



---

## **SAPPHO DE LESBOS E SUAS COMPANHEIRAS: RITUAL, MÚSICA E PERFORMANCE**

**PROF. DR. JOSÉ ROBERTO DE PAIVA GOMES**

Prof. Adjunto de História Antiga e Medieval da UERJ. Pesquisador do NEA/UERJ.

[ruth.bohunovsky@gmail.com](mailto:ruth.bohunovsky@gmail.com)

DOI : [10.26512/dramaturgias29.59434](https://doi.org/10.26512/dramaturgias29.59434)



## Resumo

Encontramos referências à temática de Sappho de Lesbos e suas companheiras na cultura material entre o período da tirania dos Pisistratidas e a Democracia de Clístenes. Tais cenas descrevem as atividades rituais da hetaireia de Safo em contexto ateniense. Então nos perguntamos: Por que tais imagens foram euforizadas por artesãos-pintores? Por que a necessidade de as jovens atenienses adquirirem uma educação feminina à moda de Sappho? Em Lesbos, as jovens frequentavam a hetaireia, isto é, um grupo sócio-político visando educá-las para o casamento e para a sociedade. Como parte da educação diversas atividades rituais envolvendo canto, dança e música eram praticadas. Observamos que as elites de Lesbos e de Atenas procuravam desenvolver a habrosyne (vida feliz e opulenta) e a lydopateia (simpatizantes da Lídia ou dos costumes orientais) como princípios sociais aristocráticos idealizados. A poetisa de Lesbos representaria um "modelo ideal" de conduta e suas atividades em festivais, em companhia das jovens nubentes, produziria um saber feminino demonstrado por meio da dança, da poesia e da música, importantes para o estabelecimento das alianças por intermédio do casamento.

**Palavras-chave:** Sappho, Música, Dança, Educação feminina.

## Abstract

We find references to the theme of Sappho of Lesbos and her companions in material culture between the period of Peisistratidae tyranny and the Democracy of Klistenes. Such scenes describe the ritual activities of Sappho's hetaireia in an Athenian context. So we ask ourselves: Why were such images euphoricized by artisan-painters? Why the need for young Athenians to acquire a Sappho-style female education? In Lesbos, young women attended the hetaireia, that is, a socio-political group aimed at educating them for marriage and society. As part of education, various ritual activities involving singing, dancing and music were practiced. We observed that the elites of Lesbos and Athens sought to develop habrosyne (happy and opulent life) and lydopateia (sympathetic to Lydia or oriental customs) as idealized aristocratic social principles. The poet from Lesbos would represent an "ideal model" of conduct and her activities at festivals, in the company of young brides, would produce feminine knowledge demonstrated through dance, poetry and music, important for the establishment of alliances through marriage.

**Keywords:** Sappho, Music, Dance, Female education.

---

## A poetisa de Lesbos e a performance ritual

**S**e considerarmos o fragmento 01 LP de Sappho como uma invocação ritual à deusa *Afrodite*, dentro da perspectiva do canto coral, a poetisa preside perante a divindade um canto em nome de todo o coro de jovens nubentes. A interação entre a divindade e a sacerdotisa é partilhada por todo o coro que atende e participa na *performance* da canção<sup>1</sup>. A presença das mulheres nos festins simbolizava a personificação das deusas (as *kharites* – as Graças) ou da própria deusa *Afrodite* na figura da própria Sappho nas comemorações, como descreve Alceu em seus fragmentos (298, 17 e 386, 1).

As canções cantadas teriam uma simetria, um padrão em forma e conteúdo, que permitia ser executado por ambos o sexo. Essas canções teriam um fundamento divino e um valor festivo, ou seja, consagradas como canções divinas cantadas em festivais sagrados aos deuses (Nagy, 2004, 46-8). As canções expressariam sentimentos humanos como o amor, o ódio, a raiva, o medo, a compaixão entre outros. Apesar de expressarem sentimentos cotidianos são representados como valores festivos. Esses sentimentos invertem valores transformando o sagrado em profano e vice-versa inserindo o festim como um princípio ritual de inclusão social de diversos grupos dentro da comunidade de Lesbos.

---

<sup>1</sup> Larnac e Salmon (1934, 56-57) relacionam a canção como àquela que é cantada pelo coro de jovens, durante toda a noite, quando o casal já se encontra no interior do quarto nupcial e tinha por objetivo sacralizar e glorificar a união dos noivos.

Assim podemos deduzir que em Lesbos deveriam existir encontros específicos em eventos festivos, não só durante os cortejos de casamento, como é o caso dos festivais no *messon*, onde homens e mulheres em estado núbil poderiam dialogar por ocasião do evento musical (Bowra, 1961, 225, Wilamowitz, 1913, 41). Sendo um desses momentos, por ocasião do simpósio e do diálogo musical, quando *hetaireiai* femininas e masculinas promoviam o *mousikoi agones* através da dramatização musical dentro da estrutura festiva do *messon* e do simpósio.



Imagem 1 – Localização de Lesbos e vestígios arqueológicos do templo de estilo jônico, datados do VI e III d. C. Para as informações do sítio e da arqueologia ver Spencer (1995) que destaca uma paisagem rural. Para a relação entre o festival em Messon e Safo fr. 17, ver Caciagli (2012).

Esses diálogos musicais revelavam a conduta e a demonstração de como a mulher defendia seu caráter e suas virtudes em um contexto público, cercado por uma platéia. Podemos definir estas canções como de corte ou pseudo-namoro, entendidas como diálogos ou canções musicais entre amantes ou pretendidos enamorados. As canções simbolizariam jogos ritualizados de amor que poderiam ou não ser bem sucedido. A jovem compositora estaria dentro de um “*espaço sagrado*”<sup>2</sup> em diálogo com outra pessoa do sexo oposto. Essa circunstância é criada pelo ‘eu’ lírico que permite falar em primeira pessoa para uma segunda pessoa (Page, 1955, 106-108, Nagy, 1993, 222).

---

<sup>2</sup> A poetisa de Lesbos estaria em um espaço sagrado para a realização de festivais, o *messon*. A localização seria um local que pode ser descrito como um *temenos*, espaço sagrado, destinado a todos os habitantes. A sacralidade do local se deve as três divindades: *Zeus*, *Hera* e *Dionisos*. A poetisa de Lesbos estaria em um espaço sagrado para a realização de festivais, o *messon*. A localização no meio da ilha de Lesbos seria um local que pode ser descrito como um *temenos*, espaço sagrado, destinado a todos os habitantes. A sacralidade do local se deve as três divindades: *Zeus*, *Hera* e *Dionisos*. As palavras de Alceu (130, 30F) corroboram para o processo ritual ao declarar que esse mesmo local sagrado comemora a reunião da comunidade (*synodoi*) promovendo a integração poliade (*oikeumi*) entre as famílias, entre os homens e as mulheres da região. Segundo a canção de Alceu (130, 31-35F) nesse mesmo *messon*, um coro de jovens mulheres canta e dança. Esse coro pode ser o grupo de jovens núbéis ao estilo de Sappho. Na abordagem de Gregory Nagy (1993: 221) este coro seria o grupo feminino do festival da *Kallisteia*. Como era um espaço comum, Alceu estaria realizando neste festival uma *performance* coral masculina em interação com o coro feminino. O poeta estaria realizando um processo ritual, orando aos deuses, em especial ao deus *Dionisos*, procurando restabelecer ou ratificar com a divindade a relação custo~benefício.

A adoção de temas líricos pelos festivais atenienses como nas Dionisíacas, também se deve a Solon que segundo o relato de Aelian via Estrabão (3.29.58) teria ido conhecer os poetas jônicos e acabou vendo a apresentação de Sappho junto com as jovens solteiras no simpósio. De acordo com Nagy (1993, 222) a distinção entre compositor e *performista* pode ser cotejada no simpósio. A poetisa de Lesbos, por exemplo, será transformada em personalidades múltiplas que serão distintas da Sappho poetisa, isto é, apareceram em cena outras figuras que originaram seus outros paradigmas como suicida (episódio em Leucas – Estrabão 10. 29 C. 452), como cortesã (a *hetaira* de Athenaeus 13. 596e) e a prostituta (das epístolas 88. 371 de Sêneca), como salienta Nagy (1993, 223).

Conforme Judith Ann Peraino (2005, 24) Saphos é considerada como uma famosa musicista, que canta o erotismo sexual com uma identidade musical, identificado com Dionisos, Apolo e Pan (divindades associadas com transgressões sexuais). Para a autora (ibdem: 26), Sapho não participa da symposia, atividade exclusiva dos homens, mas realizaria performance corais (*gunaikerastría*), antes das atividades intelectuais e de beberagem que acompanhariam os banquetes. A presença da mulher neste lugar masculino se deve a expansão dos festivais públicos e do teatro no V a. C., Atenas tem um declínio da influência e do prestígio da aristocracia patronal. Entretanto, vai haver uma expansão dos músicos (principalmente dos tocadores de aulos), não especificando gênero ou idioma musical. O uso do aulos não deteriorou a importância de instrumentos musicais como a lira e a kithara que continuavam associados com a educação da elite. Para Peraino (ibdem: 30) lendo as leis de Platão (795d), o filósofo ressalta a música como parte da educação, destacando o mérito, como parte integrante para a manutenção e o engrandecimento do Estado. Para a educação dos jovens as lições deveriam ser formadas por duas categorias: o treinamento físico para o corpo e a educação musical para a personalidade.

---

## As experiências femininas em torno de Sappho

Sappho de Lesbos é uma figura fascinante, especialmente quando se trata de discutir questões de gênero e sexualidade. A historiografia rica e as imagens associadas a ela geram debates sobre sua sexualidade, levando pesquisadores a explorar sua vida através da lente da história de gênero. Essa abordagem destaca aspectos como o erotismo e a homossexualidade, refletindo a complexidade de sua identidade.

A pesquisa sobre gênero, especialmente a partir da perspectiva da *arqueologia de gênero*<sup>3</sup> proposta por Sarah M. Nelson (2007, 266), busca desafiar visões tradicionais que muitas vezes são centradas no homem e nos papéis estereotipados atribuídos às mulheres. Essa perspectiva é fundamental para entender figuras como Sappho, pois permite uma análise mais profunda e inclusiva das experiências femininas, longe das limitações impostas por visões binárias e estereotipadas. Assim, a obra da poetisa de Lesbos e sua relevância histórica podem ser vistas sob uma nova luz, enriquecendo nosso entendimento sobre a sexualidade e o papel das mulheres na sociedade.

---

<sup>3</sup> Os estudos da mulher na Antiguidade ainda permanecem como um anexo dos estudos clássicos e a pesquisadora nos convida a aplicar os conceitos da arqueologia clássica de gênero como forma de reavaliar a documentação pertinente aos clássicos partindo da perspectiva teórica feminista na qual aborda a mulher grega e a romana como atores sociais a partir da cultura material e mantém interface com a documentação textual (Nelson, 2007, 267).

Os vasos gregos do final do VI a. C. possuem farta temática sobre a musicalidade na qual o *bárbitos* torna-se o instrumento musical presente, sempre relacionado ao *simpósio* e ao *komos*, associado ao deus *Dionisos* e seus seguidores, a saber: *sátiros*, *ninfas*, *menades*. Definimos o *coro* como um grupo artístico composto por homens e mulheres que cantam e dançam dentro de um espaço sagrado para uma divindade ou um grupo de divindades (Gentili, 1985, 88, Lardinois, 1994, Yatromanolakis, 2003). O *komos*, por outro lado, é um grupo de atores do sexo masculino que cantam e dançam para convidados de um banquete ao qual o ato de beber vinho está inserido (Calame, 2001, 53-4 e Bierl, 2001). A combinação de vinho e música manifesta a comunhão ritual dos participantes do *komos*. Essa combinação cria uma interação entre os participantes em si com a divindade, especialmente com *Dionisos*, consagrando-se como uma comunhão sagrada (Frontisi-Lissarrague, 1990, 230). O instrumento, tocado por profissionais de ambos os sexos, tendo como exemplo a *kalathos kratera do Pintor de Brygos*<sup>4</sup> (Inv.204119 - Munique Museum - 480-470 a. C.).

---

## O pintor de Niobe e as cenas do cotidiano feminino e a musicalidade

A pesquisadora Sheramy D. Bundrick (2005, 1) retoma essa preocupação através das cenas de musicalidade presentes nos vasos gregos e nos alerta que ainda permanece o uso das imagens como ilustração e mais a interpretação da cena como evidencia das práticas sociais presentes no cotidiano<sup>5</sup>. Segundo Jane McIntosh Snyder (1993, 115) as imagens de Sappho de Lesbos, seguia o modelo padrão idealizado pelo universo masculino grego no qual o silêncio feminino era a maior virtude. A imagem da poetisa e as companheiras na *amphora* de Atenas do Pintor de Niobe, a poetisa aparece concentrada em uma leitura, ação que reforça ainda mais o ideal masculino de moderação, serenidade, passividade e do silêncio feminino. As virtudes femininas de uma elite aristocrática ateniense que entre VI e V século, incorporaram um modelo social de comportamento, importados do Oriente, oriundos das experiências compartilhadas

- 
- 4 Entendemos a cena de Alceu e Safo como musicistas-profissionais aliadas a outra cena de *Dionisos* e uma *menade*, como a realização de canções rituais. Ritual festivo congregando sagrado e profano - festim como um princípio ritual de inclusão social de diversos grupos dentro da comunidade de Lesbos. Esta experiência compartilhada entre o feminino e o masculino visa estabelecer a *justa medida* e de espaços de convivência e interação social. De acordo com Gregory Nagy (1993) na poesia de Alceu, *Dionisos* terá um epíteto particular (*o omestes*), o comedor de carne crua, remetendo-nos aos banquetes sagrados do ritual da *omofagia* - entendida por nós como um renascimento, um ritual de passagem da adolescência para a idade adulta das jovens nubentes de Lesbos. Podemos descrever a *Omofagia* como renascimento, ritual de passagem da infância para a vida adulta, da vida selvagem para a vida civilizada. Por isso a existência de grupos corais masculinos e femininos, demonstrando a educação recebida pelos jovens – nas competições onde se demonstrava a arte de seduzir.
  - 5 Pauline Schmitt-Pantel e Françoise Thelamon (1983, 20) nos alertam o quanto se tornou árduo a interação entre a imagem e a história para o mundo grego. Tal dificuldade se deve a própria formação universitária, geralmente, pouco familiarizada com a documentação imagética. A maioria dos discursos do historiador se pauta sobre a documentação textual escrita, dando pouca atenção ao fato de que a aplicação de um tratamento científico através da metodologia adequada permite que a imagem deixe de ser uma simples ilustração e nos forneça indícios a serem analisados.

das *hetaireias* de Sappho, Alceu e Anacreonte e introduzidas no movimento cultural de Hiparco<sup>6</sup>. Temos por suposição que estes grupos educacionais permaneceram como “memória cultural” de uma parte da elite ateniense.

A escolha das imagens de Sappho e as companheiras possa ser atribuída ao grande alcance que as performances líricas tiveram nas festividades atenienses. A poesia lírica alcançou prestígio e excelência como expressão de aproximação e de solidariedade entre as elites durante o simpósio. As odes de Píndaro descrevendo tipo de acontecimento, conforme Bell (1995: 17-25) quando participantes de outras pólis vem prestigiar os festivais atenienses ou participar das competições esportivas. Temos por suposição que o estrangeiro, por ocasião dos jogos pan-helênicos, ao adquirir um artefato cerâmico ático adota o costume da elite ateniense, adaptando e reformatizando (o artefato e a imagem figurada) para sua sociedade local.

A grande emergência dos festivais religiosos gregos em Atenas se estabeleceu pela intenção do tirano de minimizar os conflitos sociais. Por outro lado, a tirania ateniense dos Pisistrátidas entendeu a cultura como um patrimônio da aristocracia que se convinha divulgar, mediante as apresentações teatrais. As apresentações musicais nos festivais eram oferecidas ao demós. Esse tipo de competição (*agon*) reflete o modo de vida da aristocracia ateniense na época de tirania tendo a participação ativa feminina demonstrada em um contexto de *xénia sagrada* (hospitalidade religiosa ao estrangeiro) por meio das competições musicais, tendo Sappho como temática principal ou inspiração.



Figura 1 – Temática: Sappho e as companheiras (ensinando música), Pintor Nióbida, amphora de figuras vermelhas, ca. 470-450 a.C. (The Walters Museum)

<sup>6</sup> Essa influência se deve ao episódio narrado por Platão na obra *Hiparco* (228c) quando Policrates de Samos foi capturado e morto pelos persas e o poder de Samos passou para as mãos de Hiparco, filho do tirano de Atenas, Pisistrato. Para agradecer o apoio Hiparco mandou Anacreonte para Atenas (Heródoto 3.121) fato que aponta o modo ao qual a tradição lírica eólica foi introduzida em Atenas (Nagy, 2004, 37). Os Pisistrátidas organizaram as Grandes Panateneias, em honra a Atena e as Grandes Dionisiacas, com jogos de ginásio e concursos de rapsódicos com a presença de instrumentos musicais (aulós e cítaras). A tirania dos Pisistrátidas divulga uma cultura aristocrática composta pela *política do adorno, ou seja*, como um modo de vida (*a habrosyne*) baseado no luxo, na ostentação e na exaltação dos costumes da Lídia (*lydopateia*). Os festivais formulados tendo como ênfase os grupos rituais (masculinos e femininos), podem ser caracterizadas como um dos mecanismos de demonstração de poder utilizados pela aristocracia ateniense entre VI-V a. C.

Encontramos a temática composta pelo pintor Niobida. A cena se perpassa, nos aposentos femininos de uma casa, três mulheres elaboradamente vestidas se preparam para uma sessão de música. Uma mulher sentada relaxa enquanto dedilha um “barbiton” (um instrumento de cordas). Acima de sua cabeça está pendurada uma lira. Ela encara uma mulher segurando flautas duplas, e uma terceira mulher levanta a tampa de uma caixa. A cena evoca o universo feminino e relativamente educado das mulheres atenienses aristocráticas. No verso da cena, observamos mulheres vestidas com trajés de mênades, as seguidoras femininas de Dionísios, seguram galhos de pinheiro e uma tocha; essas podem ser as mesmas mulheres, agora se preparando para seus papéis rituais no culto de Dionísios.

O lingüista John Winkler afirma na obra “*Double Consciousness in Sappho’s Lyrics*” (2002, 33) que a vida de Safo se constitui uma página em branco. Essa consideração nos oferece e nos estimula a reexaminar a documentação sobre a poetisa e a dialogar com a historiografia e propor interpretações alternativas. Em relação a Safo diversos modelos comparativos foram desenvolvidos, tendo por base o dicionário bizantino do séc. III d. C, do biógrafo Suda<sup>7</sup> que propõe constituir uma narrativa sobre Safo. O documento traça dois perfis em que mostra a poetisa como: uma mulher que pertence ao grupo aristocrático de Lesbos e uma pedagoga responsável pelo coro de jovens solteiras (*parthenoi*, em grego).

Sappho redefine as normas culturais expressadas pelo universo social masculino ao criar seu mundo centrado no universo feminino de caráter privado. Esse universo é o ambiente da *hetaireía*, do grupo social ritual das jovens nubentes. Dentre as atividades rituais desempenhadas pelas jovens podemos enumerar as ocasiões cerimoniais como sacrifícios, festivais ou procissões de casamento, as atividades cívicas das quais as jovens saem de seu ambiente privado para o espaço público para demonstrar a comunidade poliáde o que adquiriram com o seu aprendizado. Pretendemos analisar a recepção e o uso do caráter performático-público das representações de Sappho pela sociedade do VII a. C. Neste contexto, a poetisa seria associada à cultura pública e das festividades do simpósio<sup>8</sup>.

Greene (1994: 7) destaca que Jack Winkler contribuiu para o desenvolvimento de uma visão de Sappho como mulher, com um status marginal, que produziu significados diferentes sobre a questão do desejo bastante diferente dos poetas masculinos. Conforme a abordagem de Marilyn Skinner (2009), Sappho construiu um discurso feminino específico, um elaborado complexo de códigos estratégicos que diferenciam perceptivelmente do discurso simbólico masculino dominante. De forma similar, Eva Stehle (1981) aponta para a comparação dos poemas eróticos de Sappho, destinado as jovens (*parthenós*), com os poetas masculinos Archilochus, Ibycus e Anacreonte, destinados aos jovens (*eromenos*) argumentando que existe similaridades e diferenças

---

<sup>7</sup> O Suda é um lexicográfico bizantino que se encontra totalmente digitalizado em: <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>

<sup>8</sup> Acreditamos que as relações homossexuais entre mulheres, desenvolvidas por Sapphos e seu círculo de mulheres têm uma regra educacional e social, estas relações estavam interligadas com as estruturas institucionais de poder, como as masculinas, as mulheres como os homens se reúnem em grupos políticos-culturais, como a *hetaireía* e o ginásio. Concordamos com a abordagem feminista que considera o desejo desenvolvido entre as mulheres como mais equilibrado, por não envolver submissão, contudo simbolizar a transmissão de poder de forma análoga à masculina, justamente pelo estabelecimento do casamento e do poder de geração de filhos legítimos para a *pólis*.

entre os discursos, prevalecendo o discurso erótico masculino como o ideal social<sup>9</sup>.

A poetisa de Lesbos abordada enquanto mulher ainda é um modelo bastante recente e inexplorado pela historiografia, sendo somente levado em conta a partir de sua categorização enquanto um modelo. Esta abordagem pode ser observada pelos estudos de Parker (1993, 312-13) que faz uma releitura de um paradigma de Safo, cuja influência ainda existe: o de Safo professora. O autor investigou as evidências para que esse modelo fosse formulado se detendo em observar dois modelos, o de Safo pedagoga musical e de pedagoga educacional. Estes modelos por sua vez foram estudados isoladamente, mas que de qualquer modo fizeram a figura de Safo ser assimilada e compreendida, voltada para o âmbito educacional e comparada ao modelo de poder e submissão da pederastia masculina (tendo Sócrates como parâmetro). Este tipo particular de abordagem provocou nos estudiosos o abandono de qualquer tipo de perspectiva comparativa com os outros poetas. Para Parker (1993, 339), Safo é reconstruída através do tempo, não como uma poetisa e sim como um símbolo, um modelo para as outras mulheres.

Ao lado da visão tradicional de que a lírica de Safo tinha principalmente uma função dentro do círculo de jovens mulheres que a poetisa liderava e deveria ser interpretada neste grupo (Parker 1993; Greene 1996, 146-83), uma abordagem mais recente a considera um círculo de mulheres sem idade específica, um equivalente feminino da hetaireia de Alceu ou 'bando de companheiros, os *hetairoi* (Caciagli, 2012). Sendo possível que Safo tenha composto e apresentado poesia erótica diretamente para simpósios masculinos, segundo Bowie (2016) A análise do autor, entretanto, não explica a faixa etária das meninas e a participação no círculo de companheiras. Acreditamos que as participantes sejam jovens nubentes e que o hino a Attis, descreva o momento do desligamento do grupo para que a jovem nubente possa se casar com um pretendente (Gomes, 2024, 216-226).

O princípio deste "círculo" feminino era estabelecer laços e relações de amizade e de hospitalidade com o propósito de reproduzir tanto os valores sociais quanto à manutenção das instituições da comunidade. A historiadora Lyn Hatherly Wilson (1996: 14-15) considera ainda que esse tipo de organização feminina ocorreu em virtude do caráter isolado que as ilhas do Egeu tinham em relação ao continente, resultando na necessidade de se formarem associações de jovens com o objetivo de reafirmar os laços de amizade (*philia*) entre as famílias locais.

---

## A guisa de conclusão

As imagens relacionadas a Sappho de Lesbos e suas companheiras foram euforizadas por artesãos-pintores porque representavam um ideal de vida e educação feminina que ressoava com os valores aristocráticos da época. A figura de Sappho simbolizava

---

<sup>9</sup> Na abordagem de estudos feministas como de Eva Stehle (2011) e Ellen Greene (2002) objetivam que a prática coral corresponderia de educadora para aprendiz, contudo, o olhar não objetivar o seu objeto de amor homoerotizado. Como podemos observar no poema '*Phainetai moi*' (frag. 31), a importância de ver está implícito na primeira palavra do poema, e prossegue com as palavras para ver em 7 e 10 (*Ido e opatessi*). Quando o falante olha para a sua amada, na presença de outro amante, ela não pode mais ver, assim, sua subjetividade é quebrado pelo amor.

não apenas a beleza e a arte, mas também um modelo de conduta que promovia a *habrosyne*, ou seja, uma vida feliz e opulenta, que era aspiracional para as elites de Lesbos e de Atenas. A figuração imagética do pintor de Niobe exemplifica a educação musical que tem como modelo a imagem de Safo e de suas discípulas, executando um aprendizado musical, que de acordo com o artesão-pintor estaria relacionado aos festivais dionisíacos.

Assim, a idealização de Sappho e suas práticas rituais refletiam um desejo de cultivar uma educação que valorizasse a arte e a cultura, preparando as jovens para desempenharem papéis significativos na sociedade ateniense. A necessidade de as jovens atenienses adquirirem uma educação à moda de Sappho estava ligada à importância de se prepararem para o casamento e para a vida social. A *hetaireia*, como um grupo sócio-político, oferecia um espaço onde as jovens podiam desenvolver habilidades essenciais, como canto, dança e música, que eram fundamentais para a formação de alianças matrimoniais. Essas atividades rituais não apenas fortaleciam os laços sociais, mas também permitiam que as mulheres expressassem sua criatividade e contribuíssem para a cultura da época.

---

## Bibliografia

- Bell, M. *The Motya Charioteer and Pindar's Isthmian 2*. *Memoirs of the American Academy in Rome* 40: 1995, 1-42.
- Bierl, A. *Ritual und Performativität (unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder fr. 851 PMG)*. München and Leipzig, 2001.
- Bowra, C. M. *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*. ed. 1 / 2. Oxford, 1961.
- Bowie, A. M. *The Poetic Dialect of Sappho and Alcaeus* *Monographs. Classical studies*, 2016.
- Bundrick, S. D. *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge: University Cambridge Press, 2005.
- Caciagli, S. *Lesbos Between Athens and Sparta*. *CHS Research Bulletin* 1, no. 1, 2012.
- Campbell, D. A. (ed). *Greek Lyric I: Sappho Alcaeus*. Cambridge MA / London, 1982.
- Frontisi-Ducroux, F. and Lissarrague, F. *From ambiguity to ambivalence: A Dionysiac excursion through the 'Anakreontic' vases.*" Halperin, D.M., Winkler, J. J., and Zeitlin, F. (ed.) *Before sexuality: The construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton, 1990, 211-256.
- Gentili, B. *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Rome and Bari, 1985.
- Greene, Ellen. *Reading Sappho: contemporary approaches*. California: University California Press, 1999.
- Greene, Ellen, and Marilyn B. Skinner, eds. *The New Sappho on Old Age: Textual and Philosophical Issues*. *Hellenic Studies Series 38*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2009: [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_GreeneE\\_SkinnerM\\_eds.The\\_New\\_Sappho\\_on\\_Old\\_Age.2009](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_GreeneE_SkinnerM_eds.The_New_Sappho_on_Old_Age.2009)

- Gomes, J. R. P. *Apresentações musicais femininas nos vasos áticos na tirania dos Pisistrátidas*. Cerqueira, F. V. & Carderaro, L. **A Música do mundo antigo: perspectivas multidisciplinares**. Pelotas, edUFPel, 2024, 216-227.
- Lardinois, A. "Subject and Circumstance in Sappho's Poetry. *Transactions of the American Philological Association* 124, 1994, 57-84.
- Larnac, J. & Salmon, R. **Sappho**. Paris: Les Éditions Rieder, 1934, 56-57.
- Nelson, S. M. **World of Gender: the archaeology of women's lives around the globe**. US: Rowman Altamira, 2007.
- Nagy, G. *Alcaeus in Sacred Space*. Pretagostini, R. (ed.) **Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'ellenistica: Scritti in onore di Bruno Gentili**. Rome 1993, 221-225.
- Nagy, G. *Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater*, **Arion** 3.2, 1994/1995a, 41-55.
- Nagy, G. *Transmission of Archaic Greek Symptotic Songs: From Lesbos to Alexandria*. **Critical Inquiry** 31, 2004, 26-48.
- Nagy, G. *Myth and Greek Lyric*. R. D. Woodard (ed.) **The Cambridge Encyclopedia of Classical Mythology**. Cambridge, 2007.
- Page, D. L. **Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry**. Oxford, 1955.
- Parker, H. N. *Sappho Schoolmistress*. *Transactions of the American Philological Association* 123, 1993, 309-51.
- Peraino, J. A. **Listening to the sirens: musical technologies of queer identity**. California, University of California Press, 2005.
- Schmitt-Pantel, P & Thelamon, F. *Image et Histoire: illustration ou document*
- Snyder, J.M. **Sappho in Attic Vase Painting**. Koloski-Ostrow, A. and CL Lyons, C. L. **Naked truths: Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology**, 1997, 108-119.
- Spencer, N.. *Early Lesbos between east and west: a 'grey area' of Aegean archaeology*. **The Annual of the British School at Athens**, 90, 1995, 269-306
- Stehle, E. *Once» and «Now»: Temporal Markers and Sappho's Self-Representation* **Classics@** 4, 2011: <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=3407> (último acesso 13/04/2012)
- Wilamowitz-Moellendorf, U. von. **Sappho and Simonides**. Berlin, 1913 (1985).
- Wilson, L. H. **Sappho's Sweetbitter Songs. Configurations of female and male in Ancient Greek Lyric**. London, Routledge, 1996.
- Winkler, J. J. *Garden of Nymphs: Public and Private in Sappho's Lyrics. Reading Sappho: Contemporary Approaches* (ed. Ellen Greene). Los Angeles, 1996, 89-111.
- Winkler, J. *Double Consciousness in Sappho's Lyrics*. McClure, L. K. (ed.), **Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources**. Oxford, UK/Malden, MA: Blackwell Publishers, 2002, 33-41.
- Yatromanolakis, D. **Ritual Poetics in Archaic Lesbos: Contextualizing Genre in Sappho's Towards a Ritual Poetics**. Athens: 2003.