
ENUNCIÇÃO

**Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da
UFRRJ**

Helena, Tétis e Cassandra em Alceu (Frs. 42, 283, 298 Voigt): (re)elaborações das figuras femininas míticas

Giuliana Ragusa*

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

Resumo: O artigo dedica-se a três canções da mélica de Alceu – Fragmentos 42, 283 e 298 Voigt –, em cujos relatos míticos emergem Helena, Tétis e Cassandra, no quadro do ciclo troiano. O objetivo é analisar como o poeta (re)trabalha as representações dessas personagens em suas canções em que o mito, de modo mais ou menos apreensível para nós, tem função de *exemplum*.

Palavras-chave: Alceu; mélica grega arcaica; mito; Troia; feminino.

Abstract: *The article is dedicated to three songs from Alcaeus' melic poetry – Fragments 42, 283 and 298 Voigt – in which their mythical narratives bring us Helen, Thetis and Cassandra, all of them emerging within the framework of the Trojan cycle. It aims at analyzing how the poet (re)elaborates the representations of these characters in his songs in which myth functions as exemplum, in a way that is more or less clear for us.*

Keywords: *Alcaeus; Greek melic; myth; Troy; female.*

O mélico Alceu (Lesbos, c. 630-580 a.C.), contemporâneo a Safo em Mitilene, esteve profundamente envolvido com o convulso cenário político local, de disputa entre facções aristocráticas e sucessivas tiranias desde a queda dos Pentíidas, a grande família

* Profa. Associada (Livre-Docente) de Língua e literatura grega da Universidade de São Paulo. Email: gragusa@usp.br

aristocrática-monárquica que antes governava. A massa de cerca de 440 fragmentos – nenhum atestadamente completo e a maioria preservada em papiros – de canções do poeta reflete tal envolvimento na sua temática, na *persona* do poeta-soldado em luta para a manutenção do *status quo* e contra as reformas e mudanças de seu tempo, na linguagem não raro abusiva para com seus inimigos, na vivência do exílio. Não por acaso ficou conhecido justamente por suas “canções sediciosas” (*stasiōtiká*), e a elas acabou por ser resumido, mesmo apresentando em seu *corpus* mélico, embora precário, clara variedade de forma, tema e linguagem, a qual muito influenciou poetas posteriores como Horácio.

É justamente sobre essas outras canções alcaicas que ora me detenho, para nelas contemplar as personagens femininas míticas do ciclo troiano, e o modo como nelas emergem. São elas Helena, Tétis, Cassandra, vistas nos Fragmentos 42 (Helena e Tétis), 283 (Helena), 298 (Cassandra)¹, provavelmente simposiásticos todos, do ponto de vista da *performance*, uma vez que o mito em todos, com mais ou menos nitidez, é usado como *exemplum* em dimensão ético-moral².

Fragmento 42 – Helena e Tétis

Eis o fragmento, preservado no *Papiro de Oxirrinco 1233* (século II d.C.):

ὡς λόγος κάκων ἀ[
Περράμω<ι> καὶ παῖσι
ἐκ σέθεν πίκρον, π[
Ἴλιον ἴραν.

οὐ τεαύταν Αἰακίδα[ις
πάντας ἐς γάμον μακ[αρας καλέσσαις
ἄγετ' ἐκ Νή[ρ]ηος ἔλων [μελάθρων
πάρθενον ἄβραν

ἐς δόμον Χέρρωνος· ἔλ[υσε δ'

¹Edição VOIGT, E.-M. (ed.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennep, 1971. As traduções são de RAGUSA, G. (org., trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013. Tais traduções já trazem alterações incorporadas à segunda edição, no prelo para 2024. De resto, todas as traduções deste artigo, salvo se indicado o contrário, são minhas.

²LLOYD-JONES, H. “The Cologne fragment of Alcaeus”. *GRBS* 8, 1969, p. 129.

ζῶμα παρθένω· φιλο[
 Πήλεος καὶ Νηρείδων ἀρίστ[ας.
 ἐς δ' ἐνίαυτον

παῖδα γέννατ' αἰμιθέων
 ὄλβιον ξάνθαν ἐλάτη[ρα πώλων,
 οἱ δ' ἀπώλοντ' ἀμφ' Ἐ[λέναι
 καὶ πόλις αὐτῶν.

(...) como (diz) o relato, dos males
 a Príamo e aos filhos
 de ti o amargor, (...)
 Ílio sacra.

Não uma tal (mulher?) o Eácida (Peleu) (...)
 à boda todos os venturosos chamando,
 conduziu – tirando dos saguões de Nereu
 a moça delicada –

à casa de Quíron. E soltou
 o cinto da virgem; enlace (?) (...)
 de Peleu e da melhor das Nereidas.
 E em um ano

uma criança gerou, dos semideuses (...)
 o feliz condutor de fulvas poldras,
 mas por causa de Helena (os troianos) pereceram,
 e também a cidade deles.

A expressão *ὁς λόγος* (“como o relato”, 1), que abre o texto remanescente, introduz um *exemplum* extraído do mito na canção que bem poderia ser destinada ao simpósio e

estar ancorada no *hic et nunc* (“aqui e agora”) da *performance*³. Não sabemos o que vinha antes, mas é certo que o relato mítico está completo e se encerra no que de fato é o último verso, o 16, ao lado do qual há a *coronis* que indica no papiro o fim. Tal relato pode estar ilustrando ou reforçando o que foi dito previamente, ou pode ainda ser que o poema esteja completo, mas amarrado à *performance* de canção anterior, elogiosa a Helena, à qual responderia com a condenação dela, caso que faria do fragmento na verdade um *skólion* (“canção convival”)⁴.

De fato, a censura a Helena tornou o fragmento um dos mais conhecidos de Alceu, e se notabiliza por deixar de lado a ambivalência tão característica do tratamento que lhe dispensa a tradição épico-homérica, muito embora nela reconhecendo a *causa belli*, a causa da Guerra de Troia⁵. Lá, notadamente na *Iliada* (III, VI, XXIV), ela se maldiz e ataca a si mesma, mas não o faz o narrador; e se as mulheres de Troia não a aprovam, como ela reconhece em discurso a Heitor já morto (XXIV, 762-775), este, seu cunhado, é bondoso com ela (VI, 360-368), como também o rei da cidade prestes a ruir, Príamo (III, 162-166). Ademais, o narrador, que aponta Helena como *causa belli*, dela faz seu contraponto, pois na ação de tecer (III, 121-138) e no discurso (VI, 354-358) a heroína expressa a consciência metapoética da epopeia acerca da guerra e de seu lugar na memória, que lhe dão a tapeçaria feita por suas mãos e que lhe darão, como ela diz, o canto dos aedos futuros⁶. Alceu rompe com essa ambivalência pela primeira vez para nós, a qual, aliás, ainda vemos na contemporânea Safo (Fr. 16 Voigt), mas não nos demais poetas, seja na mélica, seja na tragédia.

O que se passa no Fr. 42? A ruína de Troia e dos troianos liderados por Príamo que perecerá, como também seus filhos, por causa de um mal que refere indiretamente Helena, é o que canta a 1ª estrofe⁷. A boda de Tétis e Peleu vem na 2ª estrofe, como que a olhar para as origens da guerra que a ela se articula, e para o futuro, porque o herói decisivo para

³Ver CAPRIOLI, M. “On Alcaeus’ 42, Voigt”. *CQ* 62, 2012, pp. 33-34; DAVIES, M. “Alcaeus, Thetis and Helen”. *Hermes* 114, 1986, p. 260; PAPADIMITROPOULOS, L. “Alcaeus fr. 42: human perception and divine workings”. *MH* 73, 2016, p. 16.

⁴Essa segunda opção é argumentada por CAPRIOLI, M. Op. cit., pp. 34-38.

⁵Ver a respeito o artigo de GRAVER, M. “Dog-Helen and Homeric insult”. *ClAnt* 14, 1995, pp. 41-61.

⁶Ver a respeito desse último ponto o artigo de MALTA, A. “Metapoesia e a Helena de Homero”. *Nuntius Antiquus* 12, 2016, pp. 13-25.

⁷O Fr. 42, como os Frs. 283 e 298, organiza-se metricamente em “estrofes alcaicas” de quatro versos, as quais não são nítidas no mais precário e último dos três fragmentos.

a destruição da cidade será gerado pelo casal, Aquiles. Seu nascimento ocupa a 3ª e 4ª estrofes, dividindo com a 2ª o tema da boda e do enlace, e com a 1ª, a menção a Helena, agora direta, como causa de tudo – da ruína de Troia e dos troianos.

Nas duas primeiras estrofes, observamos o retrato negativo da heroína espartana, e a contraposição entre ela e Tétis, a não nomeada filha de Nereu, que não é uma mulher como a tal Helena (*ou teáútan*, 5). “E o que notamos de pronto é o retrabalho da história, para que o motivo primordial da luta [entre Tétis e Peleu, o pretendente] à beira-mar seja firmemente mantido longe de nossos pensamentos”⁸ – motivo este bem atestado na iconografia⁹. Para delinear com nitidez a contraposição, o poeta não nos quer a pensar na Nereida que, transformando-se em múltiplas criaturas, procura escapar do mortal que a quer arrebatá-la, mas a projeta no verso 8 como *párthenon ábran*, isto é, a moça púbere ainda não iniciada no mundo do sexo – a *parthénos* –, bela e frágil e delicada – *ábran* –, que é levada pelo noivo – Peleu, o filho de Éaco (5) – da casa do pai (Nereu) à de Quíron, o sábio centauro que é seu guardião e será tutor de Aquiles, o filho da união entre eles.

No Fr. 42 de Alceu, portanto, Tétis, que recebe o mesmo epíteto conferido por Safo (Fr. 44, 7) a Andrômaca no anúncio de sua chegada com Heitor e os companheiros dele a Troia, antes de iniciar-se a procissão nupcial – Tétis é a noiva de uma cerimônia de casamento tradicional, é “o ideal feminino”¹⁰, enfocada em duas etapas cruciais: a da procissão pública acompanhada por todos os deuses convidados à boda (6-7), a qual legitima a união que a tira da casa paterna; a do enlace com o noivo, aludido no deslascar (*él[yse]*, 9) de sua faixa, do cinto (*zôma*, 10) da “moça” (*parthénō*, 10). Trata-se de *gámos* – de boda – adequada, e tal adequação evoca, com ela contrastando, “a relação inadequada de Páris e Helena”¹¹.

Lembremos que Tétis foi levada à boda com Peleu, mortal caro aos deuses, porque, segundo a tradição mítica aludida na *Iliada* (XVIII, 423-467), uma profecia que foi contada por Reia e Gaia a Zeus revelou-lhe que do seu enlace com a bela e desejada Nereida nasceria um filho que o tiraria do trono do Olimpo. Zeus recuará da sedução da deusa, pois

⁸DAVIES, M. Op. cit., pp. 260-261. Ver a respeito BUDELMANN, F. (ed., introd., coment.). *Greek lyric: a selection*. Cambridge: University Press, 2018, p. 89.

⁹DAVIES, M. Op. cit., p. 261, nota 19.

¹⁰BUDELMANN, F. Op. cit., p. 89.

¹¹ Ibidem.

bem sabe que ascendeu a ele derrubando o pai, Crono, o qual, por sua vez, derrubara Urano, o pai, previamente, como conta a *Teogonia* (154-210, 453-506), de Hesíodo, no cíclico mito de sucessão. Daí ela ter se tornado esposa de homem mortal, uma posição humilhante pela qual o deus afasta a Nereida de si. Tudo isso, porém, é afastado por Alceu da mente do público da *performance* de sua canção – público que bem conhecia tal tradição –, a fim de que possa elevar, desde que a põe em cena, Tétis, a quem chama *Nereídōn aríst[as]* (“a melhor das Nereidas”, 11).

É dela, eloquentemente, e da legítima e adequada união com Peleu, que nasce o melhor dos heróis, Aquiles – como ela, não nomeado –, um dos “semideuses” (*aimithéōn*). Novo contraste se faz, se recordarmos, como decerto o faria o público, da boda estéril de Helena e Páris. O Aquiles da canção alcaica, contudo, difere do iliádico que reiteradamente fala de sua morte precoce, a dar-se na Guerra de Troia, e que está envolto nas dores e mortes de aqueus e troianos aos quais rouba o pilar, o esteio na luta, Heitor. O do Fr. 42 é distinto, pois é qualificado no verso 14 como “feliz” (*ólbion*) “condutor” (*elátē[ra]*) de carros puxados por “fulvas poldras” (*xánthan(...)* [*pōlon*])¹². Mas como o iliádico, é *áristos Akhaiōn* (“o melhor dos aqueus”), na expressão formular da epopeia, primeiro registrada no canto I (411), porque é nascido da “melhor das Nereidas” (Fr. 42, 11).

A caracterização de Aquiles como semideus é um modo de reiterar sua genealogia que tanto o eleva – ainda mais por ser nascido de tão distinta mãe. Já sua qualificação como *ólbios*, cuja definição pressupõe a prosperidade material e imaterial, corroborada no favor divino, ressoa como tragicamente irônica, já que “não viveu para desfrutar da riqueza e outras muitas venturas”¹³, e é “*ambos e ao mesmo tempo* herói e vítima de seu próprio heroísmo”¹⁴. Mas o ponto é justo este: nascido da Nereida mais louvável, em legítima união, Aquiles mesmo assim será destruído, como tudo o mais, por Helena, agente da ruína de Troia como a projetam de forma indireta e direta, respectivamente, a 1ª e a 4ª estrofes da canção de Alceu. E quanto à escolha de *pōlon* (“de poldras”), um suplemento de todo aceitável inclusive do ponto de vista métrico ao qual seria inadequado o termo *híppōn* (“de corcéis”), é notável, uma vez que são célebres e especiais os incríveis cavalos do herói (*Iliada* XIX, 404-424). Considero, todavia, que o uso do feminino, se de fato o foi pelo

¹² Ibidem, p. 92.

¹³ Ibidem.

¹⁴ CAPRIOLI, M. Op. cit., p. 30.

poeta, estaria ligado à prevalência no Fr. 42 das duas figuras femininas de Helena e Tétis: aquela, fonte de males e amargor, decisiva para o fim de Troia, pela boda ilícita e que gera nada além de ruína; esta, “a melhor das Nereidas”, que gera o filho semideus – o “melhor dos aqueus” (Aquiles) – que será arrebatado pela ruína causada por Helena.

Pois bem. A superlativamente excelente Nereida gera o superlativamente excelente herói que, matando Heitor, pilar de Troia, dá um dos passos mais significativos à queda dos muros da cidade que será destruída, como o serão os troianos, “por causa de Helena” (*amph' E[lénai]*, 15), canta o verso cujo suplemento creio mais do que seguro. Por causa dela, porém, também aqueus pereceram, já que ela é a *causa belli*, e também por causa da ira de Aquiles, a lembrar da *Iliada* e de seu tema; mas isso não vem à tona no Fr. 42, uma vez que a censura no relato construída coloca sobre Helena a agência crucial à ruína, inclusive fazendo algo incomum na métrica quando em cena estão personagens míticas, mas muito comum na épica homérica, que é a apóstrofe a Helena logo no início do relato, na 1ª estrofe (3), em *ekséthen* (“de ti”)¹⁵. E que o relato não menciona as mortes dos aqueus, mas somente a dos troianos.

Claro está que Alceu elabora dois desenhos de cada uma das figuras femininas, Helena e Tétis, com o qual dá um lance digno de atenção e não visto na perspectiva ambivalente de Homero, de Safo: ele estabelece a oposição ético-moral entre Helena, fonte de amargor e de morte, que ultraja a boda – boda com herói sequer nomeado, Páris, mas implicitamente presente – e gera a queda de Troia, e Tétis, que honra a boda casando-se com homem caro aos deuses, e gera filho semideus destruído na guerra¹⁶. De fato, partindo da espartana na referência aos males (*kákōn*, 1) e à amargura (*píkron*, 3) de Troia e na apóstrofe (3), canta a canção que “não uma tal” (*ou teáitan*, 5) mulher como Helena foi desposada por Peleu, mas Tétis, a “melhor das Nereidas”¹⁷. Esse modo de introduzi-la intensifica a contraposição das duas¹⁸, a qual é consistente com o discurso de censura e elogio, que, diga-se, perpassa a poesia grega arcaica como reflexo da “cultura da vergonha” em que se insere¹⁹.

¹⁵BUDELMANN, F. Op. cit., p. 91.

¹⁶É este o argumento desenvolvido em CAPRIOLI, M. Op. cit., pp. 24-29.

¹⁷Ibidem, p. 25.

¹⁸PAPADIMITROPOULOS, L. Op. cit., p. 14.

¹⁹Ver BLONDELL, R. “Refractions of Homer’s Helen in archaic lyric”. *AJPh*131, 2010, p. 351.

De modo vivificado pela apóstrofe, a presença implícita de Helena na abertura do relato, por meio dos males que trouxe ou que qualificam suas ações²⁰, contrasta com a presença positivamente qualificada e explicitada de Tétis – mas não nomeada, como que para evitar a indignidade de o ser na mesma canção em que o é Helena²¹, aqui desprovida de todos os elementos de seu apelo erótico. Tal apelo é assim neutralizado na imagem que se projeta aos ouvidos dos convivas do simpósio, os quais não seriam distraídos por sua beleza, de sorte que sua reprovação seria feita eficazmente, à diferença do que se dá na ambivalente tradição épico-homérica²². Isso posto, perdida “a seção não-mítica”²³ do Fr. 42, o que temos se sustenta, mas não há como analisar a função de *exemplum* da seção mítica que, aberta por impactante contraste, finda-se de modo mais impactante ainda, e se elabora com técnica altamente alusiva, a qual é característica de poetas inseridos na “cultura da canção” por cuja vasta tradição mítica podem vagar, confiando “que sua audiência seja capaz de perceber suas ressonâncias”²⁴.

Pensando, por fim, o contraste firmado no Fr. 42 de Alceu, podemos reconhecer no quadro maior do ciclo mítico troiano uma convergência entre Helena e Tétis²⁵, a despeito da contraposição de suas figuras: Zeus e seus desígnios relativos à preservação de sua soberania olímpica – no caso da boda de Tétis e Peleu – e à preservação da justiça da qual é, como rei, zelador – no caso da punição ao ultraje a um dos valores mais importantes à sua ordem, o das *xenia* (“leis da hospitalidade”), que move a ruína da sagrada Troia (Fr. 42, 4), a partir do rapto de Helena por Páris. Mas na convergência, sustenta-se ainda assim a contraposição: enquanto a heroína representa a instabilidade da ordem, pela ruptura do pacto de casamento, a Nereida, pela boda honrada, representa a sua estabilidade continuada.

²⁰CAPRIOLI, M. Op. cit., p. 34.

²¹ Pela mesma razão Aquiles também não é nomeado, penso.

²² Esse é argumento de BLONDELL, R. Op. cit., p. 353.

²³BUDELMANN, F. Op. cit., p. 90.

²⁴HERINGTON, J. *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985, p. 64. É dele (p. 3) a expressão conceitual *songculture*.

²⁵ Argumenta-o PAPADIMITROPOULOS, L. Op. cit., pp. 11-12, e observa-o também BLONDELL, R. Op. cit., p. 352. Aquele, no entanto, percebe nisso a exoneração ética de Helena, pela qual argumenta (p. 16), comparando o tratamento do mito em Alceu aos de Safo e de Estesícoro. Tal visão me parece insustentável, inclusive na própria canção que não deixa de reconhecer em Helena a responsabilidade pela ruína troiana, necessária ao reequilíbrio da justiça pela qual zela Zeus, como ressalto a seguir.

Fragmento 283 – Helena

Eis o fragmento cuja fonte é o *Papiro de Oxirrinco 2300* (século II ou III d.C.), nos seus versos legíveis legível (3-17):

κ' Ἀλένας ἐν στήθ[ε]σιν [ἐ]π[τ]ό[ι]αισε
 θῦμον Ἀργείας, Τροΐω<ι> δ' [ἐ]π' ἄν[δ]ρι
 ἐκμάνεισα ξ[ε.]ναπάτα ἴπι π[ό]ντον
 ἔσπετο νᾶϊ,

παῖδά τ' ἐν δόμ[ο]ισι λίποισ[ι]
 κᾶνδρος εὔστρωτογ [λ]έχος .[
 πεῖθ' ἔρω<ι> θῦμο[ν] Λήδας]
 παῖ]δα Δ[ί]ο]ς τε

]πιε..μανι[
 κ]ασιγνήτων πόλεας .[
]έχει Τρώων πεδίω δά[μ]εντας
 ἔν]νεκα κήνας·

πόλ]λα δ' ἄρματ' ἐν κονίαισι[
].εν, πό[λ]λοι δ' ἐλίκοπε[ς
]οι..[]βοντο φόνω δ.[

(...) e de Helena, a argiva, no peito agitou
 o coração, e pelo varão troiano –
 engana-anfitrião – enlouquecida, seguiu
 na nau sobre o mar,

a criança na casa tendo abandonado,
 e do marido o leito, bela-coberta (...)
 persuadiu com desejo o peito (...) de Leda
 a filha de Zeus e

(...)

(...) dos irmãos muitos (...)
 (...) na planície dos troianos domando
 por causa daquela;

muitos carros na poeira (...)
 (...) e muitos rútilos (heróis?) (...)
 (...) carnificina

Como vimos, no Fr. 42 o poeta emprega recursos pelos quais afasta dos olhos da imaginação dos ouvintes no simpósio a beleza de Helena, de modo a privá-la de qualquer elemento elogioso possível. O mesmo se dá no possivelmente também simposiástico Fr. 283, que, em vez de focar a excitação erótica de Páris pela heroína, trata de focar a excitação erótica dela pelo troiano cuja lascívia é assinalada na *Ilíada* – veja-se o qualificativo *gynaimanés* (“mulherengo, louco por mulheres”, III, 38) e a menção de sua *makhlosýnē alegeinén* (XXIV, 30), e a referência à sua “cegueira ruínosa” (*átē*, VI, 356). Vamos aos seus versos alcaicos.

Em linguagem fortemente épico-homérica, o Fr. 283 se divide em dois blocos: o dos versos 1-10, sobre Helena e Páris; o dos versos 11-17, sobre a ruína de Troia, causada pelas ações deles – sobretudo de Helena, diz o verso 14 (*[én]neka kénas*), referindo-a negativamente no pronome *kénas* (“ela, aquela”) que lhe nega qualquer *status* respeitável. De novo, como no Fr. 42, a condenação a ela se dá em termos da terrível consequência da destruição de toda uma cidade e de sua gente, bem como dos aqueus, por uma guerra da qual ela é a grande causa.

Na 1ª estrofe, Helena (3), a “argiva” (4), vem nomeada pela louca excitação erótica por Páris, tipicamente expressa em formas do verbo *ptoeîn*, como aqui (*[e]pt[óaise]*, 3). A excitação dela possivelmente se dá sob influência da Afrodite que deve ser a “filha de Zeus” (*[paî]da D[í]o[s]*) do verso 10, deusa que “persuadiu” (*peíth’(e)*, 9) o peito (*thûmo[n]*, 9) da argiva com o “desejo” (*érō<i>*, 9). A ideia da persuasão, por óbvio, é essencial à sedução que está no centro do mundo de Afrodite e do erotismo. A consequência: Helena tudo abandona – filha, marido –, levada pela loucura (*manía*) como tal caracterizada na forma verbal *ekmáneisa* (5), e tradicional na concepção que de *érōs* faz uma experiência

profundamente desestabilizadora, porque acarreta a privação do seu funcionamento do corpo e da mente.

Helena está legivelmente nomeada na canção já de saída, no texto que dela resta, mas não o está Páris, e penso que não o seria por indigno demais; basta referi-lo como o “varão troiano” (*Troíō*<*i*> ... *án[dri]*, 4) que é o *x[e.]napáta*<*i*> (5), e está tudo dito. Essa primeira ocorrência, mas não última²⁶, do epíteto mostra o sujeito que se define por e se reduz a seu grande crime: o ultraje às *xenía*, um dos valores basilares do código ético-moral tradicional, que regulava relações sociais, as relações com os deuses, e mesmo a economia pré-monetária de trocas de presentes e favores, de reciprocidade (*kháris*).

A seriedade do crime de Páris não pode ser subestimada, portanto, nem sua repercussão no mundo divino, uma vez que “Zeus vigia as relações que vinculam pessoas que não se conheciam antes: hóspedes, pessoas que suplicam por proteção, jurados (...). Zeus decidiu a queda de Troia, porque Páris violou o direito da hospitalidade”²⁷. O crime – rapto de Helena e de seus bens – está no cerne dos males dos troianos quando a *Iliada* coloca o herói frente a frente com Menelau na planície, no canto III, que retoma a origem do conflito, antes de que sejam reativadas (canto IV) as batalhas. Basta ver isso na censura de Heitor (39-57) ao irmão que se acovarda diante da vítima de sua ruptura com o pacto social das *xenía*; no duelo frustrado que Páris propõe entre si e Menelau, cabendo ao vencedor levar Helena e os bens dela (59-75); e mesmo na prece que o aqueu dirige a Zeus (351-354), quando recebe do troiano o primeiro golpe, na qual se evidencia que a guerra é movida pelo crime de ultraje às *xenía*, e que Páris merece ser punido por quem era seu “anfitrião” (*xeinodókon*, 354).

Alceu canta, como vemos em Safo (Fr. 16), muito embora sem qualquer ambivalência, as consequências imediatas do adultério, antes de falar, como faz no Fr. 42, da consequência de longo prazo – a queda de Troia. São aquelas os abandonos do marido e da boda lícita como tal projetada na expressão “leito bela-coberta” (*eústrōton [l]ékhos*, 8), bem como da filha (7). Porém, é ao resultado final das ações de Helena, que ultrapassa os

²⁶ O epíteto se repete em vários poetas e gêneros, e lembram da expressão “*perfidus hospitam*” em Horácio (*Ode 1, 15, 2*) os comentadores DEGANI, E.; BURZACCHINI, G. *Lirici greci*. Bologna: Patròn Editora, 2005, p. 223.

²⁷ BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. S. Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 262.

limites da casa em que deixa Hermíone e Menelau, que a canção dá mais peso, nela detendo-se na 3^a e 4^a estrofes, se não nas seguintes que perdemos. E isso com uma imagem bastante gráfica da “carnificina” (*phónō*, 17) dos troianos domados (*dá[mentas]*, 13) na planície, inclusive os numerosos irmãos de Páris, como entenderíamos a referência do verso 12 (*[k]asinnétōn póleas*).

As consequências todas, Alceu as define no Fr. 283 pelo que se configura como rupturas de papéis sociais nos universos masculino e feminino, respectivamente por Páris e Helena; porém, a divisão de responsabilidades não é equânime e o crime da heroína parece agravar-se, na medida em que a queda de Troia é, no que podemos ler do relato na canção, sobretudo colocada sobre seus ombros (14), no instante em que a indignidade de seu nome é expressa pelo uso só do pronome *kénas* – o mesmo que vimos no Fr. 42, na mesma expressão (*héneka kénas*)²⁸. Se no retrato ambivalente da *Iliada*, Helena é a única a insultar-se e nunca o faz o narrador, aqui ela é atacada duramente, sem jamais falar em voz própria, nem ter espaço sua beleza arrebatadora que não podia não ser reconhecida na epopeia homérica, como mostra a cena do canto III, de sua chegada aos muros (156-160)²⁹. Nela, os anciãos em torno de Príamo reconhecem-na, mas igualmente afirmam a necessidade de que ela se vá, pois é a “calamidade” (*pêma*, 160) futura da urbe e de todos os troianos.

Note-se que, na visualização da carnificina, do massacre, que no Fr. 283 vem intensificada na repetição de *póllos* (15, 16), parecem estar somados aos troianos da 3^a estrofe os aqueus, sobretudo se, como em Homero, o epíteto *elikōpe[s]* (“rútilos”, 16) estiver a eles atribuído. Desse modo, todos os homens envolvidos na guerra seriam as vítimas da quebra ultrajante de códigos ético-morais definidos nos papéis sociais de Páris e, em especial, de Helena³⁰.

Fragmento 298 (1-27) – Cassandra

As fontes de transmissão do fragmento são os *Papiro de Oxirrinco 2303* e *Papiro de Colônia 2021*, ambos do século I d.C., e a canção é a única das três aqui contempladas que claramente se vale do mito “para dele extrair um exemplo que deve ilustrar um evento

²⁸ Argumento de BLONDELL, R. Op. cit., pp. 360-361.

²⁹ Ver Ibidem, p. 361, e GRAVER, M. Op. cit., pp. 41-61.

³⁰ Ver BLONDELL, R. Op. cit., pp. 361-362.

moderno”³¹. O caso do mito como *exemplum* no Fr. 283 é de todo obscuro³², e bastante provável no Fr. 42, mas é certo no Fr. 298 (“O Colônia de Alceu”), mesmo se não saibamos exatamente qual seu sentido. Ei-lo:

]σαντας αἰσχυν[...]τατα μῆνδικα
]ην δὲ περβάλον [τ’ ἀν]άγκα<ι>
]χενι λαβολίω π.[..]αν·
] Ἀχαιοῖς’ ἤς πόλυ βέλτερον
]..ηγτα κατέκτανον
]παρπλέοντες Αἴγαις
]. ἔτυχον θαλάσσας·
]εν ναύω Πριάμω πάϊς
 Α]θανάας πολυλάϊδος
]απαπένα γενεῖω
 δυσμέ]νεες δὲ πόλιν ἐπῆνον
]υπ[...].ας Δαῖφοβον τ’ ἄμα
]ον οἰμώγα δ’ [ἀπ]ὸ τείχεος
]ι παίδων ἄυτα
]ον πέδιον κατήχε·
 λ]ύσσαν ἦλθ’ ὀλόαν ἔχων
].[.]νας Πάλλαδος, ἃ θεῶν
 σι θε]οσύλαισι πάντων
].· .τα μακάρων πέφυκε·
 σι δ’ ἄμφο]ιν παρθενίκαν ἔλων
 παρεστάκο]ισαν ἀγάλατι
 ὁ Λόκρος οὐδ’ ἔ]δεισε
 .ος πολέμω δότερ]αν
 ν· ἃ δὲ δεῖνον ὑπ’ ὄ]φρυσι
 – σμ[πελι]δγώθεισα κὰτ οἴνοπα
 – ἄϊξ[ε πόντον, ἐκ δ’ ἀφάντοις
 ἐξαπ[ίνας ἐκύκα θυέλλαις· (...)]

³¹LLOYD-JONES, H. Op. cit, p. 128.

³² Mas há boa chance de que o mito tenha esse mesmo fim no fragmento. Ver Ibidem, p. 129.

(...) (vergonhoso?) e não conforme a justiça
 (...) lançaram correntes (?)
 (...) por lapidação (...);
 (...) para os aqueus bem melhor era
 (...) matarem (...)
 (...) navegando para além de Egeia,
 (...) viriam a dar no mar;
 (...) no templo a menina de Príamo
 (...) de Atena multiespólios
 (...) (tocando) o queixo
 (...) mas os inimigos adentravam a urbe
 (...) e Deífobo junto
 (...) lamentação lá, da muralha, e
 (...) das crianças o grito
 (...) tomou a planície;
 (...) tomado de furor funesto, (Ájax) veio
 (...) de Palas, que dos deuses
 (...) aos sacrílegos de todos
 (...) os venturosos era;
 (...) e agarrando a moça (Cassandra) com ambas (as mãos),
 (...) ela postada junto à estátua,
 (...) o Lócrio não temeu
 (...) a doa-guerras (Atena)
 (...); mas ela (Atena), de sob sobrolhos terrivelmente
 (...) empalidecendo, pelo vináceo
 mar disparou, e com ocultas
 procelas de súbito o agitou; (...)

O tema mítico que essa canção traz inclui a narrativa da violação de Cassandra, em meio aos excessos praticados pelos vencedores no saque de Troia. Seu nome não é legível, mas é identificável nos elementos colhidos ao longo dos versos muito truncados. Tal violação foi perpetrada pelo guerreiro aqueu Ájax Lócrio, nomeado nos versos 22 (*Lókros*)

e 30 (*Aíás*)³³ – este já em trecho basicamente ilegível, em que não se lê mais do que uma ou outra palavra (28-49).

Evidências iconográficas são muitas para o episódio, mas poucas as poéticas; só isso já torna o Fr. 298 de Alceu uma peça de destaque no *corpus* arcaico, pois, de fato, só ouvimos algo na *Odisseia* (4, 499-511), quando Menelau fala a Telêmaco, em conversa só entre eles, sobre os retornos dos aqueus. Recontando ao jovem filho de Odisseu o que ouvira do multiforme Proteu marinho na ilha de Faros, perto do Egito, após ter sido salvo pela filha dele, Idoteia, Menelau narra como indagou ao deus sobre os aqueus e a volta de Troia, vindo então a saber dos terríveis os retornos (*nóstoi*) de Ajax Lócrio (ou Oileu) e de seu irmão Agamêmnon – aquele, herói que foi de Lócris a Troia com 40 naus (*Iliada* II, 527-535), e que perdeu para Odisseu a prova de corrida na cerimônia fúnebre de Pátroclo (*Il.* XXIII, 754-797). Sua morte no mar, após ter saído vivo de Troia, dá-se por influência de Posêidon (*Od.* 4, 503); e Atena, que então o odiava, não interferiu em seu favor. Tal ódio não tem suas causas explicitadas, mas está em cena – o da deusa contra os aqueus –, desde a canção de Fêmio no canto 1 (325-364). As razões pelas quais ela dificultou ou frustrou o retorno dos aqueus são os crimes do saque troiano – de excesso, de crueldade, de impiedade, de ingratidão pelo êxito na guerra, e assim por diante –, os quais se acham no cerne de diversas tragédias³⁴.

Que não haja na *Odisseia* menção explícita ao estupro de Cassandra por Ajax, ou aos crimes de Odisseu e de Agamêmnon – este, lembremos, matou a própria filha, Ifigênia – decerto se deve ao fato de que não é este o foco do relato, nem é tal terrível memória que deve ser ativada na audiência de uma epopeia que canta, dando-lhe glória, o rei de Ítaca. Mas a impiedade dos aqueus no saque paira no ar, uma vez que o poema refere a cólera de Atena mais de uma vez, embora jogando-a no passado da narrativa, em que se situam Troia e a guerra.

Teria sido Arctino de Mileto (fim do VII a.C.?), em *Saque de Troia*, aquele que narrou a violação de Cassandra na epopeia perdida como tantas outras mencionadas por Aristóteles (*Poética* 1459b), que nos dá testemunho dos chamados poemas do “ciclo épico”. Mas dela, como das demais, só restam parcos e precários fragmentos, somados aos

³³FOWLER, R. L. “Reconstructing the ‘Cologne Alcaeus’”. *ZPE* 33, 1979, p. 23.

³⁴Ver SLATKIN, L. “Homer’s *Odyssey*” In: FOLEY, J. M. (ed.). *A companion to ancient epic*. Oxford: Blackwell, 2005, p. 317.

sumários da *Crestomatia*, de Proclo (século V d.C.), citados por Fócio (século IX, *Biblioteca*, 319a 21-30), e na epítome a ‘Apolodoro’. Especificamente, do *Saque de Troia* há dois fragmentos que somam 10 versos (Frs. 2 e 6 West), e o tal sumário, a partir dos quais temos este retrato dos acontecimentos que incluem o crime de Ajax contra Cassandra e Atena³⁵:

- i) Cena inicial: intrigados e desconfiados, os troianos pensam o que fazer com o cavalo de pau, enquanto a profetisa Cassandra – princesa troiana, sacerdotisa de Atena – e o adivinho Laocoonte os alertam para o perigo de que com o grande animal venha uma grande troca. Apesar disso, a deliberação final é a de ofertar o cavalo a Atena, ao que se sucedem os festejos pelo fim da guerra – os gregos sumiram de vista, mas, não o sabem os troianos, de modo algum partiram de Troia.
- ii) Outra cena: Apolo envia, talvez como punição, duas serpentes a Troia, que matam Laocoonte, seu sacerdote, e um de seus dois filhos, o mais velho na tradição posterior. A contemplação desse portentoso ominoso leva Eneias a secretamente partir de Troia rumo ao monte Ida, onde se refugia com seus homens.
- iii) Outra cena: Sínon dá o sinal para que, em meio à alta noite e ao sono que tudo aquietava, os aqueus saltem do ventre do cavalo, abram os portões da cidadela e desfiram o golpe fatal, fazendo sucumbir a Troia de Príamo – rei morto junto ao altar de Zeus por Neoptólemo, o filho de Aquiles – e iniciando o saque.
- iv) Cena do saque: Menelau resgata Helena, após matar seu terceiro marido, Deífobo, irmão de Páris já morto na luta. Ajax Lócrico arrasta para fora do templo de Atena a sacerdotisa Cassandra que estava ajoelhada junto aos joelhos da antiga estatueta de madeira da deusa; a violência é tamanha que a estatueta é arrancada do templo junto com a moça, provocando a ira dos aqueus que consideram apedrejar o herói sobre o

³⁵ Sigo a síntese de KIP, A. M. van E. T. “Alcaeus: ‘Aias and Cassandra’”. In: BREMER, J. M. *et alii*. *Some recently found Greek poems*. Leiden: Brill, 1987, p. 96-98. Sigo ainda de bem perto a edição de WEST, M. L. (ed. e trad.). *Greek epic fragments, from the seventh to the fifth centuries BC*. Cambridge: Harvard University Press, 2003, pp. 142-153.

qual recairá a ira de Atena, que o destruirá quando em viagem de retorno para casa. Odisseu mata Astiánax, o bebê de Heitor e Andrômaca, e ela é levada por Neoptólemo como espólio; a princesa troiana Polixena é morta em sacrifício no túmulo de Aquiles.

A violação de Cassandra dá-se fora do templo na epopeia de Arctino, enquanto que em outras fontes não fica evidente se o mesmo se passa, ou se ocorre dentro do templo³⁶. Merece atenção, porém, o fato de que o estar fora dali não diminui a violência do crime contra a deusa, na medida em que a jovem é arrancada dali junto à estátua de Atena. Esse ato é o que parece “o mais grave, segundo a sensibilidade arcaica”³⁷.

Voltemos a Alceu. O Fr. 298 começa com provável referência à violação ou à sua impunidade por parte dos aqueus; ambos podem estar ligados à vergonha (*aiskhyn*[...]) e à injustiça (*méndika*) de que fala o verso 1. Justamente, nos versos seguintes, a punição feroz entra em cena com o lançar em torno – talvez de pescoços – de correntes (2-3) e a lapidação (3) que “é a pena pública por excelência”³⁸. Note-se que o sentido de *anáncai* (2) como “correntes” se ampara na explicação de escoliasta ao termo como *tên ankhónēn* (“enforcamento”), isto é, a corda utilizada para realizá-lo, mas a questão é discutível³⁹. Que seja a impunidade do crime aquilo que cantam os versos me parece mais provável, porque no 4 menciona-se, com ênfase sombria⁴⁰, algo que teria sido *póly bēlteron* (“muito melhor”) aos aqueus (*Akhaíois*): a punição do criminoso e companheiro Ájax, que estaria dada na forma verbal de 3ª pessoa do plural (*katéktanon*, 5) de *ktánein* (“matar”)⁴¹.

Nos versos 8 a 9, temos certamente Cassandra (*Priámōpáis*, 8) e o “templo” (*nauíō*, 8) de Atena – [*A*]thanáas *polyláidos* (9). A deusa tem papel crucial no episódio da violação por Ájax, e esta é a primeira das referências a ela no fragmento alcaico. Parece que se canta a presença da jovem no templo da deidade no momento do saque e do arrebatamento de espólios

³⁶Ver MAZZOLDI, S. “Cassandra, Aiace e lo ξόανov di Atena”, *QUCC* 55, 1997, p. 19.

³⁷Ibidem.

³⁸Ibidem, p. 8.

³⁹Ver HUTCHINSON, G. O. (coment.). *Greek lyric poetry*. Oxford: University Press, 2003, p. 217; para a problematização, ver LLOYD-JONES, H. Op. cit., pp. 129-130.

⁴⁰HUTCHINSON, G. O. Op. cit., p. 218.

⁴¹Concordo aqui com KIP, A. M. van E. T. Op. cit., p. 111.

múltiplos, ação sublinhada no epíteto da Atena enfocada como guerreira⁴² – faceta que não se coloca para Cassandra: “A noção de Atena como uma doadora – e receptora – de muitas pilhagens aponta para sua esperada relação com os conquistadores gregos, desfeita pelo sacrilégio de Ajax”⁴³. O verso 10 reforça o cenário, ao falar, como parece, da tentativa de Cassandra de se proteger junto à estátua da deusa, pegando-lhe o “queixo” (*geneiō*), em súplica por proteção, enquanto os aqueus já estão na cidade (11)⁴⁴.

Só se agrava o crime de Ajax na imagem da jovem ritualmente posicionada junto à estátua da deusa, em seu templo. Sua violação consiste, em “termos jurídico-religiosos”⁴⁵, em verdadeira *asébeia*, cuja impunidade (1-7), plausivelmente referida, trará a todos a ira de Atena que, claro, não precisa esperar por eles, mas seguramente só se torna agravada pela inação e omissão criminosa daqueles a quem tanto favoreceu, e que não puniram o companheiro.

Quanto ao modo pelo qual Cassandra (8) é inserida na canção, há que observar, antes de tudo, que está longe de ser segura a sua condição de sacerdotisa⁴⁶. Prevelecem, na *Iliada*, na *Odisseia*, em Alceu (Fr. 298), e em Íbico (Frs. 151 e 303a Davies), a ênfase sobre a beleza e/ou a *parthenia* (“virgindade”) e a vinculação a Atena. Igualmente nos casos demasiados incertos de Estesícoro (*Saque de Troia* Fr. 103 – Davies-Finglass) e de Baquílides (*Ditirambo* 23). Não encontramos na canção alcaica, portanto, a faceta profética de Cassandra, que a tragédia tão marcantemente desenhou.

Quando nos detemos sobre Homero, imediatamente nos deparamos com o desconcertante fato de que, na *Iliada* e na *Odisseia*, não há nenhuma menção à condição de adivinha da jovem filha de Príamo. Em Homero, Cassandra é definida, para além de sua filiação – isto é, para além do fato de ser uma princesa⁴⁷.

Uma segunda peça, ou segunda camada, seria a que corresponde à figura de uma Cassandra tal como retratada pelos poetas líricos, sobretudo por Píndaro. Dos poucos fragmentos da lírica grega, sempre sujeitos à dúvida e à especulação, emerge, porém, algo irrefutável e irrevogável: Cassandra é aqui uma adivinha – *mántis* é o termo

⁴²HUTCHINSON, G. O. Op. cit., p. 219.

⁴³Ibidem.

⁴⁴KIP, A. M. van E. T. Op. cit., p. 115; MAZZOLDI, S. Op. cit., p. 9.

⁴⁵MAZZOLDI, S. Op. cit., pp. 7-8.

⁴⁶LLOYD-JONES, H. Op. cit., p. 130.

⁴⁷PAOLI, B. de. “Cassandra em três tempos: bela, adivinha, trágica”. *Rónai* 7, 2019, p. 4.

utilizado por Píndaro [*Pítica 11*, 33], o primeiro autor de que temos notícia a retratá-la como tal⁴⁸.

Há que observar ainda, ademais, a recorrente referência pela linhagem das personagens míticas na estilística de narrativas paradigmáticas, a qual vimos no Fr. 42, no modo como Peleu, Tétis e Aquiles são mencionados⁴⁹. Também percebemos aqui, como no caso da Nereida lá, a não nomeação de Cassandra, a qual não necessariamente se deve à precariedade do texto remanescente, mas ao estilo fortemente alusivo⁵⁰ do poeta, de que também daria exemplo o Fr. 283, no caso de Páris. Em verdade, boa parte da poesia grega antiga mostra a alusão como “idiomática no contexto de mitos paradigmáticos”⁵¹; os exemplos disso não se restringem à mélica, fazendo-se presentes na tragédia ática e no seu “uso de paradigmas míticos”⁵².

O verso 11 poderia ser cantado sob a perspectiva do olhar de Cassandra que se vê sem saída, que vê a cidade sem saída, violadas pelos “inimigos” (*[dysmé]nees*) que penetram os muros. De fato, mesmo em tão lacunares versos, é perceptível que, na narrativa da violação da jovem, é ela justamente que está no foco, e não seu algoz que só emerge quando o escopo do saque e de seus crimes se alarga, a partir do momento em que os aqueus invadem a cidadela⁵³.

No quadro mais largo, portanto, chama a atenção a presença de Deífobo (12), seu nome de todo legível, o irmão de Páris, a quem Helena teria desposado, após a morte deste (*Od.* 4, 276; 8, 517). Talvez se deva à sua posição de alvo preferencial dos aqueus, na ausência do raptor da espartana e de Heitor, morto ainda antes⁵⁴. Seguem-se a ela o horror e o pânico do saque, descritos nos versos 13-14 pelos sons dolorosos das bocas de suas vítimas, de caráter “vívido e, contudo, generalizado e indireto”⁵⁵, nos termos *oimōga* (13) e *aúta* (14), capaz de suscitar compaixão pelos troianos, cujo sofrimento ecoa mesmo de fora das muralhas. O primeiro (“lamentação”) é encontrado na épica, na tragédia e na prosa

⁴⁸Ibidem, p. 5. Ver MAZZOLDI, S. *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali, 2001, pp. 115-136.

⁴⁹DAVIES, M. “The ‘Cologne Alcaeus’ and paradigmatic allusiveness”. *ZPE* 72, 1988, pp. 39-40.

⁵⁰Ibidem.

⁵¹Ibidem, p. 42.

⁵²Ibidem, p. 40. Ver pp. 41-42 para exemplos de “alusão paradigmática” na mélica.

⁵³KIP, A. M. van E. T. Op. cit., pp. 125-126.

⁵⁴Ibidem, p. 116.

⁵⁵HUTCHINSON, G. O. Op. cit., p. 221.

ática, mas não no restante da mélica, da elegia e do jambo; com seu uso, Alceu demonstra “o interesse da épica por gritos de luto e dor”⁵⁶. E o segundo vem na sequência *paídōn aúta* (“das crianças o grito”, 14), que intensifica o *páthos* trágico na provável alusão “ao assassinio em massa de infantes”⁵⁷ visto no famoso *Píthos* de Mikonos (c. 650 a.C.), o que confere à cena da canção de Alceu um caráter particularmente terrível. E tanto mais no verso 15, que fecha o quadro com a lamentação e os gritos a tomarem toda a planície troiana.

Em meio ao saque e aos crimes, o verso 16 projeta um aqueu que, “tomado de furor funesto, veio”, na tradução dos dizeres [*l]ýssan êlth’ olóan ékhōn*, que lembram a *Iliada* (IX, 304-305)⁵⁸, e de cuja ação o sujeito masculino é, pela lógica, o algoz de Cassandra. O adjetivo *olóan*, porém, é “ricamente ambíguo”⁵⁹, pois o feito de Ajax é a desgraça da jovem, mas também a sua e dos aqueus. E na ressonância iliádica referente a Heitor, sua “fúria” (*lýssa*) é algo enlouquecida e torna-o letal sobretudo a si – como a de Ajax a ele próprio⁶⁰, graças à punição que virá de Palas Atena. Dela falam os versos 17-19 e da ímpia espoliação dos deuses “venturosos” (*makárōn*, 19) no saque. De Cassandra, os versos 20-22, a ser arrancada do templo e da estátua de Atena pelo Lócrio que devia temer, mas da deusa não teve medo, e voraz, usou, não uma, mas ambas as mãos para arrebatá-la jovem⁶¹. A vulnerabilidade de Cassandra se revela no refúgio em que busca um último recurso de proteção, e no termo *partheníkan* (20). Em consonância com a tradição épica e as demais fontes mais arcaicas, é a *parthénos* – e amiúde sua beleza – que vemos aqui, e não a profetisa, sacerdotisa de Atena, fato um tanto “desconcertante”⁶². Tal moça púbere, porém, vem cercada de morte e lamento, desde sua imagem a anunciar a entrada em Troia do cadáver resgatado de Heitor, o pilar da cidade, com seu estrídulo gritar lutuoso e seu bradar a todos a notícia (*Il.* XXIV, 703).

No Fr. 298 de Alceu, é notável como Ajax emerge “de uma cidade que já estava plena de morte e lamentação. A cena do templo é colocada contra um pano de fundo de

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem, p. 222.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ LLOYD-JONES, H. Op. cit., p. 132.

⁶¹ KIP, A. M. van E. T. Op. cit., p. 126.

⁶² PAOLI, B. de. Op. cit., p. 4.

violência, e desse modo seu impacto é grandemente aumentado”⁶³. O relato mítico parece bem chegar ao clímax, e, cometido o crime, a deidade ofendida dirige a Ajax e a todos sua fúria (22-24), marcada no olhar atravessado e fulminante dela. O herói, incrivelmente, “dela se esquece mesmo na esfera de ação dele”⁶⁴, a da guerra, que é a de Atena “multiespólios” (9) e “doadora de guerras” (*polémō dótērran*, 23). E o dado de que não temeu tão formidável deusa que se torna sua oponente denota quão insano se apresenta no momento do saque o herói⁶⁵.

A punição da deusa deve ligar-se aos ventos e à agitação do mar (25-27). Na versão da *Odisseia* (4, 499-511), quem faz isso é Posêidon, deus, todavia, ausente do Fr. 298 que tão-somente menciona Atena, algo que teria o efeito de frisar “a gravidade da ofensa contra ela e o temor de sua ira (...)”⁶⁶. E depois do erguer-se da tempestade e da nova menção a Ajax (30) e talvez aos aqueus (*Aías akh.*)⁶⁷, haveria uma marcação de tempo nortuno (*pannykhia*], 35), algo de terrível (*deina.*], 37), e uma forma verbal (*áixe*, “disparou”, 38) comumente utilizado na épica para movimentos dos deuses⁶⁸ – de Atena ou dos ventos? Outra forma verbal (*ôrse*, “agitou”, 39) em 3ª pessoa do singular, como aquela, talvez fale da violência da tempestade erguida, agitada. E no verso 45, voltamos ao *hic et nunc* da canção com *zôei* (“vive”) e com a referência a Pítaco, o grande inimigo político da *persona* alcaica, que deve estar no uso de “Hirras”, o nome de seu pai (Fr. 129, 13 Voigt).

Tudo somado, a canção revela sua dimensão política, na qual se elabora o mito⁶⁹ com função de *exemplum*, como é tão comum na poesia grega antiga⁷⁰. De algum modo o relato e seu herói ímpio, que atrai o ódio de Atena, devem estar associados a Pítaco, sem dúvida atacado por crime de grande gravidade⁷¹; a merecida punição não recebida por Ajax

⁶³KIP, A. M. van E. T. Op. cit., p. 126.

⁶⁴HUTCHINSON, G. O. Op. cit., p. 224.

⁶⁵KIP, A. M. van E. T. Op. cit., p. 126.

⁶⁶Ver FOWLER, R. L. Op. cit., p. 24.

⁶⁷Ibidem, p. 23. LLOYD-JONES, H. Op. cit., p. 135, favorável a esse entendimento, conclui: “Talvez o sentido seja de que Atena trouxe a ruína a todos os aqueus por causa do crime de um homem”.

⁶⁸PAGE, D. L. *Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*. Oxford: Clarendon, 2001, p. 284.

⁶⁹Ibidem, 124; MAZZOLDI, S. Op. cit., p. 9). A leitura de PAGE, D. L. Op. cit., p. viii, que elenca o Fr. 298 entre canções que não são políticas, é equivocada.

⁷⁰LLOYD-JONES, H. Op. cit., pp. 128-129.

⁷¹KIP, A. M. van E. T. Op. cit., p. 123.

de seus pares levará à punição divina, e poderia ser esta a ameaça do tempo presente. Afinal, até o verso 30 do Fr. 298,

a narrativa é contada eficazmente. Ficamos impressionados com o poder da deusa e a enormidade do comportamento de Ajax, e isso é o importante. Desse modo, o crime de Pítaco afigura-se como muito mais grave do que um lance traiçoeiro na peça política; ele é colocado no mesmo nível de uma ofensa contra os deuses, a qual não pode escapar da punição, como evidencia a reação de Atena⁷².

Na canção fragmentária de Alceu, o crime de Ajax Lócrio

levou à maior catástrofe que recaiu sobre os aqueus durante todo o episódio troiano; ao transformarem sua principal auxiliar entre os deuses[Atena] em inimiga mortal, mergulhou-os, bem no momento de seu triunfo, na desgraça. Alceu não poderia ter escolhido exemplo mais claro da verdade em geral sustentável de que é melhor para uma comunidade destruir um de seus membros que tenha incorrido na ira dos deuses, de modo que seus demais membros não sofram o mesmo destino⁷³.

Nesse sentido, a punição por lapidação (Fr. 298, 3) – que não era comum no mundo grego⁷⁴ – seria altamente significativa, porque demanda a ação coletiva da comunidade⁷⁵. “A lapidação era um modo de execução que habilitava todos os membros de uma comunidade a participar da punição de um crime que punha em perigo a própria comunidade como um todo”⁷⁶. Pelo mal que fez à Troia e aos troianos, Heitor afirma que Páris deveria ser apedrejado (*Il.* III, 56-57). Tal punição a Ajax por parte de seus sócios já estaria no *Saque de Troia* de Arctino, como vimos⁷⁷. Parece difícil que não esteja em nossa canção alcaica que similarmente reflete a lógica por detrás da lapidação (3-5), de que teria sido a solução mais benéfica a todos.

Ficamos a saber, pelo Fr. 298, mesmo muito precário e truncado, algo sobre a violação de Cassandra por Ajax Lócrio no saque troiano e sobre o modo como poetas como Alceu no Fr. 298 – e poderia acrescentar, antes dos trágicos, Homero⁷⁸ e Íbico (Frs. S 151

⁷²Ibidem, p. 126.

⁷³LLOYD-JONES, H. Op. cit., p. 136.

⁷⁴KIP, A. M. van E. T. Op. cit., pp. 111.

⁷⁵LLOYD-JONES, H. Op. cit., p. 136.

⁷⁶KIP, A. M. van E. T. Op. cit., p. 111.

⁷⁷LLOYD-JONES, H. Op. cit., p. 137.

⁷⁸*Ilíada* XIII, 363-384, XXIV, 699-706; *Odisseia* 11, 421-425.

Davies)⁷⁹ – projetam a fragilidade da bela jovem em meio à violência trágica e medonha do saque, de sorte que a princesa troiana pode ser vista como figura que incorpora a de todas as *parthénoi*, as moças núbeis, que jamais alcançarão a boda e que serão servas de leito de inimigos, se não mortas⁸⁰.

Ficamos a saber ainda, pelo Fr. 298 – porque não é certo que no caso dos Frs. 42 e 283 assim seja necessariamente –, que “o mito desempenhava um papel nos poemas políticos de Alceu no caso, mas isso dificilmente será surpreendente. Gostaríamos de saber exatamente que paralelo o poeta queria desenhar entre o mito e a realidade e como o mito estava integrado ao poema”⁸¹. Não sabemos qual seria o crime de Pítaco, qual sua natureza, inclusive porque não está claro como se dá o crime de Ájax no detalhamento. Mas fica indicado ou subentendido que o governante lésbio praticou crime horrendo – como é horrendo o crime de Ájax, da violação de Cassandra quando esta pedia a proteção de Atena; logo, ele merece punição pública e coletiva por lapidação⁸² por parte daqueles que estão com ele, que o sustentam no poder, e de todos os mitilênios em geral, entre os quais estão aqueles que os combatem, Alceu e seus *hetairoi*, aos quais canta⁸³.

Referências bibliográficas

- BLONDELL, R. “Refractions of Homer’s Helen in archaic lyric”. *AJPh* 131, 2010, pp. 349-391.
- BUDELMANN, F. (ed., introd., coment.). *Greek lyric: a selection*. Cambridge: University Press, 2018.
- BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. S. Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CAPRIOLI, M. “On Alcaeus’ 42, Voigt”. *CQ* 62, 2012, pp. 22-38.
- DAVIES, M. “Alcaeus, Thetis and Helen”. *Hermes* 114, 1986, pp. 257-262.
- _____. “The ‘Cologne Alcaeus’ and paradigmatic allusiveness”. *ZPE* 72, 1988, pp. 39-42.

⁷⁹Ver RAGUSA, G. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 280.

⁸⁰A Cassandra sucedem ambos os terríveis males, como vemos já na passagem da *Odisseia* referida na nota 78, acima.

⁸¹KIP, A. M. van E. T. Op. cit., p. 124.

⁸²Ibidem.

⁸³Ibidem, p. 125.

- DEGANI, E.; BURZACCHINI, G. (coment.). *Lirici greci*. Bologna: Patròn Editora, 2005.
- FOWLER, R. L. “Reconstructing the ‘Cologne Alcaeus’”. *ZPE* 33, 1979, pp. 17-28.
- GANTZ, T. *Early Greek myth*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996. 2 vols.
- GRAVER, M. “Dog-Helen and Homeric insult”. *ClAnt* 14, 1995, pp. 41-61.
- HERINGTON, J. *Poetry into drama. Early tragedy and the Greek poetic tradition*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- HUTCHINSON, G. O. (coment.). *Greek lyric poetry*. Oxford: University Press, 2003.
- KIP, A. M. van E. T. “Alcaeus: ‘Aias and Cassandra’”. In: BREMER, J. M. *et alii. Some recently found Greek poems*. Leiden: Brill, 1987, pp. 95-127.
- LLOYD-JONES, H. “The Cologne fragment of Alcaeus”. *GRBS* 8, 1969, pp. 125-139.
- MALTA, A. “Metapoesia e a Helena de Homero”. *Nuntius Antiquus* 12, 2016, pp. 13-25.
- MAZZOLDI, S. “Cassandra, Aiace e lo ξόανov di Atena”. *QUCC* 55, 1997, pp. 7-21.
- _____. *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici internazionali, 2001.
- PAGE, D. L. *Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient Lesbian poetry*. Oxford: Clarendon, 2001. [1ª ed.: 1955].
- PAOLI, B. de. “Cassandra em três tempos: bela, adivinha, trágica”. *Rónai* 7, 2019, pp. 4-17.
- PAPADIMITROPOULOS, L. “Alcaeus fr. 42: human perception and divine workings”. *MH* 73, 2016, pp. 11-17.
- RAGUSA, G. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. (Apoio: Fapesp).
- _____. (org., trad.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013. [2ª ed. rev.: prelo 2024]
- SLATKIN, L. “Homer’s *Odyssey*”. In: FOLEY, J. M. (ed.). *A companion to ancient epic*. Oxford: Blackwell, 2005, pp. 315-329.
- VOIGT, E.-M. (ed.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1971.
- WEST, M. L. (ed. e trad.). *Greek epic fragments, from the seventh to the fifth centuries BC*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

Recebido em: agosto de 2023
Aprovado em: setembro de 2023