas de alguém importante, que são raptadas ou darão à luz a importantes heróis (KOUSOLINI, 2016, p. 92). Além da semelhança de conteúdo, há algo de semelhante no modo como a poetisa dá uma “coloração épica” para algumas frases e palavras, e os motivos de quando ela descreve os raptos e o resultado disso são também encontrados na épica (KOUSOLINI, 2016, p. 95).

Neste fragmento, é interessante de analisar a reação que tem Asopo ao final da parte legível. Em outra versão do mito, narrada na Biblioteca, de Apolodoro, Asopo tem uma reação violenta, indo atrás dos deuses, mas Zeus o lança de volta para seu lugar de origem com um raio. Novamente Corina modifica o mito tradicional: esta sua versão pode ser lida como uma tentativa da poetisa em mostrar que, se acontece de um pai ter suas filhas ou seus filhos raptados por deuses, os pais devem se sentir honrados e se submeter ao destino, pois, assim como as filhas de Asopo ganharão honra e imortalidade ao terem filhos semideuses, também o pai terá timé por ser sogro de deuses, assim, Asopo se alegra com a resposta de Acréfen. Larmour comenta que essa mudança repentina de humor de Asopo poderia ser um indicativo de ironia presente no texto (LARMOUR, 2005, p. 35-36), apesar de essa ironia não ser clara no texto.

5. Conclusão:

Sobre o que é o mito, podemos concluir que, em sua definição mais básica, o mito é uma narrativa. Em geral, mitos aparecem na literatura, em especial na poesia, como uma forma de relatar episódios do passado, e explicar as origens de rituais e lugares sagrados de culto. O fragmento 654a col. i possivelmente retrata o mito de origem do culto às Musas no monte Hélicon, se aceitarmos a hipótese de Skinner, de que na parte ilegível do fragmento provavelmente estaria o final do mito, em que as Musas, para consolar Hélicon, fazem-no seu local sagrado. Outro uso do mito é para contar a genealogia de um determinado indivíduo, geralmente um herói epônimo de uma tribo. Um exemplo de obra genealógica seria o *Catálogo de Mulheres*, de Hesíodo. E, comparável ao catálogo de Hesíodo, o fragmento 654a col. iii também apresenta um catálogo de heroínas, bem como a genealogia de Acréfen. Assim, o fragmento poderia estar narrando a genealogia de heroínas epônimas de cidades gregas, da região da Beócia, como a própria cidade de Corina, Tânagra. Os mitos locais que Corina narra contribuem para o repertório que constitui o que hoje chamamos de Mitologia Grega.

No âmbito da poesia lírica grega, a forma como Corina altera os mitos gregos da forma que eles eram tradicionalmente transmitidos é similar ao que Estesícoro teria feito, ao ser creditado pelas primeiras versões de alguns mitos, como o de Atena nascer com armadura completa, ou ter introduzido elementos da *Oresteia* que depois seriam utilizados por outros autores. Corina, assim, introduz novos elementos ou modifica narrativas já conhecidas, como o nascimento de Zeus, em que dá foco à Reia, ou o próprio concurso entre os montes. Ainda, também apresenta uma versão desconhecida do mito do rapto das filhas de Asopo, em que apresenta uma reação do pai diferente daquela tradicional, e dá cores locais ao usar a personagem Acréfen.

Ainda que haja certa comparação entre Píndaro e Corina, devido à associação dos dois na tradição antiga, Corina se utiliza de uma linguagem bem mais simples que Píndaro, conhecido por usar uma linguagem considerada mais “pan-helênica”, enquanto ela usa um dialeto local. O uso dos mitos também varia entre os dois, sendo que Píndaro se utiliza de mitos de uma maneira mais alegórica, para ressaltar aspectos e qualidades do vencedor, para quem compõe, em canções a serem performadas em um contexto de vitória, provavelmente privado. Por outro lado, Corina parece usar as narrativas para transmitir histórias locais às jovens da cidade, e compor canções a serem performadas em festivais cívico-religiosos, em um contexto público, ainda que haja a possibilidade de os textos da poetisa terem sido

escritos. Ainda, comparar Píndaro e Corina ajuda também a comparar o que é do âmbito do epicório, do local, e o que é do âmbito do pan-helênico. Ainda que alguns dos mitos apresentados pela poetisa pertencessem ao segundo, como o mito do nascimento de Zeus, ela dava “cores” locais, especialmente com o uso do dialeto local e, se lermos sua poesia como dotada de uma visão feminina, ela também dava as “cores” próprias do feminino e de uma poesia que se identificava com mulheres” (*women-identified*).

A datação de Corina, apesar de ajudar a interpretar alguns aspectos de sua obra, como contexto e motivo para ter usado mitos epicórios, é incerta e fica melhor se deixada *in ambiguo*, uma vez que há provas e argumentos para as duas possibilidades, ainda que haja uma tendência a coloca-la no século III a. C. Ao se definir uma data, também se define o contexto em que ela produziu, o que influencia na leitura dos fragmentos, ainda seja possível fazer uma leitura sem uma datação certa. Algumas interpretações levam muito mais em consideração o contexto e deixam mesmo de considerar algumas questões de conteúdo do fragmento. Sobre a audiência de Corina, apesar de Rayor supor somente uma audiência feminina, há a possibilidade de ter sido um público misto, visto que as ocasiões de performance eram provavelmente públicas, envolvendo a cidade. Os fragmentos aqui apresentados (654a col. i e col. iii) foram possivelmente apresentados em festivais religiosos, podendo ou não terem sido performados por um coro de jovens.

Bibliografia:

ALONI, Antonio. "Elegy" in BULDEMANN, Felix (ed). **The Cambridge Companion to Greek Lyric**. Cambridge University Press, 2009 pp. 168-188.

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Métrica e rítmica nas Odes Píticas de Píndaro**. 2012. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

BOWIE, Ewen. "Lyric and elegiac poetry". **The Oxford History of Greece and the Hellenistic World**, v. 1, p. 107, 1991.

BULDEMANN, Felix (ed). **The Cambridge Companion to Greek Lyric**. Cambridge University Press, 2009.

BUNDY, Elroy L. **Studia Pindarica**. University of California Press, 2006.

BURKERT, Walter. **Greek Religion: Archaic and Classical**. Transl.: John Raffan. Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 1991.

CALAME, Claude. "Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque", in **Quardeni Urbinati di Cultura Classica**, no. 17, p. 113-128, 1974.

CAREY, Chris. "Genre, occasion and performance" in BULDEMANN, Felix (ed). **The Cambridge Companion to Greek Lyric**. Cambridge University Press, 2009, p. 21-38.

CAREY, Chris. "Iambos", in BULDEMANN, Felix (ed). **The Cambridge Companion to Greek Lyric**. Cambridge University Press, 2009, p. 149-167.

DOWDEN, Ken. **Os usos da mitologia grega**. Trad. Cid Knipel Moreira, ed. Papirus, Campinas, SP, 1994.

FREUD, Sigmund. **Totem and taboo**. London: Pelican Books, 1938.

GERBER, Douglas E (ed.). **A Companion to the Greek Lyric Poets**. Brill, vol. 173, 1997.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Trad. Ordep José Serra, São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HENDERSON, William John. "Corinna of Tanagra on poetry" in **Acta Classica**, v. 38, p. 29-41, 1995.

JUNG, C. G. e KERÉNYI, C. **Essays on a Science of Mythology: the myth of the divine child and the mysteries of eleusis**. Bollingen Series XXII, Pantheon Books, 1969.

KIRK, G. S. **The Songs of Homer**. Cambridge University Press, 2005.

KOUSOULINI, Vasiliki. "Panhellenic and Epichoric Elements in Corinna's Catalogues", in **Greek, Roman and Byzantine Studies**, v. 56, n° 1 (2015), p. 82-110.

- LARMOUR, David H. J. "Corinna's Poetic Metis and the Epinikian Tradition" in **Women Poets in ancient Greece and Rome** - edited by Ellen Greene. University of Oklahoma Press: Norman, 2005.
- LEFKOWITZ, Mary. "Who Sang Pindar's Victory Odes?". **The American Journal of Philology**, Vol. 109, No. 1, p. 1-11. The Johns Hopkins University Press, 1988.
- LOURENÇO, F. **Poesia grega de Alcman a Teócrito**. Lisboa: Cotovia, 2006.
- MACLACHLAN, Bonnie C. "Personal Poetry: 3. Ibycus" in GERBER, Douglas E (ed.). **A Companion to the Greek Lyric Poets**. Brill, vol. 173, 1997, p. 187-197. "5. Corinna", p. 213-220.
- MACLACHLAN, Bonnie C. "Personal Poetry: 5. Corinna" in GERBER, Douglas E (ed.). **A Companion to the Greek Lyric Poets**. Brill, vol. 173, 1997, p. 213-220.
- MARTIN, Richard P. **The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad**. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1989.
- MÜLLER, F. Max. **Comparative Mythology: an essay**. Transl. Abram Smythe Palmer, Routledge, London, 1909.
- NAGY, Gregory. "Lyric and Greek Myth", in **The Cambridge Companion to Greek Mythology**. Ed. Roger D. Woodard, Cambridge University Press, 2009.
- NORWOOD, Gilbert. **Pindar**. University of California Press, 1974.
- PAGE, D. L. **Poetae Melici Graeci**, Oxford University Press, 2005.
- PAGE, Denys Lionel et al. (Ed.). **Corinna**. Supplementary paper n° 6, Society for the promotion of Hellenic studies, 1953.
- RAYOR, Diane J. "Korinna: gender and the narrative tradition". **Arethusa**, v. 26, n. 3, p. 219-231, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- ROBBINS, Emmet. "Public Poetry: 2. Stesichorus" in GERBER, Douglas E (ed.). **A Companion to the Greek Lyric Poets**. Brill, vol. 173, 1997, p. 232-242.
- ROBBINS, Emmet. "Public Poetry: 4. Pindar" in GERBER, Douglas E (ed.). **A Companion to the Greek Lyric Poets**. Brill, vol. 173, 1997 p. 253-277.
- ROCHA, Everardo. **O que é mito**. Coleção Primeiro Passos, 151, Brasiliense, 2012.
- RUSSELL, Donald Andrew et al. (Ed.). **Heraclitus: homeric problems**. Society of Biblical Lit, 2005.
- SEGAL, Robert A. **Myth: A Very Short Introduction**. Oxford University Press, 2004.
- SEGAL, Charles. "Archaic choral lyric". PE Easterling and BMW Knox (edd.), **The Cambridge History of Classical Literature I**, Cambridge, p. 165-201, 1985.

SKINNER, Marilyn B. "Corinna of Tanagra and her Audience", in **Tulsa Studies in Women's Literature**, v. 2, n. 1, p. 9-20, 1983.

SMITH, William Robertson. **Lectures on the Religion of the Semites: First series. The fundamental institutions**. A. and C. Black, 1889.

TYLOR, Edward Burnett. **Primitive Culture**. Mineola, New York: Dover Publications, 2016.

VERNANT, Jean-Pierre, **Mito e Sociedadena Grécia Antiga**. Trad. Myriam Campello, Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

WEST, Martin L. "Dating Corinna". **The Classical Quarterly**, v. 40, n. 2, p. 553-557, Cambridge University Press, 1990.