

HELENA E PÁRIS ENTRE AS VOZES DA POESIA MÉLICA GREGA ARCAICA: SEIS FRAGMENTOS, QUATRO POETAS¹

Paloma Flávio Betini
Universidade de São Paulo
<https://orcid.org/0000-0002-1106-7898>
paloma.betini@usp.br

RESUMO

Este artigo pretende analisar a figura de Helena e de Páris em quatro poetas mélicos arcaicos: Alcman (Fr. 77 Davies), Safo (Frs. 16 e 23 Voigt), Alceu (Frs. 42 e 283 Voigt) e Íbico (Fr. S 151 Davies). Com base no contexto histórico e na ocasião de *performance* das canções, iremos traçar paralelos com a tradição poética anterior àquela dos poetas, como a do ciclo épico, e posterior, como a da tragédia, com o fim de entender os lugares comuns dos personagens, bem como descobrir possíveis inovações.

Palavras-chave: poesia mélica; Helena; Páris; *performance*; ciclo épico troiano.

ABSTRACT

This article aims to analyze the figure of Helen and Paris in four archaic Melic poets: Alcman (Fr. 77 Davies), Sappho (Frs. 16 and 23 Voigt), Alcaeus (Frs. 42 and 283 Voigt) and Ibycus (Fr. S 151 Davies). Based on the historical context and on the performance of the songs, we will draw parallels with the poetic tradition prior to that of the poets, such as the epic cycle, and later, such as the tragedy, in order to understand the common places of the characters, as well as discover possible innovations.

Keywords: melic poetry; Helen; Paris; Performance; Trojan epic cycle.

¹ Este é o segundo artigo publicado que foi desenvolvido durante a minha iniciação científica, realizada no ano de 2019/2020 sob orientação da Profa. Giuliana Ragusa com o título “Helena e Páris entre vozes: figurações na mélica grega arcaica”. O primeiro artigo dedicou-se exclusivamente ao estudo de Helena nos fragmentos de Estesícoro. Ver Betini; Ragusa (2021).

1. INTRODUÇÃO²

Dos diversos heróis e deuses presentes no imaginário do ciclo épico troiano, Helena e Páris destacam-se pelas suas nuances inseparáveis. Ora vítimas da vontade divina, ora agentes ativos de suas escolhas, um fato é certo: é por causa do rapto da bela espartana pelo príncipe troiano que se inicia uma guerra que perdura dez anos, na qual aqueus e troianos combatem e fincam seus nomes na eternidade da memória. Em uma sociedade majoritariamente oral, a maneira de transmitir a fama e os feitos dos heróis de outrora era por meio da poesia, na época cantada ou recitada, mas sempre para um público num contexto em que a voz do poeta era um dos principais veículos dos mitos, dos valores ético-morais, dos ritos, da história ancestral, além de proporcionar deleite à audiência ao ouvir uma bela canção.³

Das tantas vozes e canções que compunham a Grécia arcaica, destacam-se as da mélica – termo derivado de *mélōs*, “membro, frase musical, canção” –, gênero definido principalmente pelo contexto de *performance*, acompanhado pela lira e a *molpé*, o canto-dança.⁴ Podendo ser monódica ou coral, apresentada em simpósios ou festivais cívico-religiosos, com grande variedade de temáticas e metros, a mélica é um campo frutífero para analisar essas personagens tão marcantes, uma vez que ela podia assumir caráter muito mais regional e de diálogo direto com as tradições de sua plateia, havendo espaço para o poeta desenvolver o mito para algum fim retórico mais explícito e enfocado no contexto da apresentação, o que permitia a abordagem dos temas por perspectivas menos comuns, ao contrário da épica, por exemplo, que se ocupava de uma matéria predominantemente pan-helênica, com contornos universais, sem a delimitação evidente de espaço e tempo.⁵ É pensando nesse aspecto que este estudo se concentra, tendo por objetivo também, além de compreender as figurações de Helena e Páris na mélica, sintetizar os contextos

² Gostaria de agradecer à minha orientadora Profa. Dra. Giuliana Ragusa pela correção atenciosa, pelo apoio e comentários enriquecedores, bem como aos meus amigos Giselle de Carvalho e Gabriel Carra pela primeira revisão do texto.

³ Daí o termo cunhado por John Herington (1985) para descrever a Grécia arcaica como “cultura da canção” (*song culture*).

⁴ Para melhor compreensão sobre o gênero mélico grego arcaico, ver Buldemann (2009); Ragusa (2010).

⁵ Graziosi; Haubold (2009, p. 99): “Na épica, a audiência e o contexto da *performance* geralmente não são especificados; então, os poemas se apresentam como narrativas objetivas e iguais em verdade para todos. O apelo universal da épica nos auxilia a explicar por que o poeta não chama atenção para si mesmo: mesmo que sua sabedoria e técnica sejam apresentados como presentes das Musas, e não como um atributo pessoal. [...] A tradição da épica arcaica é caracterizada por memorável consistência de linguagem e por técnicas de composição bem estabelecidas [...] Poetas épicos compõem usando formas e padrões bem firmados, desenhando em uma superfície comum de epítetos, tipos de cenas e temas tradicionais”.

nos quais eles e seus epítetos são mencionados, captar a quais máximas morais estão vinculados e explorar suas diferenças em relação aos outros gêneros poéticos, como a épica homérica.

O tempo, contudo, na maioria das vezes, não foi gentil no cuidado das canções, e, por isso, são chamadas de fragmentos. A leitura do texto e, conseqüentemente, das personagens, é, dessa forma, comprometida pelo seu estado lacunar e/ou incompleto. Daí a necessidade de se trabalhar com chaves hipotéticas na análise, partindo principalmente de indícios formais, dos testemunhos antigos e da tradição mítico-poética, sempre com cautela e nunca entendendo os resultados obtidos como soluções definitivas. Os seis fragmentos que compõem o *corpus* deste artigo receberam novas traduções diretas do grego que procuram manter-se fiéis ao texto para a máxima apreensão da imagem de Páris e Helena.

2. ANÁLISE DO *CORPUS*

2.1. Álcman, Fr. 77 Davies:

O primeiro fragmento tem como fonte a citação de um comentador antigo (escoliaista) em um verso da *Ilíada* (III. 39), quando Heitor recrimina Páris por fugir de um duelo com Menelau, primeiro marido da mulher raptada por ele, Helena. Eis a canção de Álcman:

Δύσπαρις Αινόπαρις κακὸν Ἑλλάδι βωτιανεῖραι

...Páris-maldito, Páris-atroz, um flagelo à Hélade nutre-varões...

Segue, abaixo, o trecho do poema homérico que interessa à análise (*Il.* III. 39-52, grifos nossos):

Páris devasso [*dýspari*], nobre guerreiro somente na **cuidada aparência**,
desvairado por mulheres e **bajulador!** Quem dera que não tivesses (40)

nunca nascido, ou que tivesses morrido sem teres casado!

Isso queria eu, pois seria muito melhor assim, em vez

de seres para todos motivo de censura e desprezo.

Na verdade, rir-se-ão os Aqueus de longos cabelos,

ao pensarem que combates na linha de frente porque **és belo** (45)

de corpo, a despeito de te faltar força de espírito e coragem.

Foi assim que partiste nas naus preparadas para alto-mar,

navegando o mar depois de reunidos os fiéis companheiros,
 e ao chegardes a um povo estrangeiro trouxeste uma mulher bela
 de terra longínqua, nora de homens lanceiros, como grande (50)
 flagelo para teu pai, para a cidade e para todo o povo,
 mas para regozijo dos teus inimigos e para tua vergonha?⁶

A relação feita pelo escoliasta deve-se ao fato de ambos os versos conterem ofensas ao príncipe troiano, em especial o adjetivo *Dýsparis* (“Páris-maldito”), que realiza um jogo de palavras adicionando o prefixo *dys-* ao nome do insultado, Páris. Pelo dicionário Lidell, Scott e Jones (LSJ), o prefixo tem a função principal de negação de um substantivo, mas também possui a “noção de dificuldade, mal, azar”, além de “destruir o bom sentido de um termo, ou substituindo-o por um mau”, e é comumente inserido em “fortes contrastes”. Na epopeia, Heitor censura o irmão com outras duras palavras, além de expressar certa ironia ao fazer referência ao aspecto erótico de Páris, característica secundária num campo de batalha. Logo em seguida, ele declara que seria melhor o irmão nunca ter nascido ou mesmo que tivesse morrido antes de trazer Helena de Esparta até Troia, pois isso causou muitos males para a cidade e sua família.

A ironia da fala e o prefixo de negação (*dys-*), bem como os votos de que Páris nunca tivesse nascido, de acordo com Tsitsikabou (2001, p. 24), podem ser interpretados como uma “reversão da etimologia” ou uma “deformação”, cujo principal efeito é “a negação da força do nome, com ironia e/ou sarcasmo sobre o nome ridicularizado ou detestado”.⁷ A única forma de recuperar o que lhe foi negado na ofensa é, como será visto no correr do canto, mostrar que o que foi dito não é verdadeiro; por isso, logo após a fala de seu irmão, Páris 1) afirma que a sua beleza (e possivelmente as bodas com Helena) é um presente divino, e, portanto, não pode ser rejeitado (v. 64-5); 2) propõe um duelo contra Menelau a fim de comprovar sua coragem (v. 67-70).

Restando-nos somente um verso, é impossível saber se a canção de Álcman traria igualmente alguma ironia similar à da epopeia; contudo, a negação do

⁶ As traduções dos trechos homéricos citados neste artigo são de Lourenço (2016). No caso, o tradutor escolheu traduzir o adjetivo *dýspari* como “Páris devasso”. Os grifos são nossos. Eis o texto grego, para fins de comparação, na edição de West (1998): **Δύσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανές ἠπεροπεντὰ** / (40) αἰθ’ ὄφελος ἄγονός τ’ ἔμναι ἄγαμός τ’ ἀπολέσθαι: / καὶ κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον ἦεν / ἢ οὕτω λώβην τ’ ἔμναι καὶ ὑπόψιον ἄλλων. / ἢ που κατγαλώσῃ κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ / φάντες ἄριστῆα πρόμον ἔμμεναι, οὐνεκα καλὸν / (45) εἶδος ἐπ’, ἄλλ’ οὐκ ἔστι βίη φρεσὶν οὐδέ τις ἀλκή. / ἢ τοιόσδε ἔων ἐν ποντοπόροισι νέεσσι / πόντον ἐπιπλώσας, ἐτάρους ἐρήφρας ἀγείρας, / μιχθεὶς ἀλλοδαποῖσι γυναικ’ εὐεῖδέ’ ἀνήγες / ἐξ ἀπίης γαίης νυὸν ἀνδρῶν αἰχμητῶν / (50) πατρί τε σῶ μέγα πῆμα πόλῃ τε παντί τε δήμῳ, / δυσμενέσιν μὲν χάσμα, κατηφείην δὲ σοὶ αὐτῷ; / οὐκ ἂν δὴ μείνειας ἀρηϊφίλον Μενέλαον.

⁷ As traduções dos textos em língua moderna são de nossa autoria.

nome, assim como a noção de azar, deformação e malefício está compreendida no *Dýsparis* mélico, reforçada pelos adjetivos que vêm em sequência: *ainós* e *kakón*. O primeiro refere-se a algo que provoca medo e terror, e pode ser usado tanto para deuses (Cronida, *Il.* IV. 25; Palas, VIII. 423), animais e monstros (*Od.* 10. 219), quanto para coisas e ações (a guerra, *Od.* 8. 519; *ménos*, *Il.* XVII. 565; etc.). Na canção, o adjetivo é composto utilizando o mesmo recurso do anterior, ou seja, unindo-se ao nome do personagem (*ainó* e *páris*). Alguns séculos depois, Eurípidēs (V a.C.), no coro de *Hécuba* (v. 945), utilizará a mesma fórmula, *ainóparin*, ao cantar as mazelas provocadas pelo casamento de Páris e Helena. O tragediógrafo poderia estar fazendo referência à canção de Álcman? Devido à falta de registro da palavra em outras fontes, é possível. Na tragédia (v. 943-51), o coro, assim como a fala de Heitor, evidencia os males oriundos das ações do troiano e da espartana para o próprio povo (“a terra pátria me fez perder”, v. 946), nega a união dos dois (“um casamento que não é casamento”, v. 948), e faz votos para que Helena não volte para a pátria (“que ela nem o mar salino reconduza novamente...”, v. 950):

A Helena, irmã dos Dióscuros, e ao pastor
do Ida,

funesto Páris [*ainóparin*], maldições (945)

ofertando, já que a terra
pátria me fez perder

e as casas despovoou o casamento que não é casamento, mas
um tormento de um nume vingador:

que ela nem o mar salino reconduza novamente, (950)
nem alcance a morada pátria.⁸

Há, então, certos elementos em comum entre os excertos de *Hécuba* e *Iliada*: exposição dos males, negação de um substantivo e o desejo de que algo ruim aconteça (ou que tivesse acontecido) com os envolvidos na ação. O contexto em que se insere o adjetivo na tragédia euripidiana é similar ao do poema homérico, portanto, e, pelo que podemos supor, ao da canção de Álcman – sendo que esta termina a sequência de injúrias com um último adjetivo, *kakón*, que possui uma vasta gama de sentidos, mas que pode ser resumido por “um mal, um flagelo”.

⁸ Tradução de Werner (2005). Grifos nossos. Texto grego de Kovacs (1995): τὰν τοῖν Διοσκούροιν Ἑλέναν κάσιν / Ἰδαῖον τε βούταν / 945 **αινόπαριν** κατάρᾳ / διδοῦσ', ἐπεὶ με γὰρ ἐκ / πατρώας ἀπώλεσεν / ἐξόκισέν τ' οἰκῶν γάμος, οὐ γάμος ἀλλ' ἄ-/λάστορός τις οἰζύς; / 950 ἂν μήτε πέλᾳγος ἄλιον ἀπαγάγοι πάλιν, / μήτε πα-/τρώων ἴκοιτ' ἐς οἶκον. O tradutor preferiu usar o termo “funesto Páris” para *ainóparin*.

Por fim, o poeta mélico inova quanto à abrangência do mal causado por Páris: enquanto Homero e Eurípides enfocam o prejuízo para Troia e sua família, Álcman vai além, afirmando que ele é um flagelo para toda a Grécia *bōtianeirai* (“nutre-varões”). O epíteto que acompanha a Grécia é homérico (*Il.* I. 155), e aparece na descrição feita por Aquiles sobre a Ftia, sua terra natal, o que pode indicar uma sutil referência ao herói, possivelmente em contraste com o filho de Príamo.

2.2. Safo, Fr. 16 Voigt ou “Ode a Anactória”:

Uma das canções mais estudadas de Safo, o fragmento 16 (Voigt) foi transmitido pelo *Papiro de Oxirrinco 1231* (século II d.C.) e é, de modo geral, bem preservado, apesar das lacunas na quarta estrofe e dos versos praticamente ilegíveis a partir da vigésima primeira. Inicia-se pelo *priamel*, recurso estilístico tradicional da poesia grega no qual é dada uma sequência de negativas para, logo em seguida, fazer uma afirmação “que a elas se contrapõe, de modo tal que se torna esta sublinhada.” (RAGUSA, 2013, p. 108). Para tornar seu argumento compreensível, a poeta usa o mito de Helena como *exemplum*, ocupando a segunda e a terceira estrofes da canção com a narrativa de sua ida a Troia ao lado de Páris, deixando o marido, a filha e os pais. A parte compreensível termina com a lembrança de Anactória, e o desejo da *persona* de revê-la.

Devido à complexidade própria do fragmento e ao extenso volume de estudos a ele dedicados, torna-se mais adequado analisá-lo em dois movimentos: o primeiro com o enfoque nos versos 1 a 12, parte que contém o *priamel* e a narrativa mítica; e o segundo a partir do verso 15 até 20, o final legível, concentrando-nos no mundo concreto da *performance* e em sua relação com o mito anteriormente narrado.

2.2a. O *priamel* e o *exemplum* mítico de Helena (versos 1-14):

Οἱ μὲν ἰππῶων στρότον οἱ δὲ πέσδων
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-

U]ns, tropa de cavalos, uns, de soldados
uns, de barcos, dizem ser aquilo que há de
mais belo sobre a neg[r]a terra. Mas eu
(digo):

τω τις ἔραται·

4

o que se ama.

πά]γγυ δ' εὖμαρες σύνετον πόησαι
πάντι τ[ο]ῖτ', ἂ γὰρ πόλυ περισκέθρισα
κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
τὸν[ἀρ]ίστον

8

É de t]odo simples fazê-[l]o entendível
a to]dos, pois aquela que muito excedeu
em beleza entre os homens, Helena, o esposo
[exc]elente

καλλ[ίποι]σ' ἔβα'ς Τροίαν πλέει[σα]
 κωὺδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων
 π[ά]μ[παν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν
 []σαν

des[ert]ou, e partiu p'ra Troia veleja[ndo],
 ne[m da fil]ha, nem dos caros p[a]is
 seq[uer] lembrou-se, mas desorientou-a

[]αμπτον γὰρ [

...pois...

[]... κούφωστ[]ση[.]y

... de leve?...

Como anteriormente explicado, o *priamel* é um recurso genérico da poesia grega, consistindo em uma sequência de negativas para que a única afirmativa venha em destaque. Artifício similar é utilizado por Íbico no Fr. S 151 (Dav.), também analisado neste trabalho. No poema sáfico, o *priamel* tem como objetivo responder à pergunta indireta: o que é “aquilo que há de mais belo sobre a negra terra”? (*epí gân melainan émmenai kálliston*, v. 2 e 3). É de se notar que os elementos negados são bélicos – ou seja, pertencentes ao universo épico-homérico, modelos da grandeza –, de cunho concreto e preciso, nomeando exatamente quais objetos alguns afirmam ser os mais belos: “tropa de cavalos” (*ippēōn stróton*, v. 1), “(tropa) de soldados” (*pésdōn*, v. 1) e “(tropa) de barcos” (*naōn*, v. 2). A afirmativa, contudo, tem natureza “vaga e subjetiva” (RAGUSA, 2013, p. 108), pois não é delimitada nem nomeada, dependendo da perspectiva daquele que executa a ação: é, simplesmente, “o que se ama” (*ottō tis ératai*, v. 4).

Para que sua afirmação seja tanto mais bem compreendida pelo público, quanto embasada na realidade para defender o seu ponto, a *persona* se vale da tradição mítica presente na memória partilhada da comunidade: a guerra de Troia e seus personagens. Helena, símbolo pan-helênico de máxima beleza entre os mortais (v. 6 e 7), é dada como *exemplum*, ou seja, como paradigma e modelo que ilustra o argumento de modo eficaz. O mito, aqui, não é usado como essência da matéria poética, tal qual ocorre nos poemas hexamétricos, por exemplo, mas sim como uma estratégia retórica,⁹ pois o recorte mítico escolhido se encaixa perfeitamente na defesa do ponto levantado na primeira estrofe.

A beleza exuberante de Helena é um dado objetivo no imaginário grego, porque a sua origem é divina e, em certas tradições, até mesmo planejada para a destruição de heróis.¹⁰ No entanto, não é ela quem ilustra o *tó kálliston*, “a coisa mais bela” – o superlativo é neutro –, mas Páris. A espartana é a desejante, e é ela quem vê no príncipe troiano “aquilo que há de mais belo”, exatamente por ele ser o objeto de seu desejo. Dito isso, podemos elaborar

⁹ DuBois (1978, p. 89).

¹⁰ Refiro-me à tradição narrada pelos *Cantos Cíprios* e, possivelmente, no *Catálogo de Mulheres*, na qual Zeus concebe a “linda filha” com fins de diminuir a raça dos homens provocando a Guerra de Troia. A tradição é mencionada nas tragédias de Eurípidés *Orestes*, *Electra* e *Helena*, comprovando sua circulação no meio poético.

duas leituras: (1) Helena, ao contrário de como é comumente retratada, não é o objeto do desejo de outrem, tal como vemos na *Iliada*, por exemplo, em que homens combatem para mantê-la ou reconquistá-la, e sim o sujeito e agente da ação de desejar que, para conseguir o amado, realiza as diversas ações citadas no decorrer da canção; (2) há um paralelo sutil à tradição mítica do Julgamento de Páris, mas de forma invertida.¹¹ No poema sáfico, as referências iniciais no *priamel* ao universo da guerra reforçam a analogia com o episódio – assim como o troiano, a *persona* rejeita os dons de Atena e Hera, e escolhe o universo erótico, domínio de Afrodite. Todavia, o exemplo usado para apoiar a sua decisão é de Helena preferindo Páris, e não o contrário.

Em um primeiro momento, justamente por Helena ilustrar o argumento de Safo, a heroína aparenta ser iluminada positivamente. Contudo, sua escolha por Páris acarreta consequências graves, sobretudo se olharmos pelo espectro do que era esperado de uma mulher grega no mundo arcaico (ser boa esposa e mãe): ela deserta o marido (v. 9), não lembra da filha nem dos pais (v. 10-11) e ainda se torna a causa da Guerra de Troia – não citada no poema, mas certamente lembrada pelo público –, ocasionando o fim de uma cidade e a morte de incontáveis guerreiros. A destacar, ainda, a qualidade atribuída a Menelau: o primeiro marido é “excelente” (*tòn áriston*, v. 9),¹² enquanto Alexandre não é qualificado, embora consequentemente visto como o mais belo pelos olhos da heroína.¹³ Essa construção parece comprovar mais uma vez

¹¹ Argumento desenvolvido por Dodson-Robinson (2010). No mito, após Éris (a deusa da discórdia) lançar um pomo de ouro “para a mais bela deusa” nas bodas de Tétis e Peleu, o então pastor é escolhido para julgar qual divindade feminina seria a merecedora do pomo – Hera, Atena ou Afrodite. Para persuadi-lo em sua decisão, cada deidade propôs uma recompensa correspondente à sua área de poder caso fossem ganhadoras do título: a primeira, a soberania política; a segunda, a vitória nas guerras; e a terceira, a mulher mais bela do mundo. Alexandre escolhe Afrodite, e ganha, por sua vez, a filha de Leda. O helenista afirma que “a justaposição das imagens marciais/navais com o desejo objetificado, no contexto em que se julga sobre o que é *kálliston*, especialmente recorda o Julgamento de Páris. As primeiras palavras de Safo 16 são cavalgaria, infantaria, navios e o objeto de desejo como possibilidades competindo pelo título de ‘o mais belo’ [...] Helena é o sujeito. Na performance, mesmo se alguém da audiência tenha perdido a referência ao julgamento de Páris no *prooimion* [proêmio], a menção do nome de Helena no contexto de avaliação do que é mais belo teria estabelecido firmemente o Julgamento de Páris como uma narrativa tradicional fronteiriça que englobam e conectam essas referências metonímicas.” (p. 5-6).

¹² A edição de Lobel e Page (L. -P, 1955), assim como a nova edição de Burris, Fish & Obbink (2014), emendam o adjetivo com *[πανάρ]ιστον* (*panáriston*, “o mais excelente”) o que reforçaria a ideia de que Menelau é superior a Páris.

¹³ Fredricksmeier (2001, p. 80): “Além disso, Helena abandona o marido por causa de um homem que teria sido notório, para o público de Safo, por ficar aquém dos padrões de comportamento exigidos pelo código heroico, como Helena diz de Paris na *Iliada* (6. 350-53). [...] É importante observar neste contexto que no fr. 16 LP **Safo não tenta reverter essa caracterização preexistente e amplamente negativa de Páris.**” Grifos nossos. De fato, a ode

o ponto inicial, pois, mesmo que o primeiro esposo seja um homem superior, Helena segue com Páris, afinal, ele é quem ela deseja e, portanto, a coisa mais bela – embora essa beleza subjetiva nem sempre implique em uma boa escolha objetiva. Como sugere Fredricksmeyer (2001, p. 82), “enquanto a *persona* sáfica coloca a realização do desejo acima de todos os outros valores, a própria Safo indica que tal valorização pode envolver resultados conflitantes.”

Por fim, há um dado que devemos considerar: algo ou alguém “desorientou” (*parágag'*, v. 11, forma verbal de *parágō*) a heroína, objeto do verbo (*aútan*, v. 11), sendo Eros ou Afrodite prováveis sujeitos, como muitos editores já emendaram.¹⁴ Esse “desorientar”, logo após a sequência de ações engendradas pela Tindarida, parece explicar o que a levou a cometê-las. Se correta a hipótese, há influência divina nas atitudes da heroína, levando-nos a repensar a agência apresentada no início do poema – a ação de Helena é, partindo dessa possibilidade, conduzida, e não uma simples, livre e espontânea vontade de amar, como leituras anacrônicas podem sugerir. Tal concepção, inclusive, se alinha com o imaginário grego de que o amor é “força inelutável, irresistível, que age de fora para dentro, por vontade de um deus” (PERROTTA, GENTILI e CATENACCI, 2007, p. 137). No entanto, é importante ressaltar, como o faz Fredricksmeyer (2001, p. 81), que “a literatura grega arcaica comumente usa o desígnio divino para racionalizar o erro humano, mas sem exonerar o agente da responsabilidade”. Logo, mesmo influenciada por uma divindade a amar Páris, Helena tem autoria nas ações que praticou – consciência que a heroína possui na *Iliada* (III. 172-7).

Juntando todos esses elementos, é inevitável perguntar: a imagem de Helena no fragmento é positiva ou negativa, afinal? Os elementos dados por Safo (e mantidos pelo tempo) tornam impossível adequá-la nos extremos, moldando o mito com as nuances típicas da personagem. Desse modo, a figura de Helena é a analogia perfeita para demonstrar a força de Eros, sentimento e ser divino causador de dor e prazer, e que, como diz a própria poeta no Fragmento 130 (Voigt), é “doce-amarga inelutável criatura”.¹⁵ Assim sendo, como Decker (2018, p. 48) sugere, o poema não busca expor um julgamento ético-moral da espartana, mas demonstrar, e talvez alertar, sobre o poder imenso do deus e da deusa que o rege:

de Safo não busca qualificar Páris, e a menção de que seu primeiro marido era *aristos* pode implicar, sutilmente, que o segundo não o era, o que vai de encontro com as falas de Helena de que Menelau era melhor do que Páris. Contudo, a afirmação de que há uma “caracterização preexistente e amplamente negativa de Páris” não é necessariamente verdade. Ver os trabalhos de Souza (2019) e Suter (1984) que questionam este tipo de interpretação.

¹⁴ Grenfell e Hunt (1914), os primeiros editores do fragmento, já sugeriram que seja *Kýpris* (outro nome de Afrodite) o sujeito faltante da linha 12.

¹⁵ Tradução de Ragusa (2013).

Talvez o exemplo da Helena de Safo não pretenda elogiá-la ou culpá-la, mas enfatizar o poder avassalador de *erōs*, já que este parece ser o tema do poema de Safo. [...] Essas descrições, no entanto, também podem ajudar a enfatizar a força de *erōs* em afastar Helena de um casamento agradável e de uma família amorosa; Safo está dramatizando o poder de *erōs* com seu exemplo, em vez de elogiar ou culpar Helena explicitamente. Demonstrar o poder de *erōs* também é uma obra de louvor a Afrodite, a divina padroeira de Safo: o amor de Helena por Páris é uma prova do poder de Afrodite. (*id.*)

2.2b. Anactória e sua relação com o mito narrado (versos 15-22; 32):

..]με νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]νέμναι- σ' οὐ] παρεοίσας,	15 16	...traz-me agora a [m]emória Anactóri[a, que aqui [não] está...
τᾶ]ς <κ>ε βολλοίμαν ἔρατον τε βᾶμα κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κᾶν ὄπλοισι πεσδομ]άχεντας.	20	S]eu atraente andar queria ver, e o brilho lustroso de seu cenho, a ver carros dos lídios e armadas infantarias.
] . μεν οὐ δύνατον γένεσθαι . ν ἄνθρωπ[. . (.) π]εδέχην δ' ἄρασθαι	22	... não pode acontecer home[ns]... mas compartilhar e orar
τ' ἔξ ἄδοκῆ]τω	32	(dez versos ilegíveis ou muito lacunares) de pron[to.

O segundo movimento do poema traz o mundo concreto da *persona* para a canção, transitando do mundo mítico para o da memória. Infelizmente, os versos 12 a 14 estão perdidos, com poucas letras legíveis, o que impossibilita entender a forma empregada na transição, e assim esclarecer melhor as questões suscitadas na leitura do poema. Não podemos, portanto, determinar com exatidão o que ou quem faz lembrar Anactória (v. 15), mas é verossímil pensar na sua relação com o poder erótico transbordante do poema. Tal poder relaciona-se com os elogios empregados para descrevê-la: “atraente andar” (*eratón bâma*, verso 16) e “brilho lustroso de seu cenho” (*kamarykhma lámpron prosôpō*, v. 17), e a recusa da *persona* em ver “carros dos lídios e armada infantaria” (*Lýdōn ármata kan óploisi pesdomákventas*, v. 19-20) no lugar da amada. Porém, vale a questão: Anactória seria equivalente a Helena em seu poder erótico e beleza, e, por causa disso, vem à tona a sua lembrança, ou a própria *persona* equivaleria à heroína por ser a desejanter? Na falta dos versos, a resposta não pode ser definitiva, embora as duas possibilidades não sejam excludentes entre si devido ao caráter fortemente ambíguo de Helena durante toda a canção. De todo modo, é interessante discutirmos.

A personagem é usada como régua comparativa de beleza e erotismo: ela é quem supera todos os mortais em beleza (v. 6-7), apesar de ver como *kálliston* aquele quem ama. Partindo desse dado, Blondell (2010, p. 380-1) desenvolve o seguinte argumento: a) Helena é a mais bela de todas; b) Mas qualquer mulher (ou pessoa) desejada por alguém é também *kálliston*; c)

Logo, a figura de Helena assume o papel de representar a mulher desejada em quem o atributo da beleza é extraordinário.¹⁶ Tal posição, recorda a helenista, é bem ilustrada na célebre passagem da *Odisseia* (4. 266-289), na qual Menelau narra sobre quando sua consorte imitou as vozes das esposas dos guerreiros que estavam dentro do cavalo de pau para que eles saíssem da armadilha e se revelassem – destarte, já em Homero, a filha de Leda encarna o desejo de outrem representando qualquer mulher que se deseja. Nessa chave de leitura, Anactória é a Helena da voz poética, pois é a desejada, e, portanto, *kálliston*, a mais bela.

Anactória é o objeto concreto do desejo da *persona* – o seu andar e o seu rosto são o que o eu-poético gostaria de ver (*bolloiman idên*, v. 17 e 18), representando metonimicamente a moça que “aqui não está” (v. 16). Contudo, quem ilustra o ser desejante, e não o desejado, no *exemplum* da canção, é Helena. De fato, essa visão se apoia principalmente no final legível do poema, uma vez que o binômio opositivo e complementar éros-guerra é retomado em uma modelar *ring composition*, sendo que, mais uma vez, o plano bélico é renunciado pela *persona*, tendo, em contrapartida, reafirmado a sua preferência pelo amor, assim como Helena, ao querer rever a amada.

Pelas nossas evidências, finalmente, é adequado pensar que Helena, nesta segunda parte do poema, representa tanto a desejada quanto a desejante, ou seja, é Anactória, mas também é *persona*. Seja como for, o fato é que essa jovem, que possivelmente era “uma das coreutas da associação coral de Safo [...] cuja partida pode coincidir com sua transição ao mundo do casamento” (RAGUSA, 2021, p. 126), parece configurar-se como um modelo, um paradigma da voz poética, e que se foi por razões que nos escapam, talvez tendo partido para a Lídia, caso a menção do reino não tenha sido ao acaso.¹⁷ Fica, então, “a memória de sua beleza e graça, [como] canta a canção que a celebra.” (*id.*).

2.3. Safo, Fr. 23:

Assim como o fragmento anterior, este também foi encontrado nos *Papiros de Oxirrinco 1231*, embora muito mais danificado, tornando ainda mais desafiador apreender a imagem mítica das personagens e o contexto em que ela foi aplicada. Nele, Safo retoma a figura de Helena e de sua filha, Hermíone, provavelmente para elogiar a beleza da pessoa amada:

¹⁶ Como veremos no Fr. 23 (Voigt) da mesma poeta.

¹⁷ Ragusa (2013, p. 110).

]ἔρωτος ἠλπ[... de desejo ansi[ava...
] ἄν]τιον εἰσίδωσ[,	2] ... te(?) vejo face [a face
] Ἑρμιόνα τεαύ]τα		... Hermíone assim...
] ξάνται δ' Ἑλένας σ' εἰς[κ]ην		... e comparar-te à fulva Helena...
]κες	6	...
] . ις θνάταις, τόδε ἴσ[θι] τὰι σαῖ] ? ...às mortais, disto sabe [tu], e as tuas
]παῖσαν κέ με τὰν μεριμναν] ? poderia me... todos meus pensamentos
]λαισ' ἀντιδ' [. . .] [.]αθοις δὲ] ? ...?...
] τας ὄχθοις		... ([orvalh]ada?) colina
]ταιν	12] ? ...
παν]νοχίς[δ]ην		a noite [inteira

Na primeira linha alguém ou algo “ansiava de desejo” (*hērōtos help-*); a falta da conjugação do verbo não permite afirmar se é primeira, segunda ou terceira pessoa que o rege. No terceiro verso, a *persona* vê (*eisídō*) alguém com quem ela fala diretamente, afirmado pelo possível pronome no acusativo “te” (*s(e)*) e pelo substantivo “face a face” (*[hán]tion*, verso 3). O verso seguinte menciona Hermíone, filha de Helena com Menelau, seguida de *teáuta*, referindo-se a ela mesma de forma enfática. Das emendas empregadas por editores, Page sugere *pháinetai m' oud'* *Hermíona teáuta* (“[nem] Hermíone [parece-me] ass[im]”), construção semelhante ao que ocorre no Fr. 31 de Safo, mas com a adição de uma negativa (*ouden*); já Hunt sugere *oú s' eiskēn* *Hermíona teáuta* (“não te comparar] a Hermíone assim”). As emendas do verso seguinte complementam o sentido: Page sugere *emmenai* (forma épica de ser/estar no infinitivo), enquanto Hunt, *bólulomai* (verbo “querer” na primeira pessoa do singular).¹⁸ Helena aparece no dativo e adjetivada com *xanthai*, “loira arruivada”, e o verbo *eiskēn* (forma verbal de *eiskō*, “comparar”), cujo objeto é o pronome “te” novamente, elidido (*s'*). O sexto verso é praticamente ilegível.

Os versos finais são de difícil entendimento: o sétimo diz algo sobre “às mortais” (*thnátai*, no dativo plural feminino), e este algo a interlocutora deve saber, uma vez que é usado o imperativo do verbo *oída* na segunda pessoa do singular (*ís[thi]*). No oitavo, o verbo nos escapa, mas sabemos que a *persona* é afetada de algum modo, pois aparece o pronome da primeira pessoa do singular no acusativo (*me*); a partícula *ké* equivale à enclítica *án*, levando o verbo perdido para o condicional, expressado na tradução por “poderia”. A ação toca a *persona* e, provavelmente, todos os pensamentos dela (*paisan... tán merimnan*), sem pronome possessivo, mas pode ser inferido pelo sentido. No nono verso, há

¹⁸ Logo, a reconstrução dos versos 4 a 6, de acordo Page, seria: ἄν]τιον εἰσίδω σ]ε / φαίνεται μ' οὐδ'] Ἑρμιόνα τεαύ]τα / ἔμμεναι, ξάνται δ' Ἑλένας σ' εἰς[κ]ην [...] (...te vejo face [a face / [nem] Hermíone [parece-me] ass[im] / ser], e comparar-te à fulva Helena...); já de acordo com Hunt: ἄν]τιον εἰσίδω σ]ε / οὐ σ' (οὐκ) εἰσκην] Ἑρμιόνα τεαύ]τα / βόλλομαι, ξάνται δ' Ἑλένας σ' εἰς[κ]ην [...] (“...te vejo face [a face / não quero comparar-te] a Hermíone assim, / mas comparar-te à fulva Helena [...]”).

somente palavras incompletas, o que impossibilita completamente a leitura; e, por fim, os versos 11 e 13 possuem palavras suplementadas, referindo-se a uma colina (*ókhthois*), possivelmente “orvalhada” (*drosóen]tas*), e à noite (*panykhísdēn*).

Trata-se, de certo, de um poema erótico em que a *persona* conversa diretamente com aquela que é objeto de seu amor. O erotismo inicia já no primeiro verso legível, no qual há menção aos anseios de desejo, e se reforça com o terceiro verso quando a *persona* vê sua amada, verbo tradicional na temática, pois é pelos olhos que o desejo nasce. Curiosamente, o vocabulário utilizado também carrega um tom bélico – *hántion* (“face a face”, “oposto”, “contra”) é usado em Homero no contexto da batalha (*Il* XI. 216, 231), quando os guerreiros se enfrentam corpo a corpo – novamente, o binômio éros-guerra, como trabalhado no fragmento anterior – e, no caso, indica proximidade entre a *persona* e a sua interlocutora.

Independentemente das emendas dos editores acima citadas, há, muito provavelmente, uma comparação entre as personagens míticas, Hermíone e Helena, e a pessoa a quem a voz poética se dirige (v. 5), “decerto pela beleza compartilhada” entre elas, desenhando uma relação “íntima, pessoal, e talvez separada de um conjunto”, tal qual acontece em contextos de “celebrantes das bodas”, pois “a comparação dos dois noivos a figuras divinas ou míticas é frequente na dicção das canções relacionadas ao mundo do casamento” (RAGUSA, 2021, p. 132). Das heroínas, a primeira é filha única de Helena com Menelau, e sua aparição nos poemas homéricos é breve: na *Odisseia*, quando Telêmaco chega ao palácio do Plistenida, estão sendo realizadas as bodas de Hermíone com Neoptólemo, filho de Aquiles (4. 12-14):

...pois a Helena não concederam os deuses
outro filho depois que dera à luz a filha lindíssima,
Hermíone, que tinha o aspecto da dourada Afrodite.¹⁹

Hermíone é igualada à “dourada (*khryséēs*) Afrodite” em aspecto, expressando sua beleza extraordinária tanto pela semelhança com a deusa mais bela, como também pelo epíteto que acompanha a divindade, *khryséēs*, remetendo ao “ouro, metal mais valioso, e do sol, astro essencial à vida” (*id.*). Eurípidés, posteriormente, desenvolve outras facetas da personagem: na tragédia *Andrômaca*, ela assume o papel de uma esposa estéril e ciumenta, responsável por planejar a morte da troiana ao lado de seu pai; já em *Orestes*, ela é apresentada como uma *parthenós*, quase assassinada pelos seus primos,

¹⁹ Na edição de West (2017): Ἑλένη δὲ θεοὶ γόνον οὐκ ἐτ' ἔφαινον, / ἔπει δὴ τὸ πρῶτον ἐγέναιτο παῖδ' ἑρατεινῆν, / Ἑρμιόνην, ἣ εἶδος ἔχε χρυσεῆς Ἀφροδίτης.

Orestes e Electra, como forma de vingança dos dois contra Menelau.²⁰ Em ambas as tragédias, sua bela aparência está implícita, tanto pela sua condição de *parthenós*, quanto pelas suas ricas vestes muito destacadas ao longo da primeira peça (Eur. *And.*, v. 148-150).

O aspecto impressionante de Hermíone, portanto, é bem conhecido; entretanto, ao que tudo indica, essa enorme beleza não é suficiente para descrever a amada que se encontra frente a frente com a *persona* – é preciso comparar com Helena, a mais bela dentre as mortais. Revela-se então que, assim como tratado a respeito do Fr. 16, a filha de Zeus é “o padrão final da beleza feminina” (BLONDELL, 2010, p. 373). O epíteto *xanthai*, por si só, já nos indica a potência dessa imagem: é o adjetivo usado especificamente para falar da cor dos cabelos de alguém, num espectro que vai do loiro ao ruivo, podendo ser traduzido pelas duas formas, mas usualmente opta-se pela primeira. Porém, não só a cor dos cabelos está implícita no uso deste qualitativo, mas também um forte sentido de beleza heróica²¹ e até mesmo de imortalidade.²² Não são muitos os que recebem o epíteto na tradição hexamétrica: Aquiles é loiro (Hom. *Il.* I. 197, XXIII. 141), e um de seus cavalos imortais chama-se *Xanthós* (Hom. *Il.* XVI. 149, XIX. 400). O rio divino Escamandro é chamado pelos deuses de *Xanthós* (Hom. *Il.* XX. 40, 74, XXI. 146). Menelau, assim como Aquiles, também é loiro e essa característica é constantemente lembrada (Hom. *Il.* III. 284; *Od.* 1. 285; 4. 30, 55, 78, 203; etc.), dentre outros personagens masculinos.²³ Para mulheres, por outro lado, como bem observa Torre Guerra (1998, p. 54), o epíteto é ainda mais raro, e somente uma mulher misteriosa, Agamede (Hom. *Il.* XI. 740), conhecedora de todos os fármacos e de nobre linhagem; Ariadna, filha do rei Minos (Hes. *Teog.* 947), e a deusa Deméter (Hom. *Il.* V. 500 e *Hymn.* Cer. 2. 279) recebem o adjetivo.

Helena não é *xanthês* em Homero, mas o narrador não poupa elogios aos seus cabelos: ela é *eúkomos* (“bem comada”) e *kallíkomos* (“de belos cabelos”).²⁴

²⁰ No final da peça, Apolo revela que Hermíone não está destinada a ficar com Neoptólemo, como o esperado, pois este irá morrer pelas mãos do deus; e sim, se casará com o próprio Orestes, quem há pouco ameaçava sua vida. (v. 1625-65).

²¹ A Davies e Finglass (2014, p. 442).

²² Blondell (2010, p. 375).

²³ Odisseu (*Od.* 13. 399), Meleagro (*Il.* 642), Radamantes (*Od.* 4. 564) e Polinices (*Teb.* fr. 2, v. 1). Menelau também é chamado de *xanthós* nos fragmentos do *Catálogo de Mulheres* (Fr. 155 Most, v. 41).

²⁴ *eukomos*: Hom. *Il.* III.329; VII. 355; VIII. 82; IX. 339; XI. 369 e XIII. 766. *kallíkomos*: Hom. *Od.* 15. 58. O primeiro epíteto também é usado para Helena nos fragmentos do *Catálogo de Mulheres* de Hesíodo (Fr. 154 Most, v. 32, 42, 51; Fr. 155 Most, v. 43; etc.). Isso indica, juntamente com o epíteto comum de Menelau, a forte tradição na poesia hexamétrica de alinhar os dois personagens a estes adjetivos.

Embora seja “perfeitamente natural que se faça uma extensão do epíteto do seu marido para ela” (TORRES GUERRA, 1998, p. 54), somente em três poetas o vemos sendo empregado para qualificar a heroína: neste fragmento de Safo, no Fr. S 103 (Dav.) de Estesícoro²⁵ e no Fr. S 151 (Dav.) de Íbico (que será visto neste trabalho). Nem antes, nem depois há registro de *xanthàs* para a espartana, o que é “curioso” (*id.*), revelando, muito provavelmente, uma tradição anterior perdida.²⁶

O uso do epíteto para Helena, então, nos remete não somente à cor de seus cabelos, mas também à carga semântica dele na tradição poética. Se no Fr. 16 V há constantes debates sobre a imagem da filha de Zeus, neste não há dúvidas (pelo menos, dos versos que chegaram até nós): sua imagem é positiva. Além disso, o seu uso ecoa a figura de Menelau da poesia hexamétrica, indicando a afinidade entre o casal, elemento importante em uma canção para a celebração de bodas. Por fim, deve-se ressaltar que, ao chamar Helena de loira, Safo também aproxima a sua imagem à de Afrodite, geralmente chamada de “áurea” (*khryséēs*).²⁷

2.4. Alceu, Fr. 42 Voigt:

Encontrado no *Papiro de Oxirrinco* 1233 (século II a.C.), o primeiro desafio de estudar o Fr. 42 de Alceu se dá pela sua transmissão danificada: a *coronis* do último verso aponta o fim do poema, mas o estado lacunar da primeira estrofe não nos dá certeza se de fato temos o início da canção. Como observa Caprioli no artigo “On Alcaeus 42, Voigt” (2012, p. 32-7), há dois grandes indícios da incompletude do fragmento: primeiro, não é comum iniciar uma canção com *ὡς λόγος* (“como narrado”), enquanto a expressão pode ser perfeitamente usada para introduzir um mito inserido em um contexto mais amplo, de *exemplum* – tal como vimos em Safo Fr. 16; segundo, pouquíssimos poemas mélicos começam diretamente com a narrativa mítica. Sendo assim, há de se considerar a ode como incompleta, e, desse modo, a interpretação do mito, incluindo de Helena, é prejudicada. Abaixo, a canção de Alceu:

<p>ὡς λόγος, κάκων ἄ[Περράμῳ καὶ παῖσ[ι ἐκ σέθεν πίκρον, π[Ἴλιον ἴσαν.</p>	4	<p>como narrado, dos infortúnios... a Príamo e seus filho[s]... de ti amargo... sacra Ílio.</p>
<p>οὐ τεαύταν Αἰακίδα[ις πάντας ἐς γάμον μάκ[αρας καλέσσαις ἄγετ' ἐκ Νή[ρ]ηος ἔλων [μελάθρων πάρθενον ἄβραν</p>	8	<p>Para o Eácida, não essa... às bodas, convidando todos os ditosos, dos aposentos de Nereu, conduziu a terna virgem</p>

²⁵ Sobre este fragmento, ver Betini e Ragusa (2020).

²⁶ Torres Guerra (1998) sugere que o epíteto tenha sido usado no épico perdido *Cantos Cíprios*.

²⁷ Safo chama Afrodite de “auricoroada” (*khysostéphanos*) no Fr. 33 Voigt.

ἐς δόμον Χέρρωνος· ἔλ[υσε δ'
ζῶμα παρθένου· φιλό[
Πήλεος καὶ Νηρείδων ἀρίστ[ας.
ἐς δ' ἐνιαυτον

12

à morada de Quíron. Desatou
o cinto da virgem: amor(?)...
de Peleu e da melhor das Nereidas.
Em um ano

παῖδα γέννατ' αἰμιθέων [
ὄλβιον ξάνθαν ἐλάτη[ρα πάλων·
οἱ δ' ἀπώλοντ' ἄμφ' Ἑ[λένα
καὶ πόλις αὐτῶν.

16

gerou o filho, dentre os semideuses...
venturoso auriga de louras potras.
Mas por He[lena, (os Frígios)] pereceram,
também a sua urbe.

A narrativa mítica começa com a citação dos infortúnios (*kakōn*, v. 1) de Troia quando menciona Príamo e seus filhos (v. 2) e sacra Ílio (v. 4); algo “amargo” (*píkron*, v. 3) foi ocasionado por uma segunda pessoa no singular (*ek séthen*, v. 3) com quem o narrador trava um diálogo, provavelmente nomeada no restante do verso perdido. Voltaremos a discutir as possibilidades de quem seria essa pessoa em breve. Na segunda estrofe, há uma mudança brusca: ele narra as bodas festivas de Téti e Peleu, genitores de Aquiles, e seu enlace amoroso. É um ambiente alegre, contrastando com os eventos anteriores das primeiras linhas. Peleu chama “todos os ditosos” (*pantas mákaras*, v. 6) para testemunhar o matrimônio; a noiva é chamada de “terna virgem” (*párthenon ábran*, v. 8) e “a melhor das Nereidas” (*Nēreïdōn aristas*, v. 11), dando atenção para o caráter legítimo e honrado da futura esposa ao salientar sua linhagem e castidade; o enlace é delicado, marcado com amor (*philo*], v. 11) e a virgindade da deusa é mais uma vez destacada (*zōma parthēnō*, v. 11); por fim, da consumação do matrimônio, nasce uma criança vinda depois de um ano (v. 12), observação que aponta a extrema fertilidade dos noivos, e expõe o caráter excepcional do filho (v. 13-14), o herói dos heróis. Sem dúvidas, o casamento cantado por Alceu é muito afortunado.

Todavia, após a menção de Aquiles, a canção volta a referir-se à guerra de Troia, agora com um motivo específico: os troianos e sua cidade pereceram por causa de Helena (*amph' H[elenai*, v. 16-7), esclarecendo quais eram os males e o amargor citados no início legível do poema. A composição em anel da narrativa mítica corrobora a ideia de que seja a espartana a pessoa evocada na primeira estrofe;²⁸ as duas outras possibilidades são Afrodite e Páris,²⁹ que trariam em cena o episódio mítico do rapto efetuado por este com auxílio da deusa. A heroína não é qualificada em nenhum momento da

²⁸ O suplemento do segundo verso sugerido por Page, aceito por muitos (Davies, 1986; etc.), é Περρῶμυ καὶ παῖσι[ί ποτ', Ἔλεν', ἦλθεν, (“a Príamo e a seus filhos [o amargo ?] veio de ti, Helena”).

²⁹ Sugestões dadas por Rösler (1980) e Pallantza (2005) respectivamente (*apud* Blondell, 2010).

última estrofe, nenhum epíteto lhe é atribuído; mas o sentido de todo o texto converge para a leitura de que ela seria o contrário da Tétis de Alceu, tendo em vista a quantidade de adjetivos que é dada para esta: se a Nereida é “virgem”, “delicada” e “a melhor” das filhas de Nereu, Helena, por consequência, não é nada disso.³⁰ Para o público ouvinte conhecedor do ciclo troiano, o crime dela não precisa ser explicitado para ser identificado – trair o seu marido e fugir com o amante. A escolha de Tétis como um exemplo de boa esposa é, no mínimo, não usual, como já apontado por outros helenistas (DAVIES, 1986; BLONDELL, 2010). Conforme a tradição mítica, a Nereida se casa com Peleu contrariada, tendo usado seu poder de transformação para evitar o enlace; ela também volta para a casa de seu pai logo que dá à luz o seu filho, abandonando o marido. Apesar disso, ela é uma mãe dedicada, teve seu casamento testemunhado e apoiado pelos deuses, e mesmo o seu abandono se dá de forma mais decorosa, uma vez que ela não deixa Peleu por outro homem, e sim retorna para a casa paterna. Desenvolvida por Blondell (2010, p. 352), uma das explicações para essa escolha talvez seja a relação das duas personagens com o plano de Zeus apresentado nos *Cantos Cíprios* (Fr. 1, West): a primeira, devido a uma antiga profecia que afirmava que o filho de Tétis e de Zeus (que muito a desejava) iria substituir o pai no trono do Olimpo, foi dada pelo deus a um mortal, ser hierarquicamente inferior, com o fim de mantê-la afastada de si; a segunda, por outro lado, foi abençoada com uma beleza extraordinária para causar a guerra de Troia, e assim diminuir a população humana – numerosa e impiedosa, sendo grande fardo para a Terra. As duas figuras femininas, então, articulam em suas imagens os desígnios do pai dos deuses que trazem alegrias e tristezas, a importância do contrato matrimonial e o poder da guerra que destrói o que foi construído: Príamo, Troia e o próprio Aquiles.

Se a guerra e os planos divinos são elementos que as unem, o matrimônio, contudo, é um ponto em que as duas personagens divergem. Enquanto as bodas de Tétis com Peleu são (a) testemunhadas pelos deuses (v. 6); (b) iniciadas na casa do pai da noiva (v. 7) e conduzidas para a casa de Quíron, famoso tutor de heróis (v. 9); (c) comprovam a virgindade da nova esposa, duas vezes reafirmada (v. 8 e 10); (d) e dão sequência ao enlace que gerará Aquiles (v. 12); por outro lado, no que concerne a Helena, o relacionamento referido não é com Menelau, mas sim sua união com Páris, realizada após o abandono do primeiro marido e da filha, longe dos pais e de sua pátria. Desta, não nascem filhos, mas somente a destruição de guerreiros e de cidades (v. 11 e 12). A imagem da heroína é muito negativa: ela é a *causa belli*. A falta de epítetos que a qualificam também implica na falta de razão de se lutar por ela:

³⁰ Blondell (2010, p. 352).

Alceu não menciona sua beleza extraordinária, “o atributo que coloca Helena como um objeto valioso para lutar” (BLONDELL, 2010, p. 354), nem sua linhagem divina e nobre. Por fim, nos versos que nos chegaram, a culpa recai somente nos ombros de Helena. Não há Páris, nem Afrodite, nem Zeus para dividir seu fardo.

2.5. Alceu, Fr. 283 Voigt:

Preservado no *Papiro de Oxirrinco 2300* (século II ou III d.C.), com o início e final perdidos, este poema é semelhante ao fragmento anterior na temática, mas concentra-se especificamente em Helena e nas consequências das suas ações em Troia:

κ' Ἀλένας ἐν στήθε[ε]σιν [ἐ]πι[ό]αισε
 ἄμνον Ἀργείας, Τροίω<ι> δ' [ε]π' ἄν[δ]ρι
 ἐκμάνεισα ξ[ε].]ναπάτα<ι> πῖ πι[όν]τον
 ἔσπετο νῆϊ,

...no pe[i]to de Helena argiva, exci[tou] o
 coração; e <pelo> var[ão] troiano, o trai-
 an[f]itrião,
 ela, desvairada, em uma nau foi junto
 sobre o [mar].

παῖδά τ' ἐν δομ[ο]ισι λίποις' [
 κᾶνδρος εὐστρωτων [λ]έχος .[
 πείθ' ἔρω <ι> θῦμο[ν
 παῖ]δα Δ[ί]ος τε

Em c[a]sa deixou a filha...
 e o [l]eito de lindos lençóis do esposo...
 <com> desejo incitou o coraç[ão]...
 fil]ha de Z[eu]s e...

]πιε . . μανι [
 κ]ασιγνήτων πόλεας .[
]. ἔχει Τρώων πεδῖω<ι> δα[μ]εντας
 ἔν]νεκα κήνας

...loucura ?...
 dos [ir]mãos, muitos...
 ...subju[gando] nas planícies dos troianos
 por causa [d]ela.

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

mu]ltos carros no pó...
 ...mui[t]os (aqueus?) de luzenti-olhos...
 ...massacre...

Na primeira estrofe, tem-se o momento da paixão e da transgressão: alguém, talvez Afrodite ou Eros, “excita” (*eptóaise*, v. 1) o peito da heroína, chamada de “argiva” (*Argeias*, v. 2) – referente a Argos, *pólis* ligada a Agamêmnon, seu cunhado³¹ – o que a faz seguir ao lado de Páris, o “varão troiano” (*Troiōi andri*, v. 3). Destes quatro versos iniciais, há referências explícitas à (1) “cegueira”, “loucura” ou “obsessão” (*átē*) enviada por Afrodite, mencionada pela própria Helena na *Odisseia* (4.260-2), que atribui à deusa a culpa por ter deixado seu marido e seguido com Alexandre para Troia.³²

³¹ Ragusa (2013, p. 85).

³² Na *Iliada*, por outro lado, Helena também atribui a responsabilidade da sua fuga somente a si mesma. Ver *Il.* III. 172-6. A tradução para *átē* é muito debatida, e precisa, muitas vezes, ser adaptada ao contexto da obra, como será discutido a respeito do Fr. S 151 (Dav.) de Íbico.

Enquanto na epopeia o substantivo escolhido (*átē*) tem necessariamente em seu sentido a influência divina na ação humana,³³ sempre negativa, Alceu prefere usar um verbo ligado ao substantivo *manía* (“loucura”, v. 3, forma verbal *ekmáneisa* “enlouquecida”), palavra que não carrega o mesmo sentido de influência externa como a primeira, e tem sentido erótico; (2) ao crime de Páris, quando lhe dá o epíteto não-homérico *xeinnapáta* (“traí-anfitrião”, v. 3), aludindo ao seu delito de raptar a esposa daquele que o acolheu em sua casa, Menelau. O epíteto aparece pela primeira vez neste fragmento de Alceu, mas é repetido em Íbico (Fr. S 151 Dav.) e Eurípides (*Troianas*, v. 866) em uma fala do rei espartano referente ao rival. É composto pela junção de duas palavras: *xénos*, adjetivo/substantivo que se refere às pessoas ligadas pelos laços da hospitalidade, podendo ser tanto o hóspede quanto o anfitrião, além de sentidos mais extensos como “estrangeiro”, “estranho” ou mesmo “refugiado”, a depender do contexto; e o verbo *apatáō*, que tem como sentido primário “enganar” e “trair”, e, por extensão, “seduzir” e “persuadir”.³⁴

Ferir a *xenia*, as leis de hospitalidade, é ofender um dos códigos “mais caros à ética heroica aristocrática” que são “fundamentais para a organização das relações sociais sobretudo na Grécia arcaica pré-monetária [...] cuja economia se assentava em sistemas de trocas de presentes e favores, de reciprocidade.” (RAGUSA, 2013, p. 84). Além disso, a insolência de Páris afronta não somente as leis humanas, mas também divinas, uma vez que as relações de *xenia* são protegidas pelo próprio Zeus, que tem como um de seus epítetos mais famosos o *xenios*. Logo, sua infração não representa um caso banal de sequestro de uma mulher, mas é agravada por ela ser esposa do seu anfitrião.

Note-se, ainda, que Páris e sua transgressão são citados somente no começo do fragmento, enquanto todo o resto concentra-se no que Helena fez e no que foi perdido em seu nome: foi “por causa daquela” (*énneka*, v. 12) e não “daqueles”. Os verbos ativos indicam a agência da argiva, mesmo se desvairada pelo desejo.³⁵ Se, por um lado, a responsabilidade pela guerra é compartilhada com o príncipe troiano e talvez até com Afrodite, o que poderia causar a impressão de “que a sua figura é tratada de um modo mais ‘neutro’ ou em termos mais brandos” (CAPRIOLI, 2012, p. 25) quando comparado com o fragmento 42 V do mesmo poeta, por outro lado, há neste não só a exposição da morte de guerreiros (v. 11), mas também do abandono do marido e da filha (v. 5-6), além de retratar cenas muito mais impactantes da guerra, como os “carros no pó” (*árvat’ en koniáisi*, v. 13) e o “massacre”

³³ Ragusa (2010, p. 270).

³⁴ Dicionários consultados: LSJ e DGE.

³⁵ Blondell (2010, p. 361).

(*phónō*, v. 15). De certo, Helena aqui não é mais “palatável” para Alceu – e o fato de ele novamente não expor nada que lembre o motivo para lutar pelo seu retorno, como sua beleza ou linhagem, corrobora novamente essa visão.

Por fim, é de notar a semelhança dos crimes de ambos: são quebras de códigos sociais basilares da Grécia Arcaica. Enquanto o fragmento anterior destaca as diferentes consequências de relacionamentos oficiais e não oficiais, podemos assim dizer, exemplificados pelas imagens de Tétis e Helena respectivamente, este sublinha o rompimento de contratos, tanto na esfera masculina quanto feminina, como desenvolve Blondell (2010, p. 361):

Os termos em que seus papéis são caracterizados são específicos de gênero, assim como consequências dignas de culpa. Páris viola os códigos sociais (masculinos) que regem a amizade de hóspedes, o que leva à morte de seus irmãos (a quem a lealdade de um homem deve ser primordial), enquanto Helena viola suas obrigações (femininas) de esposa e mãe, traindo aqueles a quem a lealdade da mulher deve ser inquestionável.

2. 6. Íbico, Fr. S 151 Davies:

Conhecido por cantar especialmente canções erótico-amorosas, Íbico, de acordo com testemunhos antigos, teria composto outras duas com Helena: uma sobre o momento em que Menelau reencontra sua esposa no templo de Afrodite, e, ao vê-la, deixa cair a espada de sua mão; e a segunda, referente à luta entre Deífobo e Idomeneu para ser seu novo esposo após a morte de Páris.³⁶ Dessas cenas, contudo, nenhum verso chegou até nós, apesar de elaborarem episódios bastante documentados em outras fontes.³⁷ Ambas as ocasiões colocam em evidência o poder erótico despertado pela aparência de Helena que pode ser tanto motivo de seu salvamento, quanto também a causa de novos conflitos, sendo um campo fértil para poemas que buscam trabalhar com a temática da beleza e seus perigos.

Este é o caso do Fr. S 151 (Dav.), a única canção de Íbico sobrevivente com os heróis caros a este artigo, também conhecida como “Ode a Polícrates”. Preservado no *Papiro de Oxirrinco* 1790 (século II a.C.), o fragmento de tom encomiástico apresentado na corte de Samos³⁸ tem como tema a beleza,

³⁶ Os testemunhos correspondem, respectivamente, aos Fr. 296 e 297 na edição de Davies (1991).

³⁷ A disputa pela mão de Helena após a morte de Páris tem como agentes ora Deífobo e Idomeu (como em Íbico), ora Deífobo e Heleno. Independentemente, é o primeiro quem se casa com a heroína, e tal união já é aludida na *Odisseia* (4. 274-76; 8. 517-20) e teria sido cantada na *Pequena Iliada*. Já a cena em que Helena mostra seus seios a Menelau aparece em algumas fontes iconográficas como os vasos *Mykonos* 69 (panel 7) e *Naples* 126053. Para outras fontes, ver Gantz (1993, p. 639-657).

³⁸ Ragusa (2010, p. 289).

afirmado após uma sequência de preterições à matéria épico-homérica, e concluído em elogio ao jovem príncipe Polícrates – este, imortalizado pela canção assim como os heróis de Troia. A estrutura da ode é dividida em quatro tríades, totalizando 48 versos, o que nos permite afirmar que, certamente, uma estrofe foi perdida, embora alguns estudiosos calculem a perda de mais de 60 versos:³⁹

...]αι Δαρδανίδα Πριάμοιο μέ- γ' ἄσ]τυ περικλεές ὄλβιον ἠνάρον		...do Príamo Dardânida a gran[de ur]be, longi-gloriada, venturosa, aniquilaram,
Ἄργ]οθεν ὀρνυμένοι Ζη]νός μεγάλοιο βουλαῖς ξα]νθάς Ἑλένας περι εἶδει δῆ]ριν πολύθυμον ἔχ[ο]ντες πό]λεμον κατὰ [δ]ακρ[υό]εντα, Πέρ]γαμον δ' ἀνέ[β]α ταλαπεῖριο[ν ἄ]τα		de Ar]gos incitados pelos desígnios de Zeus Grandioso, pela beleza da fulva Helena, sup[ο]rtando [a pele]ja muito-hineada em guerra lacrimosa; e a [per]dição galgou a [Pér]gamo, desgraçada, por causa de Cípris Auricomada.
χρ]υσοέθειραν δ[ι]ὰ Κύπριδα.		
νῦ]ν δέ μοι οὔτε ξειναπάτ[α]ν Π[ά]ριον 10		Mas agora, p'ra mim, nem o trai-anfitrião, P[á]ris,
. .] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[σφ]υρ[ο]ν ὕμ]νῃν Κασσάνδραν Πρι]άμοιό τε παῖδας ἄλλου[ς] Τρο]ίας θ' ὑπιπόλοιο ἄλωσι[μο]ν ἄμ]αρ ἀνόνημον, οὐδέπ[ι] ἠρ]ῶων ἀρετὰν 15		nem a Cassandra de fin[o]-tornozel[o] (é) desejável [hi]near, (nem) os outro[s] filhos de [Prí]amo, (nem) a tomada de Troia de altos umbrais, di]a inominável, nem (?)... a excelência dos [he]róis, esplêndida, eles que oca[s] naus] muito-rebitadas levara[m],
ὕπ]εράφανον οὐς τε κοῖλα[ι] νᾶε[ς] πολυγόμοι ἐλεύσα[ν] Τρο]ίαι κακόν, ἦρωας ἐσθ[λο]ύς· τῶν] μὲν κρείων Ἀγαμέ[μ]νων 20		um mal pr'a [Tro]ia – nobres heróis. E Agamé[mnon], soberano, [os chefi]ou, o rei Plistenida, conduz-varões, filho ger[a]do do nobre Atreu.
ἄρ]χε Πλεισθ[ενί]δας βασιλ[ε]ὺς ἀγὸς ἀνδρῶν Ἄτ' ρέος ἐσθ[λο]ῦ π[ά]ις ἔκγ[ο]νος.		
καὶ τὰ μὲ[ν ἄν] Μοῖσαι σεσοφ[ι]σμένα εὖ Ἑλικωνίδ[ε]ς ἐμβαίειν λόγω[ι] θνατ[ό]ς† δ' οὐ κ[ε]ῖν ἄνηρ διερὸς τὰ ἕκαστα εἶποι, ναῶν δ[ισσος ἀρι]θμὸς ἀπ' Αὐλίδος Αἰγαῖον διὰ [πό]ντον ἀπ' Ἄργεος ἠλύθο[ν ἐς Τρο]ία]ν 30		E tais coisas as expe[r]tientes Musas do Hélicon bem abarcar[ia]m na história, mas um mort[a], um varão vivo, não poder[i]a contá-las cada uma: ta[manha] quantidade de naus que de Áulis e de Argos através do [m]ar Egeu fora[m para Tro]ia], nutr[e]-corcéis, [e nelas] (estavam) homens de b]rónzeo-escu[dos, fil]hos de aque[us]. D]eles, o su[p]erior com a lança Aquiles pé[s-li]geiros, e o gra]nde Telamónio, o vigor[oso Ájax?
ἰπ]οτ' ῥόφο[ν, ἐν δ]ὲ φώτες χ]αλκάσπι[ιδε]ς, υἱ]ε[ς] Ἀχα[ι]ῶν· τ]ῶν μὲν πρ[οφ]ερέστατος αἰ[τ]ίχμᾶι ...]. πόδ[ας ὠ]κὺς Ἀχιλλεὺς καὶ μέ]γας Τ[ε]λαμ[ών]ιος ἄκτι[μος Αἴ]ας] ... [.....]λο[.] .υρός. 35		

³⁹ Wilkinson (2013, p. 53).

Iliada, quando ele atende o pedido de Tétis, mãe de Aquiles, ofendido por Agamêmnon. Esta última, no entanto, não se encaixa na canção de Íbico, pois ele fala da destruição dos troianos, e não dos gregos; e, por outro lado, a menção a Afrodite, lembrando do julgamento de Páris, e à beleza (*perí eidei*, v. 5) da sua filha – e não somente a Helena em si –, já que esse seria o artifício do deus para dar cabo à guerra e despovoar a Terra, reforça a possibilidade de diálogo com a primeira tradição citada.⁴³

Helena é *xanthós* novamente, assim como vimos em Safo 23 Voigt, sendo a última vez que esse epíteto lhe é atribuído.⁴⁴ Como já dito na análise do poema sáfico, esse adjetivo sugere beleza heroica e imortalidade, e aqui, especialmente, associa a sua imagem à de Afrodite, ainda mais do que nos outros exemplares mélicos, uma vez que nos versos seguintes a deusa é chamada de “Auricomada” (*khrysoétheiran*, v. 9).⁴⁵ Contudo, como ressalta Wilkinson (2013, p. 60), embora tenha uma beleza exuberante, Helena continua mortal, enquanto Afrodite é nitidamente superior ao ser “dourada”, “com cabelos de ouro”. A cor dos cabelos das deidades continua a repercutir ao longo do poema, especialmente nas figuras da ninfa Hílis, que é “auri-acinturada” (*khrysóstrophos*, v. 40), na de seu filho, Zeuxipo, e na de Troilo, que, composta em um símile, são comparados ao “ouro a oricalco / já três vezes purificado” (v. 41-3).⁴⁶ O artifício é bem-vindo, uma vez que o ouro é o metal que melhor exemplifica a beleza, por ser o mais precioso e incorruptível, ecoando, assim, o tema da canção. Contudo, enquanto as imagens de Helena e Afrodite estão ligadas especialmente à destruição da cidade de Príamo, os três últimos parecem focar um lado mais positivo da beleza, de admiração, e, por isso, sua proximidade à invocação de Polícrates. Como resume Canazart (2021, p. 17):

Tanto Helena como Afrodite, conforme bem estabelecido na tradição, têm como principal característica a beleza; uma beleza, no entanto, que é responsável pela ruína de Troia (versos 2-3, 8-9, 14-15 e 19). Quando o poeta menciona o ouro no símile, tais adjetivos [“loira” e “auricomada”] são recuperados e os versos iniciais

⁴³ Cf. Barron (1969, p. 134), Ragusa (2010, p. 261). É importante lembrar que a canção de Íbico faz referências explícitas à duas epopeias: ao canto II da *Iliada*, quando diz que um “varão vivo” não poderia contar devido a grande quantidade de naus enviadas para Troia (v. 25-6); e, também à *Teogonia* de Hesíodo, ao adjetivar as Musas de *Helikônides* (v. 24). Reforça-se, mais uma vez, a hipótese de que Íbico estaria referenciando uma terceira epopeia, *Cantos Cíprios*.

⁴⁴ Ragusa (2010, p. 261).

⁴⁵ Ragusa (2010, p. 263); Wilkinson (2013, p. 60).

⁴⁶ Como Canazart (2021, p. 7) observa, o estado lacunar dos últimos versos dificulta a leitura do símile. A estrutura do poema corrobora a leitura de que “Troilo é o mais belo, e logo em seguida, Zeuxipo. Ambos são belos e têm “uma parte da beleza sempre” (verso 46), mas Troilo, ainda que por pouco, é mais belo que Zeuxipo e é essa diferença que o símile mantém ao comparar o ouro ao oricalco.”

da canção ecoam, fazendo com que o símile aluda tanto à beleza superlativa de Helena e Afrodite quanto à destruição pela qual tal beleza é responsável. Como não é possível definir o subgênero mélico ao qual o fragmento S151 pertence e, por extensão, o porquê da inserção do mito por meio da preterição, não é impossível que a guerra de Troia seja introduzida para trazer, de modo implícito, uma reflexão ético-moral, cujo principal objetivo é prevenir Polícrates dos perigos da beleza.

Voltando à questão do início do conflito de Troia, se correto o elo com a tradição dos *Cantos Cíprios*, mais um paralelismo entre as duas pode ser indicado: ambas são agentes e instrumentos da guerra. Afrodite é participante ativa do rapto de Helena, pois ela a promete a Páris e ajuda a raptá-la; porém, se estava nos desígnios de Zeus que a guerra acontecesse, a deusa foi um meio para que o plano fosse realizado. Da mesma forma, Helena (e Páris, conseqüentemente) é instrumento tanto de Afrodite quanto de Zeus, o que pode indicar uma hierarquia cósmica. Por fim, esse paralelo é reforçado pela palavra *átē* (v. 8), muitas vezes usada pela própria Tindarida nos poemas homéricos (*Il.* VI. 354-6, XXIV. 28-30; *Od.* 4. 260-2) para explicar a influência da deusa nas suas ações e nas de Páris que levaram à queda de Troia, sem, no entanto, se eximir da responsabilidade. Como sintetiza Ragusa (2010, p. 70) “a noção está, portanto, intimamente associada à influência externa de proveniência divina nas ações humanas [...] e sua carga é sempre negativa”, pois causa a destruição tanto daqueles que estão sob o seu efeito, quanto dos que estão sofrendo a ação do influenciado. Contudo, no caso do fragmento S 151, o termo parece ser empregado não no sentido de causa, mas de consequência – “ruína”, “desgraça” ou “perdição” – causada pela deusa (*d[i]à Kyprida*, v. 9). Apesar de o sentido não ser exatamente o mesmo da *átē* homérica,⁴⁷ a escolha do termo para cantar a ruína de Troia, após mencionar Helena e Afrodite, não parece ser ao acaso, e *átē* ser a consequência só realça, ainda mais, a teia de eventos que a causaram.

A segunda tríade (v. 10-22) possui uma quebra brusca do tempo mítico para o da *performance* com “agora, pr’a mim” (*nyn dé moi*, v. 10), na qual o poeta se refere ao seu próprio objeto poético – ele diz que não cantará mais sobre Troia, apesar de continuar a fazê-lo, em uma série de preterições. Começa, então, com Páris, que recebe o epíteto não homérico “traí-anfitrião” (v. 10), assim como em Alceu 283 V. Fecham-se aqui as causas da guerra. Sua aparição é seguida da sua irmã Cassandra, o que provoca um contraste particular, reforçado pelo epíteto da moça de “fino-tornozelo” (*tani[sph]yr[on]*,

⁴⁷ Referimo-nos à *átē* homérica dos versos citados acima relacionados com Helena e Páris. O termo, mesmo em Homero, sofre variações de sentido a depender do contexto, e o significado de “ruína” já pode ser visto na *Odisseia* (12. 372), quando Odisseu descobre que, ao dormir, seus companheiros mataram as vacas de Hélio.

v. 11), geralmente usado para virgens, e indica beleza nobre e fragilidade.⁴⁸ Na tradição, a filha de Príamo é estuprada por Ájax no saque da cidade e morta por Clitemnestra quando levada como escrava por Agamêmnon. Sua história trágica não é exposta em Íbico, mas certamente lembrada pela audiência, e a contraposição com o irmão, responsável direto pela guerra, faz a audiência questionar sobre as vidas inocentes, que não tinham nenhuma culpa sobre a guerra e que sofreram tanto quanto as que tinham, ou ainda mais. Essa reflexão é reforçada pelos epítetos de cada um, pois o primeiro (“traí-anfitrião”) lembra a causa da queda do povo troiano, enquanto a segunda (“fino-tornozelo”) mostra Cassandra como vítima passiva de todas as desgraças,⁴⁹ retomando o contraste causa-consequência elaborado na primeira tríade.

Há outro elemento digno de nota nesta relação entre as duas personagens: ambos os irmãos são conhecidos por suas belezas (Cf. Páris *Il.* III. 45 e Cassandra *Il.* XIII. 366), mas também pela beleza serão destruídos. Como aponta Wilkinson (2013, p. 66), o príncipe troiano terá sua perdição devido a essa característica da rainha espartana, enquanto a princesa será vítima da sua própria ao ser violada por Ájax e Agamêmnon. Por fim, não escapou aos estudiosos a afinidade da Cassandra íbica com a homérica, que no verso épico é “símil a Afrodite” quando escala os muros de Pérgamo e vê a perdição da cidade: o corpo já morto de Heitor (*Il.* XXIV. 699). Os ecos entre os poemas são visíveis pelo léxico empregado, o que leva à reflexão de que “ela pode se assemelhar a Afrodite em sua aparência, mas sua fraqueza mortal significa que ela deve sofrer por causa das ações da deusa” (WILKINSON, 2013, p. 65). Cassandra, desse modo, diferentemente de Páris e Helena, encarna os sofrimentos de todos os troianos, principalmente mulheres, inocentes da guerra.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Nos fragmentos que compõem este *corpus*, pudemos observar como as imagens de Páris e Helena podem ser construídas para diferentes propósitos, havendo uma caracterização que trabalha com a tradição poética épica, seja reafirmando certos padrões, seja elaborando novos caminhos. Ao compararmos os personagens mélicos com os de Homero, conseguimos visualizar uma continuidade: em Álcman (Fr. 77), o príncipe troiano é chamado de *dýspari*, lembrando o célebre sermão de Heitor ao irmão no canto III, além de usar a mesma fórmula (juntar o nome a um insulto) para gerar um novo epíteto, *ainoparis*, que será reutilizado na *Hécuba* de Eurípidés. Embora a perda do restante da canção impossibilite a compreensão do contexto em que o insulto

⁴⁸ Ragusa (2010, p. 280).

⁴⁹ Wilkinson (2013, p. 66).

se insere, o verso é consoante com os dizeres do narrador homérico sobre Páris – “para todos eles [gregos e troianos] era ele mais odioso (*apēkhtheto*) do que a negra morte” (*Il.* III. 454) – pois é um *kakón* para toda a Hélade, nas palavras do poeta espartano. Mesmo em Alceu e Íbico, que não são tão enfáticos em suas condenações, Páris é lembrado especialmente pelo seu delito: ele é o *xeinapáta*, o trai-anfitrião.

A Helena de Safo (Fr. 16) também se assemelha à de Homero em relação à marca que é sua por excelência: a ambiguidade. Concomitantemente, a heroína possui a responsabilidade de suas ações reprováveis, mas, ao que tudo indica, também fora influenciada por desígnios divinos. O mesmo ocorre na *Iliada* e na *Odisseia*, em que ela se responsabiliza pela guerra, sem se esquecer do papel relevante que Afrodite desempenhou no desenrolar da sua história com Páris (*Il.* III. 399-412; *Od.* 4. 259-64). Em Alceu (Frs. 42 e 283), no entanto, tal relativização parece não acontecer, e a imagem da espartana construída é negativa, algo que pode apontar para uma tendência cada vez mais comum em poetas posteriores.⁵⁰ Ainda, a característica mais conhecida e tradicional de Helena é, aparentemente, de propósito ignorada pelo poeta lésbio; algo que não é compartilhado nem pela sua conterrânea, nem por Íbico, uma vez que ambos dão destaque à sua beleza exuberante para descrevê-la, tanto ao chamá-la, de fato, de a mais bela (ou afirmar que lutaram por causa da *eidei* de Helena), quanto ao utilizar do epíteto não-homérico *xanthē*.

Acerca dos outros poemas épicos do ciclo mítico troiano na mélica, conseguimos identificar referências a alguns eventos abordados nos *Cantos Cíprios*. O Julgamento de Páris, por exemplo, parece estar sendo aludido tanto em Íbico quanto em Safo (Fr. 16), sendo que o primeiro poeta vai além, mencionando, provavelmente, o plano de Zeus para diminuir a população humana. Alceu (Fr. 42), por outro lado, retoma as bodas de Tétis e Peleu sob uma perspectiva não comum, mas que, no geral, também foi cantada na mesma epopeia. Se não podemos comprovar que os fragmentos beberam direto da fonte dos *Cantos Cíprios*⁵¹ devido à perda quase completa do poema, as alusões mostram que os acontecimentos míticos lá narrados circulavam e tinham força nos quatro cantos da Grécia.

⁵⁰ Um exemplo na própria mélica é a perda *Helena* de Estesícoro (Cf. Betini e Ragusa, 2020). Nas tragédias, essa visão negativa de Helena está muito presente, como em *Agamemnon* de Ésquilo (v. 399-426; 681-729), e em muitas obras de Eurípides. Sobre este último, é relevante notar que, apesar de poeta trabalhar com a tradição do julgamento de Páris, as injúrias à heroína não são poupadas; isso acontece, exemplarmente, no *ágon* entre Hécuba e Helena em *Troianas* (v. 860-1043) quando a espartana tenta justificar o abandono do marido por causa do evento mítico, algo que a rainha troiana não acredita, rebatendo os argumentos da ex-nora um por um.

⁵¹ De autoria incerta, o épico provavelmente foi composto após a *Iliada* já ter se “estabelecido como um clássico”, implicando que dificilmente sua datação seja anterior à primeira metade do século VI (a.C.), como afirma West (2003, p. 13).

No que tange à *performance*, é possível tecer alguns comentários sobre as figuras moldadas pelos poetas, pensando na ocasião em que foram apresentadas. Em Safo (Fr. 16), considerando que suas canções eram “dirigidas a seu grupo feminino de *parthénoi*” (RAGUSA, 2021, p. 48) no contexto da coralidade, tratar Helena sob a ótica da ambiguidade pode ser uma forma de demonstrar às moças os perigos e os prazeres de Eros, pois a bela espartana se revela o *exemplum* perfeito para ilustrar a potência divina do desejo e suas consequências – o desejado é a coisa mais bela, mas, para alcançá-lo, podem ser necessárias ações reprováveis. Como as *parthénoi* (moças não casadas) estão, justamente, em um momento de transição para o *gámos* (casamento), e a atividade coral tem como uma das suas funções prepará-las para essa nova etapa da vida,⁵² tal alerta seria bem-vindo. O mito de Helena também é ponte para a memória, uma vez que a narrativa faz a *persona* se lembrar de Anactória, provavelmente uma das *kórai* (moças) não mais presente, e, dessa forma, une o mundo mítico com o contexto de *performance*. Algo semelhante acontece no Fr. 23 da mesma poeta, no qual as belezas da rainha espartana e de sua filha são usadas como réguas comparativas; com quem, não sabemos, mas é certo que se trata de alguém presente, e a possibilidade da ocasião de bodas, já levantada, é possível.

Quanto a Alceu, o poeta é especialmente conhecido por apresentar seus poemas no contexto de simpósios, onde o público é majoritariamente masculino e da alta aristocracia lésbia.⁵³ Se for o caso dos dois fragmentos que estudamos, a abordagem escolhida pelo poeta para tratar os dois personagens soa coerente, afinal, ela aponta para os perigos dos rompimentos de compromissos caros à aristocracia grega arcaica: o casamento e a hospitalidade. No Fr. 42, o argumento é desenvolvido através da comparação entre duas noivas, Tétis e Helena, enquanto no Fr. 283, é pela exposição direta das ações dos dois personagens, como trair o anfitrião e abandonar o marido e a filha. Por fim, a menção a Polícrates no final da canção de Íbico indica que a sua *performance* ocorreu em um simpósio palaciano, e o seu endereçamento ao jovem tirano revela o seu caráter encomiástico, cujo tema é a beleza. Sendo assim, Helena e Páris, heróis conhecidos por suas aparências, estão presentes no fragmento de Íbico; contudo, ao estarem inseridos nos motivos da guerra que levaram a morte à cidade de Príamo, juntamente com Afrodite, a deusa mais bela e protetora do casal, e Zeus, grandioso, os heróis exemplificam não só o caráter nobre e imortal da beleza, mas também o seu poder de destruição.

Dadas as considerações finais, este trabalho buscou recuperar as imagens de Helena e Páris na poesia mélica grega arcaica, fragmentadas, e, por isso, em

⁵² Sobre a coralidade e as *parthénoi* na mélica de Safo, ver Ragusa (2019).

⁵³ Ragusa (2010, p. 82-92).

necessidade de ser alinhadas a outras fontes em diálogo com a tradição, uma vez que essas vozes poéticas circulantes por toda a Hélade eram como peças espalhadas de um quebra-cabeça que continuamente almejamos completar. É inevitável, então, deixar-se seduzir pela mítica dos dois heróis, submersa em mistérios, e desejar navegar, de alguma forma, os mares e mares de tempo que nos separam.

REFERÊNCIAS

Edições e dicionários:

- BURRIS, S.; FISH, J.; OBBINK, D. “New fragments of Book 1 of Sappho”. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, No 189, 2014, p. 1-28. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23850356>. Acesso em 24 fev. 2022.
- DAVIES, M. (ed.). *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta I*. Oxford: Clarendon, 1991.
- GRENFELL, B. P.; HUNT, A. S. (eds.). *The Oxyrhynchus papyri – Part X*. Londres: Egypt Exploration Fund, 1914.
- KOVACS, D. (ed., trad.). *Euripides*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.
- LIDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, S. *Greek-English lexicon with a revised supplement*. 9a ed. rev. e ampl. Oxford: Clarendon, 1996.
- LOBEL, E.; PAGE, D. L. (eds.). *Poetarum Lesbiorum fragmenta*. Oxford: Clarendon, 1997 [1a ed.: 1955].
- MOST, G. W. (ed., trad.). *Hesioi: The shield. Catalogue of women*. Other fragments. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2007.
- VOIGT, E.-M. (ed.). *Sappho et Alcaeus*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1971.
- WEST, M. (ed.) *Homeri Ilias*, vol. I. Munich, Leipzig: Saur, 1998.
- WEST, M. (ed.) *Homeri Ilias*, vol. II. Munich, Leipzig: Saur, 2000.
- WEST, M. (ed.) *Homerus Odyssea*. Berlin: De Gruyter, 2017.

Estudos e comentários:

- BARRON, J. P. “Ibycus: to Polycrates”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Oxford: University Press, 1969, p. 119-49. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43646393>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- BETINI, P.; RAGUSA, G. “As Quatro Helenas de Estesícoro: a representação da heroína nos fragmentos de *Helena, Palinódia(s), Saque de Troia e Retornos*”. *Códex: Revista de Estudos Clássicos*, Vol. 9, n. 1, 2021, pp. 74-93. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/CODEX/article/view/41103>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- BLONDELL, R. “Refractions of Homer’s Helen in Archaic lyric”. *The American Journal of Philology*. Vol. 131, No. 3, 2010, p. 349-391. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40983352>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- CANAZART, G. “O símile na poesia mélica arcaica”. *Phaos: Revista de Estudos Clássicos*. Vol. 21, 2021, p. 1-30. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/phaos.v21i00.15557>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- CAPRIOLI, M. “On Alcaeus 42, Voigt”. *The Classical Quarterly*, Vol. 62, N° 1, 2012, p. 22-38. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41819993>. Acesso em: 22 fev. 2022.
- DAVIES, M.; FINGLASS, P. J. (ed., introd., coment.). *Sesichorus: the poems*. Cambridge: University Press, 2014.
- DECKER, J. E. “The most beautiful thing thing on the black Earth: Sappho’s alliance with Aphrodite.” In.: REID, H; LEYH, T. (eds.) *Looking at beauty to kalon in western Greece*.

- Selected essays from the 2018 Symposium on the Heritage of Western Greece*. Parnassos press – Fonte Arethusa, 2018, p. 39-50. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/j.ctvcmxpn5.6>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- DODSON-ROBINSON, E. “Helen’s ‘Judgement of Paris’ and Greek marriage ritual in Sappho 16”. *Arethusa*. Vol. 43, No. 1, 2010, p. 1-20. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44578316>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- DUBOIS, P. “Sappho and Helen”. *Arethusa. Woman in the Ancient World*. Vol. 11, No 1/2, 1978, p. 89-99. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26308155>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- EURÍPIDES. *Duas tragédias: Hécuba e Troianas*. Tradução de. Werner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.
- FREDRICKSMEYER, H. C. “A Diachronic Reading of Sappho fr. 16 LP”. *Transactions of the American Philological Association* 131, 2001, p. 75-8. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20140964>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- GRAZIOSI, B.; HAUBOLD, J. “Greek lyric and early greek literary history” In. BUDELMANN, F. (org.). *The Cambridge companion to Greek lyric*. Cambridge: University Press, 2009, p. 95-113.
- HERINGTON, J. *Poetry into drama*. Berkely: University of California Press, 1985.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. F. Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. F. Lourenço São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2013.
- PERROTA, G., GENTILLI, B.; CATENACCI, C. (coments., introd., trads.). *Polinnia*. 3a ed. rev. e ampl. Messina: Casa Editrice G. D’Anna, 2007.
- RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa. A representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. (apoio Fapesp).
- RAGUSA, G. *Lira, mito e erotismo. Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010. (apoio Fapesp).
- RAGUSA, G. (org., trad.). *Lira grega. Antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.
- RAGUSA, G. “A coralidade e o mundo das *pathénoi* na poesia mélica de Safo.” *Aletria*, Vol. 24, N° 4, 2019, p. 85-111.
- RAGUSA, G. (org., trad.). *Safo de Lesbos: Hino a Afrodite e outros poemas*. 2a ed. ver. e ampl. São Paulo: Hedra, 2021.
- TORRES GUERRA, J. B. “‘Rubia Helena’ (Íbico, S 151 PMGF, v. 5)”. *Minerva* 12, 1998, p. 53-6. Disponível em: https://www.academia.edu/26920572/Rubia_Helena_%C3%8Dbico_S_151_PMGF_v._5. Acesso em: 16 fev. 2022.
- TSITSIKABOU-VASALOS, E. “Alcman: Poetic etymology tradition and innovation”. *Rivista di cultura classica e medioevale*, Vol. 43, No. 1, 2001, p. 15-38. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/23953906>. Acesso em: 16 fev. 2022.
- WILKINSON, C. L. (intro. text. coment.). *The Lyric of Ibycus*. De Gruyter, 2013.

Recebido: 15/3/2022

Aceito: 24/5/2022

Publicado: 27/5/2022

Rev. est. class., Campinas, SP, v.22, p. 1-29, e022005, 2022