



# REMÉDIOS DE HELENA<sup>1</sup>

---

HELEN'S MEDICINES

Bruno S Gripp<sup>2</sup>

*Universidade Federal Fluminense (UFF)*

**Resumo:** Este artigo nota, na cena no canto IV da Odisseia em que Helena administra um pharmakon para Telêmaco, Menelau e outros, as relações fraseológicas entre, por um lado, o papel do remédio e o de Helena com, por outro, o papel da Musa e do aedo. Após verificar esse paralelismo em outras passagens de Helena na *Ilíada* chegamos à conclusão de que, ao longo dos poemas Homéricos, Helena é apresentada analogamente ao aedo, na medida em que ela é também "responsável" pelo canto. Por fim, notamos que esse paralelismo com o aedo não se circunscreve exclusivamente a Helena e pode ser visto também com os personagens principais tanto da *Odisseia* quanto da *Ilíada*.

Palavras-Chave: Épica; Grécia arcaica; Poética.

---

<sup>1</sup> Agradeço às contribuições de Leonardo T. Oliveira e de Edgard Bikelis, que me ajudaram na composição deste artigo. Agradeço também a Gustavo Frade, cuja tese de doutorado, em elaboração, toca em uma temática próxima à deste trabalho. Por fim, é necessário mencionar também os pareceristas anônimos que fizeram ótimos comentários sobre este trabalho. Infelizmente, por questões de tempo e de espaço, não sou capaz de aprofundar mais em todos os temas levantados em seus doutos pareceres.

<sup>2</sup> [bsgripp@id.uff.br](mailto:bsgripp@id.uff.br)

---

**Abstract:** *This article investigates the scene in Book IV of the Odyssey when Helen administers a medicine to Telemachus, Menelaus and others. It discusses the phraseological similarities between the medicine and Helen and between the Muse and the singer (aoidós). After verifying this analogy in other passages featuring Helen in the Iliad, the conclusion is reached that in both Homeric epics Helen is analogized to the singer in that she is one of the reasons for the existence of the song. This analogy to the singer is not restricted to Helen, but it can also be seen in relation to Odysseus in the Odyssey and in regard to Achilles in the Iliad.*

Keywords: *Epic poetry; Archaic Greece; Poetics.*

Este artigo está baseado em três pressupostos que são difíceis de serem provados, mas em cujo favor podem ser dados bons argumentos e que são tacitamente aceitos por muitos estudiosos. O primeiro é que a poesia hexamétrica grega arcaica tem uma ideologia própria. Isto é, as obras de Hesíodo, Homero e os hinos homéricos compartilham uma visão de mundo suficientemente parecida para ser vista como uma unidade. Dessa forma eu estou assumindo uma visão da poesia épica mais próxima daquela vislumbrada por Nagy (1996, p. 25), na esteira da pesquisa iniciada por Alfred Lord (1961), de que os poemas homéricos são mais criações de uma tradição do que obras de um poeta individual. Isso não significa que eu negue a possibilidade de inovação dentro da tradição, e muito menos que não haja divergências entre poetas, como entre Hesíodo e Homero, e mesmo entre obras de um mesmo "poeta", como entre a *Odisseia* e a *Ilíada*.

Como consequência, eu pressuponho também que a temática geral desses poemas é, se não a mesma, intencionalmente convergente. Isto é, temas de um poema para o outro tendem a se identificar, ao invés de divergir. O motivo disso, imagino, é o fato de esses poemas fazerem parte de um movimento interregional grego. Dessa forma, temas que aparecem em um texto podem ser esperados em outro e podemos utilizar uma obra para completar lacunas da outra.

Por fim, também vou considerar que personagens e episódios também possuem uma tendência a convergir ao longo de toda a tradição. Ou seja, as personalidades e traços característicos de uma Atena, um Ulisses e um Aquiles, entre outros, tendem a ser os mesmos em todo o ciclo épico.

O principal motivo para essas assunções é o reconhecimento da existência de uma cultura aristocrática comum a toda a Grécia e não isolada em cada cidade-estado, que pode ser observada em uma convergência religiosa comum, como foi notada por Rohde (1898, I, pp. 125-7), uma convergência na cultura material, como notada por Snodgrass (1971, p. 421), e, mais importantemente dentro dos objetivos desse artigo, uma convergência poética, como argumentada por Nagy (1990, pp. 38 ss). Como esses especialistas notam, é visível uma tendência a se

---

abandonar particularidades locais em detrimento de uma cultura aristocrática comum a toda a Grécia, e a poesia de Homero e Hesíodo não é apenas um objeto dessa convergência, mas também é um sujeito dela. Trocando em miúdos, como Heródoto nos informa (II 53), a poesia épica é um dos responsáveis por esse fenômeno.

Muitos desses pressupostos são implícitos na maior parte da crítica. Sem a sua aceitação seria impossível fazer comparações entre a *Dichterweihe* da *Theogonia* (vv. 22-34) e os discursos cretenses de Ulisses na *Odisseia* (XIX, vv. 165-204), da mesma forma, a leitura do discurso de Aquiles no Hades (XI - vv. 467-540) seria totalmente diferente se uma consciência iliádica não estivesse presente nas mentes de poetas e público. Seria um problema para nossos estudos sobre Grécia Arcaica se essa proximidade não fosse plausível, ou mesmo provável, e muito do conhecimento que possuímos dela teria de ser abandonado ou considerado duvidoso.

Nosso assunto neste trabalho vai circular em torno do papel de mediadora exercido por Helena no canto IV da *Odisseia*. Nossas reflexões vão se centrar na administração do φάρμακον durante um momento de estresse no diálogo com Telêmaco. A passagem em questão é a seguinte (IV, 219-32)<sup>3</sup>:

ἔνθ' αὐτ' ἄλλ' ἐνόησ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα  
αὐτίκ' ἄρ' εἰς οἶνον βάλε φάρμακον, ἔνθεν ἔπινον  
νηπενθές τ' ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἀπάντων.  
ὄς τὸ καταβρόξειεν, ἐπὴν κρητῆρι μιγείη,  
οὐ κεν ἐφημέριός γε βάλοι κατὰ δάκρυ παρειῶν  
οὐδ' εἴ οἱ κατατεθναίῃ μήτηρ τε πατήρ τε,  
οὐδ' εἴ οἱ προπάροιθεν ἀδελφεὸν ἢ φίλον υἱὸν  
χαλκῶ δηϊόωεν, ὁ δ' ὀφθαλμοῖσιν ὄρῳτο.  
τοῖα Διὸς θυγάτηρ ἔχε φάρμακα μητιόεντα,  
ἔσθλά, τὰ οἱ Πολύδαμνα πόρεν, Θῶνος παράκοιτις,  
Αἰγυπτίη, τῇ πλεῖστα φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα  
φάρμακα, πολλὰ μὲν ἐσθλά μεμιγμένα, πολλὰ δὲ λυγρά,  
ἰητρὸς δὲ ἕκαστος ἐπιστάμενος περὶ πάντων  
ἀνθρώπων· ἦ γὰρ Παιήονός εἰσι γενέθλης.

Mas então teve outra ideia Helena, nascida de Zeus;  
de pronto lançou droga no vinho do qual bebiam,  
contra aflição e raiva, para o oblívio de todos os males.  
Quem a tomasse, após ser misturada na ânfora,  
nesse dia não lançaria lágrimas face abaixo,  
nem se a mãe e o pai tivessem morrido,

---

<sup>3</sup> A tradução, bem como todas as demais da *Odisseia*, são de Christian Werner.

---

nem se na sua frente irmão ou filho querido  
com bronze tivessem matado, e, a ele, visto com os olhos.  
A filha de Zeus possuía tais drogas astuciosas,  
benignas, que lhe deu Polidamna, esposa de Tôn,  
no Egito, onde o solo fértil produz inúmeras  
drogas, muitas benignas, misturadas, muitas funestas,  
e cada um é médico habilidoso, superior a todos  
os homens, sim são da estirpe de Peã.

Não há nenhuma instância de uso de um remédio idêntico na épica grega arcaica, mas, como Fowler (in Finkelberg, 2011, p. 495) nota, o uso de φάρμακα é característico da medicina em tempos homéricos. A própria passagem deixa bem claro que tanto o acesso a φάρμακα é fácil no Egito quanto os seus habitantes são todos destros em seu uso. Dessa maneira, ao contrário do mundo grego, onde a medicina é uma habilidade reservada a poucos praticantes, no Egito semi-mítico apresentado por Homero, ela é uma arte disseminada por toda a população.

Ao longo da *Odisseia*, esse não é o único φάρμακον presente, e nem sequer é o mais importante. Esse posto cabe ao misterioso μῶλυ, o antídoto dado por Hermes a Ulisses para torná-lo imune à mágica de Circe (X, vv. 302-6). A diferença nesse caso é que a descoberta e o uso do μῶλυ são dependentes de uma intervenção divina, ao passo que a droga utilizada por Helena situa-se explicitamente dentro do campo do saber da medicina.

O ponto central deste trecho está na natureza desse φάρμακον administrado por Helena. Sua principal propriedade é ser causa do "oblivio dos males" (v.221). Neste ponto, pode ser feita uma aproximação a um segundo elemento presente na narrativa odissáica, que é o lótus, planta central em uma passagem dos apólogos de Ulisses (IX, vv. 82-97):

ἔνθεν δ' ἐννήμαρ φερόμην ὀλοοῖσ' ἀνέμοισι  
πόντον ἐπ' ἰχθυόεντα· ἀτὰρ δεκάτη ἐπέβημεν  
γαίης Λωτοφάγων, οἳ τ' ἀνθινον εἶδαρ ἔδουσιν.  
(...)  
οὐδ' ἄρα Λωτοφάγοι μῆδονθ' ἐτάροισιν ὄλεθρον  
ἡμετέροισ', ἀλλὰ σφι δόσαν λωτοῖο πάσασθαι.  
τῶν δ' ὅς τις λωτοῖο φάγοι μελιηδέα καρπόν,  
οὐκέτ' ἀπαγγεῖλαι πάλιν ἤθελεν οὐδὲ νέεσθαι,  
ἀλλ' αὐτοῦ βούλοντο μετ' ἀνδράσι Λωτοφάγοισι  
λωτὸν ἐρεπτόμενοι μενέμεν νόστου τε λαθέσθαι.

De lá, nove dias, fui levado por ventos ruinosos  
sobre o mar piscoso; mas no décimo desembarcamos

---

na terra dos lotófagos, que comem alimento floral.

(...)

Pois os lotófagos não armaram o fim dos companheiros  
nossos, mas deram-lhes lótus como alimento.

Todo aquele que comesse o fruto meloso do lótus  
não desejava servir de mensageiro nem retornar,  
mas preferia lá mesmo, com varões lotófagos,  
comento lótus, permanecer e esquecer o retorno.

A passagem é bem conhecida e muito citada. Relevante é a comparação com a droga utilizada por Helena. Ambas, tanto o lótus quanto o φάρμακον de Helena, caracterizam-se por produzir o esquecimento (ἐπίληθον e λάθεσθαι), no entanto, esse esquecimento é de qualidade diferente em cada um dos casos. Em primeiro lugar, a droga utilizada por Helena produz o "oblivio de todos os males", o contexto da passagem se dá quando Telêmaco, Helena e Menelau choravam compulsivamente pelo desaparecimento de Ulisses (IV, vv. 183-6):

ὡς φάτο, τοῖσι δὲ πᾶσιν ὑφ' ἴμερον ὤρσε γόοιο.  
κλαῖε μὲν Ἀργεΐη Ἑλένη, Διὸς ἐκγεγαυῖα,  
κλαῖε δὲ Τηλέμαχος τε καὶ Ἀτρεΐδης Μενέλαος,  
οὐδ' ἄρα Νέστορος υἱὸς ἀδακρῦτῳ ἔχεν ὄσσε·

Assim falou e neles instigou o desejo por choro.  
Chorava a argiva Helena, nascida de Zeus,  
choravam Telêmaco e Menelau, filho de Atreu,  
e nem o filho de Nestor manteve os olhos sem lágrimas

Esse choro sem controle ameaça o próprio encontro entre Telêmaco e Menelau. Como o próprio diz "deixemos de lado o choro que antes ocorreu" (ἡμεῖς δὲ κλαυθμὸν μὲν ἐάσομεν, ὅς πρὶν ἐτύχθη), e resta somente uma vaga sugestão de uma conversa futura: "Discursos também haverá na aurora" (μῦθοι δὲ καὶ ἠῶθέν περ ἔσσονται). Ora, fica claro que o assunto de Ulisses, Antíloco e Agamêmnon – que foram as três personagens cujos destinos funestos foram mencionados nos discursos iniciais os impede de ter uma conversa que seja frutífera, porque para os personagens é impossível falar de seus parentes próximos (pai e irmãos) sem resultar no choro. Dessa forma, é mesmo questionável que a conversa marcada para a manhã seguinte viesse a ter algum fruto, visto que não haveria mudança e o assunto continuaria lastimoso.

Homero mostra que a atitude de Helena foi de compreensão: ἄλλ' ἐνόησ' Ἑλένη. Em Homero, como diz o léxico de R. J. Cunliffe, o verbo νοέω

---

tem o significado de "perceber", "reparar", mas também o de "pensar", e é esse sentido que o lexicógrafo atribui a essa passagem. Não acho que ambas definições devam ser separadas nesta passagem. Helena apenas foi capaz de "pensar em outras coisas", poderíamos traduzir de maneira coloquial ou, de acordo com a tradução de Christian Werner: "te[r] outra ideia", por ter sido capaz de perceber a situação.

Vemos esse uso do verbo *voéō* em uma passagem que precede o trecho em questão. Trata-se do momento em que Menelau percebe que estava diante dele o filho de Ulisses (*νόησε δέ μιν Μενέλαος*) e a essa percepção se segue um plano. No entanto, ao contrário da situação de Helena, Menelau hesita entre deixar que ele mencionasse o pai ou perguntá-lo de uma vez. Ou seja, o verbo *voéō* frequentemente mistura os seus dois significados: de perceber e de ter uma ideia. Essa maneira de expressar revela que Helena age por um impulso próprio, como resposta a um problema específico. Helena, portanto, está no controle da situação.

Voltando às propriedades do *φάρμακον* de Helena, é importante reparar que seu objetivo de ser "oblivio de todos os males" encontra, na tradição hexamétrica grega, um par bastante singular, que encontramos na *Teogonia*, de Hesíodo, também na tradução de Christian Werner (vv. 49-52):

τὰς (Μούσας) ἐν Πιερίῃ Κρονίδῃ τέκε πατρὶ μιγεῖσα  
Μνημοσύνη, γουνοῖσιν Ἐλευθήρος μεδέουσα,  
λησμοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων.

A elas, na Piéria unida ao pai, filho de Crono, pariu  
Memória, dirigente das ladeiras de Eleuteros  
como esquecimento de males e suspensão de afãs.

Λησμοσύνη, que compartilha a raiz *λαθ-* com o nome *ἐπίληθον* da passagem da *Odisseia* que estamos comentando, vem como apostrofo do objeto do verbo *τέκε*. Ora, sabe-se que o pronome demonstrativo *τὰς* refere-se às Musas, que são mencionadas no verso anterior, então, por consequência, as Musas são o esquecimento de males e suspensão de afãs. Brandão (2015, p. 85) tem reflexões sobre a aparente contradição das filhas da Memória serem esquecimento. Contudo, o que nos interessa mais nesta questão presente é o fato de que o *φάρμακον* de Helena é análogo às próprias Musas.

Isso fica evidente no fato de que ambos são caracterizados como "esquecimento de males" (*λησμοσύνην (...) κακῶν e κακῶν ἐπίληθον*). Ou seja,

---

tanto as Musas, quanto o φάρμακον de Helena têm o mesmo objetivo: que é o de causar o esquecimento dos males.

Com efeito, parece que Helena está ocupando um lugar que deveria ser ocupado, aparentemente, pelas Musas. Além de ambas serem ou fornecerem o esquecimento de males, Helena é igualmente "filha de Zeus", fato que é lembrado na exata passagem (Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα), ao passo que o trecho em questão da Teogonia descreve justamente a geração e o nascimento das Musas a partir da união entre Zeus e Memória.

No entanto, com base em alguns aspectos, podemos precisar essa comparação ao ver que não é exatamente com a Musa que Helena é aparentada. Não é Helena em si que é "esquecimento de males", mas ela é apenas a pessoa que administra esse efeito. Dessa maneira, Helena, nessa passagem, é mais uma espécie de "intermediário" do que de real Musa. Assim, nessa comparação com a Musa, seu real análogo é aquele que intermedeia o trabalho das Musas, ou seja, o cantor, o aedo.

Na verdade, além dessas comparações, há também indícios textuais que aproximam Helena do aedo nesta própria passagem. Imediatamente após administrar o φάρμακον, Helena decide narrar histórias sobre Ulisses, mas antes de iniciar a narração, ela se desculpa da seguinte forma (vv. 239-243):

ἔοικότα γὰρ καταλέξω.  
πάντα μὲν οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,  
ὅσσοι Ὀδυσσεύς ταλασίφρονός εἰσιν ἄεθλοι·  
ἀλλ' οἷον τόδ' ἔρεξε καὶ ἔτλη καρτερός ἀνήρ  
δήμῳ ἐνὶ Τρώων, ὅθι πάσχετε πῆματ' Ἀχαιοί.

pois contarei o que convém.  
Tudo eu não vou enunciar nem especificar,  
quantas provas enfrentou o perseverante Odisseu,  
mas só esta que executou e ousou o vigoroso varão  
na terra troiana, onde sofrestes desgraças, aqueus.

Estilisticamente, essa passagem tem muitas semelhanças com um próêmio poético. Como acontece nas introduções aos cantos, há uma breve descrição do assunto geral do poema e uma seguida qualificação, especificando esse assunto, como Redfield repara no próêmio da *Iliáda* (1979, pp. 100 *passim*). Da mesma maneira, a fala de Helena nos remete ao próêmio da própria *Odisseia*, marcando temas muito próximos aos do próêmio: Ulisses referenciado apenas como ἀνήρ, seu sofrimento (ἔτλη), que pode ser comparado com suas vacâncias (πλάγχθη)

---

e a referência à cidade de Troia. De certo modo, Helena narra uma *Odisseia*, ou seja, um conto de Ulisses, que se situa antes do marco temporal colocado por Homero no próêmio da narrativa (ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίετρον ἔπερσε).

No entanto, outra expressão revela a proximidade de Helena com a figura da Musa, a expressão que ela utiliza para revelar sua incapacidade de narrar todas as façanhas de Ulisses é a mesma que o narrador da *Ilíada* utiliza para falar da sua impossibilidade de falar todos os nomes do catálogo das naus (II, v. 486): "Tudo eu não vou enunciar nem especificar" (πάντα μὲν οὐκ ἄν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω). Ou seja, como o poeta, Helena é incapaz de contar tudo, e, como o poeta, cabe a ele o papel de selecionar (Brandão, 2015, pp. 31-40) o assunto do canto.

Como Brandão (2015, pp. 101-4) notou, há um decisivo paralelo entre a fala de Helena e o canto épico. Além das semelhanças citadas, nota-se também que a fala é saudada por Menelau da mesma maneira que um bom canto é saudado em outras passagens do mesmo poema. Devemos concluir com o autor que há um paralelo entre o φάρμακον e o poema e, conseqüentemente, entre Helena e o aedo.

Porém, há outros indícios que mostram que esse paralelo entre Helena e os aedos percorre mais passagens dos poemas homéricos.

## TEICOSCOPIA

Helena surge na *Ilíada* na cena do canto terceiro, onde ela e seu sogro, Príamo, contemplam o exército aqueu, e Príamo repara nas figuras dos guerreiros aqueus e pergunta a Helena quem cada um é (III, 161ss.):

Ὅς ἄρ' ἔφην, Πρίαμος δ' Ἑλένην ἐκαλέσσατο φωνῆ·  
δεῦρο πάροιθ' ἔλθοῦσα φίλον τέκος ἴζευ ἐμεῖο,  
ὄφρα ἴδη πρότερόν τε πόσιν πηούς τε φίλους τε·  
οὐ τί μοι αἰτιή ἐσσί, θεοί νύ μοι αἰτιοί εἰσιν  
οἳ μοι ἐφώρμησαν πόλεμον πολύδακρον Ἀχαιῶν·  
ὥς μοι καὶ τόνδ' ἄνδρα πελώριον ἐξονομήνης  
ὅς τις ὄδ' ἐστὶν Ἀχαιὸς ἀνήρ ἠῦς τε μέγας τε.  
ἦτοι μὲν κεφαλῇ καὶ μείζονες ἄλλοι ἔασι,  
καλὸν δ' οὕτω ἐγὼν οὐ πῶ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν,  
οὐδ' οὕτω γεραρόν· βασιλῆϊ γὰρ ἀνδρὶ ἔοικε.  
Τὸν δ' Ἑλένη μύθοισιν ἀμείβετο διὰ γυναικῶν·  
αἰδοῖός τέ μοι ἐσσι φίλε ἐκυρὲ δεινός τε·

ὥς ὄφελεν θάνατός μοι ἄδειν κακὸς ὅπποτε δεῦρο  
υἱεῖ σῶ ἐπόμην θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα  
παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν.  
ἀλλὰ τά γ' οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα.  
τοῦτο δέ τοι ἐρέω ὃ μ' ἀνείρεαι ἠδὲ μεταλλᾶς·  
οὗτός γ' Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων,  
ἄμφοτερον βασιλεύς τ' ἀγαθὸς κρατερός τ' αἰχμητής·  
δαῆρ αὐτ' ἐμὸς ἔσκε κυνώπιδος, εἴ ποτ' ἔην γε.

Assim falaram. Mas Príamo com sua voz chamou Helena.  
"Chega aqui, querida filha, e senta-te ao meu lado,  
para veres o teu primeiro marido, teus parentes e teu povo –  
pois no meu entender não tens culpa, mas têm-na os deuses,  
que lançaram contra mim a guerra cheia de lágrimas dos Aqueus –  
e para me dizeres quem é este homem guerreiro,  
ele que é um Aqueu tão alto e tão forte;  
na verdade outros haverá uma cabeça mais altos,  
mas nunca com os olhos vi homem mais belo,  
nem de aspecto tão nobre: pois parece um rei."  
A ele respondeu Helena, divina entre as mulheres:  
"Venerando és tu para mim, querido sogro, e terrível:  
quem me dera ter tido o prazer da morte malévola,  
antes de para aqui vir com o teu filho, deixando o tálamo,  
os parentes, a minha filha amada e a agradável companhia  
das que tinham a minha idade: mas isso não pôde acontecer.  
E é por isso que o choro me faz definhar.  
Mas responder-te-ei àquilo que me perguntas.  
Este é o Atrida, Agamémnon de vasto poder,  
que ;e um rei excelente e um forte lanceiro.  
Era cunhado da cadela que sou; se é que foi mesmo. (Tradução de  
Frederico Lourenço)

Muitos (Kirk, p. 286; Rothe, 1910, p. 186, etc) já notaram que essa passagem não se coaduna com a *Ilíada* como a temos hoje. Passando-se no décimo ano de batalha, certamente houve muito tempo até então para que Príamo conhecesse melhor o exército rival dos Aqueus, é extremamente improvável que apenas naquele momento houvesse surgido a intenção de ver o exército adversário. A solução tradicional é exposta por Kirk:

É geralmente aceito que o episódio, em uma forma alterada, originalmente pertencia a uma etapa anterior da guerra e foi transposta para seu lugar presente tendo em vista os propósitos de uma *Ilíada* monumental. (p. 286)

---

Não tenho interesse em fornecer um argumento completo sobre a posição da *teichoscopia* na *Iliáda*. Mas cabe lembrar, como West (2011, p. 131-2) que há paralelos desse uso em outras tradições épicas não-gregas, e o que pode estar acontecendo nessa passagem é simplesmente o uso de um tema comum na poesia épica, ainda que, para o gosto de alguns filólogos clássicos, aparentemente incongruente.

O paralelo entre essa passagem e o longo catálogo das naus que precedeu é bastante claro. A rigor, essa passagem não é um catálogo, porque poucos heróis são nomeados, mas resta um pouco do sabor das listas poéticas. Há uma troca de volume por profundidade da descrição: temos oportunidade de ter caracterizações físicas de alguns dos principais guerreiros gregos - sem a qual não haveria outra possibilidade dentro das convenções da épica grega.

No entanto, para nossa discussão, essa passagem, embora de maneira diferente, coloca Helena na posição de fonte de conhecimento. Agora ela não administra o alívio dos males por meio do *φάρμακον*, como fizera na passagem anterior, mas ela se torna uma efetiva análoga da Musa. Decerto ela é incapaz de nomear todos os guerreiros, mas Príamo indaga e Helena responde de maneira análoga às perguntas que os aedos fazem às Musas.

Como é visto nos versos anteriores, o aedo necessita do apoio da Musa para conseguir saber quem são os líderes das naus. O que a passagem mostra é que a Musa é a fonte do conhecimento dessas figuras, é por meio da lembrança feita por ela sobre o aedo que a canção épica é feita. Aqui, naturalmente, estamos dentro do poema, mas algo semelhante ocorre: Príamo, como o aedo, não tem conhecimento sobre figuras que mais se destacam dentro do exército grego, então ele indaga a fonte do conhecimento, Helena, que, como a Musa, é capaz de descrever e narrar os guerreiros gregos. Não se trata, certamente, de um conhecimento sobrenatural, mas há uma proximidade lógica com relação às funções exercidas.

## HELENA TECEDORA

Ainda no canto 3 há uma cena, anterior à que discutimos, que talvez tenha um valor mais significativo para nossa discussão. Trata-se, e isso é importante, da primeira aparição de Helena na *Iliáda*, e a deusa Íris aproxima-se para fazer com que Helena saia para ver o combate entre Menelau, seu antigo esposo, e

---

Páris, seu atual. No entanto, mais importante para nós é o que Helena está fazendo e que Homero assim descreve (III, 125-128):

τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρῳ: ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε  
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους  
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,  
οὓς ἔθεν εἴνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων:

Encontrou-se no palácio, tecendo um grande tear  
De dobra dupla, purpúrea, na qual ela tecia muitas contendas  
De troianos domadores de cavalos e de aqueus vestidos de bronze  
Contendas que por causa dela tinham sofrido à mão de Ares. (Tradução  
de Frederico Lourenço, 2004, p. 77 adaptada)

A tradução de Lourenço deixa a desejar nessa passagem por ele traduzir o verbo ὑφαίνω como "bordava", sendo que seu significado é mais propriamente de "tecer", visto que são atividades completamente diferentes, além disso, ele traduz ἰστός como "tapete". Ora, ἰστός é qualquer pedaço de tecido estendido verticalmente e, no contexto, significa especificamente o tear (Cleland, et al. 2008 p. 93). Helena não está tecendo um tapete, entendido aqui na acepção comum de tecido para cobrir superfícies, mas apenas se vale de uma técnica semelhante a da tapeçaria moderna para tecer um πέπλος de aspecto variegado (Wace, 1948, p. 32). Essa questão técnica influencia inclusive a interpretação dessa passagem. Um bordado é uma atividade mais simples, era inclusive ainda bastante comum em famílias burguesas do início do século XX, no entanto, a tecelagem figurativa é uma prática muito mais trabalhosa, e que requer muito mais habilidade. Consequentemente, essa atividade revela também a ἀρηγή de Helena.

Há apenas uma cena análoga que diz respeito a Andrômaca, que é encontrada no canto 22 tecendo um πέπλος de proporções semelhantes:

ἀλλ' ἦ γ' ἰστὸν ὕφαινε μυχῶ δόμου ὑψηλοῖο  
δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε.

Ela estava sentada ao tear no íntimo recesso do alto aposento  
A tecer uma trama purpúrea de borda dupla e nela bordava flores  
De várias cores. (Lourenço, 2005, p. 445)

O contexto dessa passagem é significativo e bastante semelhante ao do trecho de Helena. Nesse momento, Heitor acabara de ser morto em duelo por Aquiles e logo antes, Hécuba começa o lamento pelo filho. Andrômaca, porém,

---

até então ignora o que se passa com seu marido e detém-se no seu trabalho de tecer. Helena está em situação parecida, visto que seus dois cônjuges estão prestes a entrar em um duelo que decidirá a sua vida.

Ambas as cenas demonstram que as personagens são mulheres virtuosas, de acordo com os padrões da sociedade homérica. De acordo com esses, a principal atividade da mulher é a de presidir a confecção dos tecidos da casa (Finley, 1972, p. 70; Duby e Perrot, 2002, pp. 275-281; Raaflaub, 2011, p. 639). Dessa maneira, essas duas cenas demonstram tanto a ἀριητή de cada mulher a partir da sua habilidade de tecer, mas também a αἰδώς esperada de mulheres na posição social em que se encontravam.

No entanto, há diferença substancial entre a atividade de Helena, e a de Andrômaca. A esposa de Heitor se contenta em tecer "flores de várias cores",<sup>4</sup> que é o tipo de decoração que se imagina que um manto bem trabalhado na antiguidade possuiria (Cleland et al., 2008). Portanto, tal conjunto de flores – que podemos imaginar análogo ao πέπλος anualmente tecido para a estátua de Atena nas Panatenaicas – não carrega em si significado além de revelar a habilidade de Andrômaca e o do valor intrínseco que tal tipo de tecido podia adquirir no mundo homérico arcaico.

Já no caso de Helena o significado é bem mais complexo; primeiro, devemos indagar na simples plausibilidade de Helena tecer um tapete com temas figurativos aparentemente complexos. Não temos informações suficientes, haja visto a precibilidade do material, mas a ideia de tecidos figurativos foi proposta por A.J.B. Wace (1948, p. 33) como sendo uma importação oriental, mais especificamente egípcia, para o mundo grego. Dessa forma, é plausível que houvesse na Grécia homérica a possibilidade de existirem têxteis figurativos como o texto dá a entender.

Mas de maneira mais interessante, a figuração apresentada por Helena não é, como haveríamos de esperar dado nosso conhecimento da arte grega, de sabor mitológico. Como o escudo de Aquiles, a figuração se volta para um aspecto presente, não mitológico. Ela relata um tema presente, absolutamente

---

<sup>4</sup> A palavra θρόνα é raríssima na literatura grega restante, aparece nessa passagem de Homero, possivelmente em Safo, e depois somente em Teócrito. Devido a sua parca atestação e a dificuldade de identificação de qualquer etimologia (Beekes, 2011, 557), não temos muitos dados além dos que nos são fornecidos pelos escoliastas e por Hesíquio. Como nota Lawler (1961, p. 349), apesar de Hesíquio explicar o termo como "flores", possivelmente θρόνα pode representar qualquer motivo decorativo repetitivo, e não somente "flores". Não obstante, preferi manter a tradução e a leitura de Frederico Lourenço.

presente, as guerras entre gregos e troianos, guerras que, o poeta não se esquece de mencionar, foram causadas por ela mesma.

Kirk (1985, p. 280) vê essa passagem como "um símbolo patético da onipresença da guerra", West (2011, p. 130) imagina que o desenho "reflete seus remorsos de preocupação com sua responsabilidade pelas consequências da guerra". Prefiro interpretar essa passagem com uma chave totalmente diferente: o papel de Helena é análogo ao papel de Homero. Ou seja, como Homero, que relata os trabalhos de gregos e troianos por meio de se canto, Helena usa a sua habilidade, ou melhor, a habilidade feminina por excelência, que são os trabalhos manuais para representar a guerra de Troia.

De certo modo, pode-se afirmar que Helena cria a guerra de Troia de duas maneiras, com suas ações ao abandonar o marido e seguir Páris e novamente ao tecer o manto que representa as mesmas batalhas. Isso revela que há um interessante jogo de espelhos, onde Helena demonstra sua total autoconsciência (que não necessariamente demonstra alguma forma de remorso, como quis West) pelo seu papel de causadora e mediadora da guerra.

Essa autoconsciência revela-se de maneira mais evidente no trecho em que ela revela a Heitor que eles serão "matéria de canto para os homens futuros" (*Iliada*, 6, 357-8: ὡς καὶ ὀπίσσω/ ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἔσσομένοισι). Na passagem do tecer ela igualmente se revela de maneira bem clara.

No entanto, na literatura grega, o uso de termos têxteis como metáforas para a atividade poética está bem estabelecido. Baquilides (5, vv. 1-12 Mahler), por exemplo, apresenta:

Εὔμοιρε Συρακ[οσίων]  
ἵπποδινήτων στραταγέ,  
γνώσῃ μὲν ἰσστεφάνων  
Μοισᾶν γλυκύδωρον ἄγαλμα, τῶν γε νῦν  
αἶ τις ἐπιχθονίων  
ὀρθῶς; φρένα δ' εὐθύδικ[ο]ν  
ἀτρέμ' ἀμπαύσας μεριμνᾶν  
δεῦρ' ἄθρησον νόωι  
ἧ σὺν Χαρίτεσσι βαθυζώνοις ὑφάνας  
ῥυθμὸν ἀπὸ ζαθέας  
νάσου ξένος ὑμετέραν πέμ-  
πει κλεεννὰν ἐς πόλιν,  
χρυσάμπυκος Οὐρανίας  
κλεινὸς θεράπων  
Ó fortunado comandante  
dos siracusanos condutores de cavalos!  
Por um lado, você vai conhecer a glória,  
doce presente das Musas de coroas violáceas,

---

com mais direito do que os mortais de hoje.  
Mas, *depois de ter pausado as preocupações*  
no espírito de justiça reta, presta atenção com a mente nisto daqui:  
de fato, depois de ter *tecido um hino*  
com as Graças de cinturas profundas,  
o estrangeiro, célebre servidor da urânida de coroa dourada,  
envia desde a ilha divina até a vossa cidade sagrada. (tradução nossa)

Notem que a expressão "pausa nas aflições", presente nas Musas de Hesíodo e no texto que dá base a este artigo também está presente neste texto. Mas, quanto a nosso interesse de momento, de vital importância é perceber que o estrangeiro (isto é, Baquilides) tece um hino. O verbo utilizado é o verbo comum para tecer: ὑφαίνω, o mesmo que aparece no trecho relativo a Helena na passagem da *Iliada*. Ou seja, a atividade poética é explicitamente comparada a urdidura de uma trama. Esse uso não é único na literatura grega. Píndaro, por exemplo contém um exemplo semelhante (Nemeia 4, 44ss., tradução nossa):

Ἐξύφαινε, γλυκεῖα, καὶ τόδ' αὐτίκα, φόρμιγξ,  
Λυδία σὺν ἀρμονίᾳ μέλος πεφιλημένον  
Οἰνῶνα τε καὶ Κύπρω, ἔνθα Τεῦκρος ἀπάρχει  
ὁ Τελαμωνιάδας;

*Tece, ó doce fórminx, também agora,*  
*em modo lídio, esta canção amada*  
tanto em Enone, quanto no Chipre, onde Teucro comanda  
o descendente de Telámon.

Outros exemplos e uma genealogia do conceito na literatura grega estão contidos em um artigo de J. Snyder (1981, pp. 193-7). Os exemplos acima mencionados são da lírica coral do século V, tal tipo de canção não é exatamente a mais próxima da épica jônica arcaica de Homero e Hesíodo. Dessa forma, para garantir que o uso da metáfora poética pode ser identificado também na passagem em questão da *Iliada*, seria necessário obter algum paralelo mais arcaico.

Felizmente, esse paralelo existe, não em algum uso obscuro em Homero ou outro autor arcaico, mas em outras tradições de origem indo-europeia. Com efeito, em várias tradições cognatas da grega, é verificável uma figura de linguagem que mostra o poeta como um "tecedor de textos" (Campanile, 1977, p. 36; West, 2008, p. 36-8), como vemos em algumas passagens do *Rig Veda*:

---

índra bráhma kriyámāṇā juṣasva  
yā te śaviṣṭha náviyā ákarma  
vástreva bhadrā súkr̥ṭā vasūyū  
ráthaṃ ná dhīraḥ suápā atakṣam (RV 5. 29.15)

Ó Indra, fique satisfeito com estes cantos feitos,  
que para ti novos fizemos, ó fortíssimo  
*como vestes brilhantes, ricas* em busca de riquezas  
construí a canção como uma carruagem, eu, o bom artesão  
(tradução nossa)

asmā íd u · gnās cid devápatnīr  
índrāya arkám ahihátya ūvuḥ  
pári dyāvāpr̥thivī jabhra urvī  
ná asya té mahimānam pári ṣṭaḥ (RV 1. 61. 8)

Para ele, Indra, as deusas consortes  
*teceram* este hino sobre a morte do dragão.  
O deus atravessou o amplo par de Céu e Terra  
e eles não impediram sua majestade (tradução nossa)

Ambos os hinos são dedicados a Indra. No primeiro caso, o poeta utiliza a metáfora com a carpintaria, que na poesia védica é mais comum (cf. West, 2008, pp. 38-40), mas compara o poema com vestes, isto é, com o produto da tecelagem. De certo modo, o canto é uma oferenda para o deus, como poderiam ser oferendas as vestes (Jamison e Brereton, 2014, p. 691). O segundo exemplo é algo diferente, pois não se refere à atividade do poeta naquele momento, mas à atividade das consortes de Indra, que tecem os hinos em homenagem à ação primordial de Indra, a morte do dragão Vrtra.

Esse uso em outras línguas é ainda mais marcante. Como Campanile (1977, p. 37) indica, o verbo em avéstico que etimologicamente possuía o significado de tecer, *vaf*, cognato do *váyati* sânscrito, significa especificamente "louvar, celebrar com cantos". Outros exemplos semelhantes são encontrados também no inglês antigo e na literatura céltica.

Dessa maneira, podemos ver que o uso da metáfora da tessitura para o canto é estabelecido e comum na literatura grega e tem antecedentes indo-europeus. Assim, podemos voltar a Homero.

Tendo em vista esse uso figurativo da terminologia da tecelagem, o verso *πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους*, da passagem que examinamos do canto III da *Ilíada*, assume, tendo em vista essa história da metáfora um duplo sentido, pode referir-se, da maneira mais literal, à atividade de tecelagem que Helena praticava no palácio de Príamo, mas o texto guarda um outro significado, de que Helena

---

cantava, compunha um poema sobre os trabalhos dos gregos. Essa interpretação é compartilhada por outros autores, como Kennedy (1986, pp. 5-14).

Cleland (2008, p. 89), vê que Helena "exprime sua situação sem palavras", vendo na tecelagem uma maneira de a mulher dar vazão a suas necessidades de expressão e comunicação. Não quero negar essa leitura, que realmente encontra alicerce nos papéis tradicionais reservados às mulheres na sociedade homérica, bem como na relativa falta de espaço que as mulheres tinham em comparação com as sociedades modernas. Porém, Helena, em Homero e em toda a literatura grega, não é uma mulher comum. Como no próprio canto IV vai ficar evidente, ao consorte de Helena não está reservada uma morte comum, Menelau vai para a terra dos bem-aventurados, nada ao redor dessa personagem é corriqueiro.

## HELENA CANTA

Como podemos ver ao longo deste artigo, e como também já foi defendido por outros autores, como Clader (1976, p.6), Austin (1994, p. 28) e Kruger (2001, p. 78), Helena frequentemente é colocada por Homero em uma posição análoga à do aedo, seja pela fraseologia tradicional, seja pela sua função, seja pelo uso ambíguo de termos que podem ter significação metafórica relacionada à poesia. A pergunta que se deve fazer é: qual o motivo disso?

Uma resposta possível encontramos no papel mitológico de Helena, como não se cansa de dizer ao longo dos dois épicos, cabe a ela a responsabilidade pela origem da guerra. Assim, ela é, de certo modo, responsável pelos poemas, no sentido de que, sem sua ação, todo o poema jamais teria tido lugar. Helena não é responsável pelo poema da maneira que o aedo é, mas há uma certa comensurabilidade entre os dois na medida em que é pela ação de ambos que o poema tem lugar.

Esse fato não ocorre isoladamente com Helena, é podemos ver que outros personagens que são essenciais para um poema também aparecem ao longo deles como aedos.

Um desses personagens que recebem a sua própria caracterização como aedo é Ulisses. O trecho em que isso ocorre é ainda mais central dentro do contexto da Odisseia, nas narrativas aos Feaces em Esquéria, durante toda a narração que vai do canto IX até o XII. Em toda essa passagem, Ulisses assume a mesma posição que o aedo tem no mundo épico: de narrador. Da mesma forma que o narrador entretém sua plateia com os feitos valorosos dos heróis, Ulisses

---

entretém os feaces com os relatos das suas viagens, que podem ser consideradas, com propriedade, parte dos κλέα Οδυσσῆος. Além disso, a narração consta em hexâmetros dactílicos (como não haveria de deixar de ser). Dessa maneira, podemos ver que há uma comensurabilidade entre Ulisses e o aedo. Além disso, muitos autores, como Papadopoulou-Belmehdi (1994, p. 85), Barbara Clayton (2004, p. 35 *passim*) também enxergaram uma analogia entre o tear de Penélope e a ação do cantor, vendo na ação de tecelagem de Penélope um reflexo autoconsciente da ação do poeta que urde a Odisseia.

Mas há aspectos ainda mais explícitos em uma cena da *Iliada*. No poema dedicado a sua cólera, Aquiles é representado como um aedo nesta passagem (IX, 186-191:

τὸν δ' εὖρον φρένα τερόμενον φόρμιγγι λιγείη  
καλῇ δαιδαλέη, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν,  
τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας·  
τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερον, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν.  
Πάτροκλος δέ οἱ οἶος ἐναντίος ἦστο σιωπῇ,  
δέγμενος Αἰακίδην ὅποτε λήξειεν ἀείδων,

E encontraram-no a deleitar-se com a lira de límpido som,  
bela e bem trabalhada, cuja armação era de prata –  
lira que ele arrebatara depois de destruir a cidade de Eécion.  
Com ela deleitava o seu coração, cantando os feitos gloriosos  
dos homens; e só Pátroclo estava sentado à sua frente,  
ouvindo em silêncio, à espera que o Eácida parasse de cantar. (tradução  
de Frederico Lourenço, 2004, p. 185)

Nessa passagem, diferentemente dos trechos relativos a Helena, a comparação é explícita, Aquiles alegra-se com uma lira. Os participantes da embaixada enviada com o objetivo de convencê-lo a voltar a guerra o encontram no momento em que ele cantava os κλέα ἀνδρῶν. Essa expressão é o termo mais próximo que a poesia homérica tem para chamar aquilo que nós chamamos de "poesia épica" (Nagy, 2013, 2§14), em contraste com os κλέα θεῶν, que são mais bem representados por poemas como a nossa Teogonia.

Dessa maneira, o fato de Aquiles, dentro de um poema épico, cantar poemas épicos cria um complexo *mise en abîme* dentro da *Iliada*, como foi observado por Brandão (2015, p. 70). É uma passagem em que a tomada de autoconsciência do poema, onde, de certo modo, quebra-se a "ilusão épica" e as digitais poéticas tornam-se evidentes. Devemos apenas adicionar que esse mesmo procedimento se repete, ainda que de forma sutil, nas passagens relacionadas de Helena que antes consideramos.

---

Aquiles canta κλέα ἀνδρῶν genéricos, não temos nenhuma informação se esses κλέα guardam uma relação direta com os feitos troianos. É importante notar que não há nenhuma qualificação, que seria possível se o poeta tivesse dito πρὸ τ'ἑόντων ("que foram antes"), ou algo nesse teor. Talvez esse silêncio seja parte da intenção poética dessa passagem. Não obstante, à luz da passagem de Helena, podemos divisar três possibilidades de matéria para os cantos de Aquiles, não necessariamente excludentes: o primeiro e mais "plausível" de um ponto de vista de um leitor contemporâneo seria o de ele cantar os grandes feitos de outros homens do passado. Como se sabe, na medida em que essas comparações são possíveis dentro do gênero, a guerra de Tebas ocorre uma geração mitológica anterior à guerra de Troia (por exemplo, Tideu, o pai de Diomedes toma parte nela), dessa maneira, é perfeitamente possível que Aquiles cante os trabalhos tebanos. Há um problema nessa leitura, que é o de aceitar que a *Ilíada* abra espaço para κλέα de outros heróis. Tal tipo de acontecimento só pode ocorrer, dentro do poema, como uma forma de aumentar a tensão narrativa – sobretudo uma passagem em que Aquiles recusa seu próprio κλέος – ao marcar a recusa de Aquiles por meio de uma glória temporária para outros guerreiros. No entanto, essa leitura pode coexistir com outras leituras, que destacam a riqueza do texto homérico.

A segunda possibilidade seria que, ausentando-se da guerra em Troia, Aquiles daria espaço para os κλέα de outros heróis, como Diomedes, Ájax, Heitor, etc. Enquanto essa afirmação pode fazer sentido de um ponto de vista localizado em algumas passagens do poema, olhando-o por completo é forçoso dizer que a *Ilíada* destaca, quase exclusivamente, o κλέος de Aquiles. Todos os guerreiros gregos são afastados, feridos e mesmo humilhados e mortos antes da volta de Aquiles à guerra. O próprio Heitor só não tem o destino mais ignominioso mencionado no início do poema – o abandono do cadáver aos cães – pela intervenção de Príamo e por uma concessão de Aquiles ao final do canto. É seguro dizer, portanto, que dentro da *Ilíada* não há outro κλέος que não o de Aquiles. No entanto, esse destaque do κλέος alheio serviria da mesma maneira apenas para contrastar com o destino final de Aquiles ao longo da *Ilíada*.

Resta a última possibilidade, que seria a de Aquiles cantar os acontecimentos *futuros* e presentes. Ou seja, inclusive e mais especificamente Aquiles cantar a própria *Ilíada*. Possivelmente o próprio silêncio de Homero quanto ao canto seja um indício dessa identidade entre o canto de Aquiles e o texto que possuímos. Dessa maneira, de acordo com esse ponto de vista, não

---

haveria necessidade de revelar o conteúdo do texto, porque a narrativa e seu conteúdo são idênticos. De um ponto de vista de verossimilhança, para um leitor moderno, essa solução é completamente absurda: afinal, é impossível que Aquiles saiba o que vai se passar no futuro, sobretudo se considerarmos que está diante dele uma opção que vai ter consequências totalmente diferentes, a depender de sua escolha. No entanto, lembremos que o saber dado pelas Musas é manifestado com uma fórmula bem específico: o conhecimento do passado, do presente e do futuro (Detienne, 2013, p. 15).<sup>5</sup> A "teologia" das Musas abre a oportunidade para Aquiles cantar sua própria *Ilíada*, antes de ela acontecer.

Uma leitura assim permite colocar em contraste com a passagem recentemente examinada em que Helena descreve, neste caso sem ambiguidade, os feitos presentes (ou mesmo futuros?) da guerra de Troia. Da mesma forma que Helena compunha o presente/futuro por meio da sua atividade de tecelã, Aquiles também compunha o presente/futuro por meio do canto. Em comum está o fato de ambos serem personagens essenciais para a existência do poema, no sentido de que ela é o canto da ira de Aquiles e também foi gerada pelas ações de Helena. Ou seja, os personagens mais centrais são colocados em funções análogas à do poeta da própria *Ilíada*: da mesma forma que o poeta está cantando e compondo o poema épico, Helena e Aquiles fazem o mesmo.

Uma cena da *Odisseia* ajuda a clarificar ainda mais essas características singulares da poesia, no geral, e, especificamente, de Helena. No canto XV (160-178), Helena é capaz de fazer corretamente uma predição do canto do pássaro. Essa ação a coloca em contraste com outros personagens do mesmo poema, como, por exemplo, Penélope (cf. XIX 509-79), que são incapazes de aceitar e interpretar corretamente os oráculos que lhe aparecem. Com efeito, o domínio que ela tem do destino da narrativa revela que ela tem um acesso ao futuro que os outros

---

<sup>5</sup> *Contra*: Clay, em seu livro *Hesiod's Cosmos* (Cambridge, 2009, p. 66ss.), argumenta que a expressão  $\tau\acute{\alpha}\ \tau'\ \epsilon\sigma\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha,\ \pi\rho\acute{o}\ \tau'\ \acute{\epsilon}\omicron\nu\tau\alpha$  refere-se não a fatos futuros, mas sim à raça dos deuses, que detém uma existência eterna. Seu argumento, em minha opinião, depende de uma consideração linguística extremamente tênue, a saber, a omissão do artigo garantiria uma leitura dos dois participios como se referindo a uma única realidade. Na minha opinião, à luz das constrações do Hexâmetro dactílico, essa necessidade do artigo não procede. Ademais, a comparação com a mesma fórmula que é utilizada a respeito do saber de Calcante na *Ilíada* (I, 70), apenas reforça o significado mais natural de "coisas futuras e passadas". Ora, como se sabe, Calcante é, efetivamente, um vidente, capaz tanto de prever o futuro quanto de observar o que aconteceu no passado, a própria leitura proposta por Clay relativamente a essa passagem é insuficiente.

---

personagens não possuem. Consequentemente é forçoso que esse domínio tenha relação com seu parentesco narrativo<sup>6</sup> com a figura da Musa.

No caso específico de Helena, essa atividade poética se expande por ambos os poemas. Helena é, de uma maneira bastante específica, uma "Musa" interna do poema. Como vimos, suas ações em ambos os poemas são análogas à ação da Musa e do aedo. Em comparação, Aquiles e Odisseu possuem relações semelhantes somente nos poemas dos quais eles compõem a matéria principal do canto. Isso demonstra que filha de Zeus tem atributos extremamente especiais ao longo do corpus homérico, sendo elevada a uma posição de ciência bastante particular.

## REFERÊNCIAS

### *Textos primários:*

BACCHYLIDES *Carmina*: Edidit Bruno Snell. Leipzig: Teubner, 1961.

HESIOD *Theogonia*: Ed. M. L. West. Oxford: Clarendon Press, 1966.

HOMERI *Ilias*: ediderunt D. T. Monro, T.W. Allen (3 vols.). Oxford: Clarendon Press, 1931.

HOMERI *Odyssea*: Recognovit P. von der Mühl. Stuttgart: Teubner, 1993.

PINDARI *Carmina cum fragmentis*. Edidit C.M. Bowra. Oxford: Clarendon Press, 1935.

RIG VEDA, A METRICALLY RESTORED TEXT, edited by Barend A. van Nooten and Gary B. Holland, Harvard Oriental Series, vol. 50. Disponível em: <http://www.utexas.edu/cola/centers/lrc/RV/RV00.html> (última visualização em 24/12/2015)

### *Traduções:*

HESÍODO *Teogonia*: organização e tradução do grego de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO *Iliada*: Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

HOMERO *Odisseia*: Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

---

<sup>6</sup> E genético, visto que são todas filhas de Zeus.

---

*Bibliografia secundária:*

- AUSTIN, N. *Helen of Troy and Her Shameless Phantom: Myth and Poetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- BEEKES, R. S. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden/Boston, Brill, 2010.
- BRANDÃO, J. L. *Antiga Musa: Arqueologia da Ficção* (2a. edição revista e ampliada). Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- CLADER, L. *Helen: The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. Leiden: Brill, 1976.
- CLAY, J.S. *Hesiod's Cosmos*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- CLAYTON, B. *A Penelopean Poetics: Reweaving the Feminine in Homer's Odyssey*. Lanham: Lexington Books, 2004.
- CLELAND, L.; DAVIES, G. LLEWELLYN-Jones, L. *Greek and Roman Dress: from A to Z*. London: Routledge, 2007.
- DETIENNE, M. *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- DUBY, G.; PERROT, M. *Histoire des femmes en Occident - 1. L'Antiquité* (sous la direction de Pauline Schmitt Pantel). Paris: Plon, 2002.
- CAMPANILE, E. *Ricerche di cultura poetica indoeuropea*. Pisa: Giardini Editori e stampatori, 1977.
- FINKELBERG, M. (editora) *The Homer Encyclopedia* (3 vols). Londres: Wiley-Blackwell, 2012.
- KENNEDY, G. A. "Helen's Web Unraveled" *Arethusa*, 1986, pp. 5-14.
- KIRK, G. S. *The Illiad: A Commentary* (General Editor G.S. Kirk) volume 1: books 1-4. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- KRUGER, K.S. *Weaving the Word: The metaphors of weaving and female textual production*. London: Associated University Presses, 2001.
- NAGY, G. *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Cambridge (MA), Belknap Press, 2013.
- PAPADOPOULOU-BELMEHDI, I. *Le Chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*. Paris: Belin, 1994.
- RAAFLAUB, K. "Homeric Society" in: MORRIS, I.; POWELL, B. *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 2011, pp. 624-48.
- REDFIELD, J. M. "The Proem of the Iliad: Homer's Art" *Classical Philology* 74: pp. 95-110.
- SNYDER, J. M. "The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets" *The Classical Journal*, Vol. 76, No. 3, 1981, pp. 193-196.
- WATKINS, C. *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. New York: Oxford University Press, 1995.
- WACE, A. J. B. "Weaving or Embroidery?" *American Journal of Archaeology* Vol. 52, No. 1 (Jan. - Mar., 1948), pp. 51-55
- WEST, M. L. *Indo-European poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_ *The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

---

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 14 de julho de 2016.

Aprovado em sistema duplo cego em: 05 de setembro de 2016.