

A Actividade Aédica de Helena

Ana Alexandra Alves Sousa

Nos poemas homéricos encontram-se retratados os poetas que se associam ao processo oral de transmissão poética, isto é, os aedos. A sua descrição constitui, segundo Cícero, um testemunho indubitável da sua existência: "(...) *nec dubitari debet quin fuerint ante Homerum poetae, quod ex eis carminibus intellegi potest quae apud illum et in Phaeacum et in procorum epulis canuntur*¹."

Dos aedos mencionados na *Odisseia* os mais significativos são Fémio de Ítaca e Demódoco de Esquéria visto que são os únicos cujos cantos se conhecem². Existem ainda dois outros aedos referidos no poema: aquele que Agamémnon encarregou de zelar pela conduta de sua esposa, quando partiu para Tróia, e o que vive no palácio de Menelau, na Lacedemónia³. Os dois primeiros, que são aliás os que recebem uma nomeação específica⁴, articulam-se de forma indirecta com a temática homérica, ou seja com o νόστος, regresso, de Ulisses⁵: eles cantam acontecimentos respeitantes ou ao regresso dos guerreiros gregos (canto de Fémio) ou à Guerra de Tróia, desencadeadora do subsequente regresso (cantos primeiro e terceiro de Demódoco).

Na *Ilíada*, a actividade aédica encontra-se igualmente patente na narrativa. No entanto, é notada de forma muito mais subtil: ela articula-se com a conduta marcadamente bélica do herói. É deste modo que surge então o guerreiro por excelência, Aquiles, a tocar cítara e ao mesmo tempo a entoar um canto acerca dos feitos dos homens ("[φόρμιγγι] τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν, αἶειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν", o seu coração regozija-se com a lira, e ele canta as glórias dos homens⁶). Esta situação lembra que também na Idade Média, em tempos bélicos, o guerreiro podia assumir uma função aédica. Ainda que fossem distintos dos de Aquiles os motivos que o levavam a assumir tal papel, é interessante todavia notar a importância que, em todos os tempos, se atribui à poesia⁷. O herói da *Odisseia*, Ulisses, ao narrar os seus erros, na corte de Alcínoo, aproxima-se de um aedo⁸. Esta semelhança é sentida pelas próprias personagens, como se depreende da afirmação do rei:

"Μῦθον δ' ὡς ἔτι' αἰοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας
πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρὰ"

"Como um aedo contaste eloquentemente a história, as deploráveis inquietações de todos os Argivos e as tuas⁹." Homero reitera a ideia através de um símile:

"ὡς ὅτ' ἀνὴρ φόρμιγγος ἐπιστάμενος καὶ ἀοιδῆς
 ῥηιδίως ἐτάνυσσε νέω περὶ κόλλοπι, χορδήν,
 ἄψατος ἀμφοτέρωθεν εὐστρεφὲς ἔντερον οἴος,
 ὡς ἄρ' ἄτερ σπουδῆς τάνυσεν μέγα τόξον Ὀδυσσεύς."

"Como quando o homem, versado na lira e no canto, estende facilmente a corda em volta da cavilha nova, depois de ter prendido em ambos os lados a tripa flexível da ovelha, assim também Ulisses estendeu, sem esforço, o grande arco¹⁰." A personagem completa é, portanto, a que conjuga dois dos principais dons divinos: a guerra e o canto¹¹.

Existe nos poemas homéricos uma outra personagem que assume uma função aédica. Trata-se de Helena que, no preenchimento de uma actividade exclusivamente feminina (a actividade de tecer), se ocupa de um assunto cantado com frequência pelos aedos: as provas bélicas dos Aqueus e dos Troianos. O ἴστος, tear, é a φόρμιγξ, lira, através da qual ela imortaliza os inumeráveis combates: "

"(...) ἢ δὲ μέγαν ἴστον ὑφαίνει
 διπλακα πορφυδρέην πολέας δ' ἐνεπάσσειν ἀέθλους
 Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
 οὐς ἔβεν εἰνεκ' ἐπάσχον ὑπ' Ἄρρης παλαιάων "

"(...) tece uma grande trama, um manto duplo de púrpura, aí bordava as inúmeras provas dos Troianos, domadores de cavalos, e dos Aqueus, de cota de bronze, provas que eles suportaram por causa dela sob os golpes de Ares"¹².

A associação de uma figura feminina humana ao ἴστον ὑφαίνειν, tecer uma teia, é habitual no ἔπος homérico. As tecedeiras principais são Helena, na *Ilíada*, e Penélope, na *Odisseia*¹³. Contudo, a prossecução desta sua actividade reveste-se de uma importância distinta: no caso de Penélope, a tónica incide na circunstância de tecer, atitude que visa retardar as hipotéticas bodas (é bastante clara a dependência estabelecida com a temática homérica); quanto a Helena, o fundamental é o que o tecido - através da sua actividade, ecoa a temática do poema (verifica-se uma independência absoluta em relação ao ἔπος)¹⁴.

Apesar de serem diversas as personagens tecedeiras¹⁵, apenas no caso de Helena se alude ao motivo tecido. É significativo que o assunto da trama corresponda, ainda que parcialmente, à temática dos cantos de Fémio e de Demódoco. Na verdade, estes evocam as provas dolorosas dos Aqueus que estão relacionadas, de modo muito estreito, com os combates tecidos no canto III da *Ilíada*. No entanto, os aedos podem não mencionar os Troianos, daí que se tenha considerado parcial a correspondência estabelecida. O canto de Aquiles possui igualmente o mesmo carácter genérico do motivo apresentado através do ἴστον

ὑφαίνειν, tecer uma teia. O longo μῦθος, discurso, de Ulisses, na *Odisseia*, também incide sobre os "πάντων Ἀργείων κήδεα λυγρά", "as deploráveis inquietações de todos os Argivos"¹⁶.

A própria temática homérica reflecte, da forma mais ou menos directa, os ἄεθλοι, combates, tecidos. Comprova-o a repetição dos vocábulos que designam as figuras principais da trama, patente no segundo verso da fala da deusa Íris¹⁷. Nesta simetria, confirma-se a analogia do assunto: as personagens da *Íliada* são da mesma maneira os Aqueus e os Troianos, e a situação que vivem é igualmente bélica:

"δεῦρ' ἴθι νύμφα φίλη, ἵνα θεσκελα ἔργα ἴδῃαι
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
Οἱ πρὶν ἐπαλλήλοισι φέρον πολύδακρυν Ἄρηα.
ἐν πεδίῳ, ὄλοοιο λιλαιόμενοι πολέμοιο."

"Vem para aqui, minha cara, para que observes os extraordinários feitos dos Troianos, domadores de cavalos, e dos Aqueus, de cota de bronze; estes até agora na planície levavam uns contra os outros Ares, fonte de lágrimas, desejando vivamente a guerra ruinosa¹⁸." A trama tecida é uma prefiguração do canto homérico. O qualificativo grande, atribuído à teia, remete-nos para uma identidade até nas suas dimensões (a *Íliada* é, sem dúvida, um extenso poema). Helena, ao escolher um motivo bélico na confecção da trama, está a desempenhar uma função poética, pois transmite a idades distantes a fama (ο κλέος) dos espíritos valentes que pereceram na guerra - atitude manifestamente poética, como se corrobora através da afirmação de Lucano acerca dos bardos gauleses:

*"Vos quoque, qui fortes animas belloque preemptas
laudibus in longum uates dimittitis aeuum,
plurima securi fudistis carmina, bardi"*¹⁹.

A alusão ao motivo tecido contribui também para a caracterização psicológica de Helena. Uma vez que tece confrontos beligerantes, vive necessariamente dominada por cuidados bélicos que devem ser pertença exclusiva do universo masculino²⁰. Tais cuidados são confirmados no momento em que a referida personagem identifica alguns guerreiros gregos²¹.

Pode dizer-se que Helena tece os combates dos heróis da mesma forma que os aedos os cantam. É com efeito significativo que a tecedeira, genericamente falando, acompanhe por vezes a sua actividade com um canto, como se confirma no passo da *Odisseia* em que os companheiros de Ulisses, chegados à ilha de Eeia, se apercebem da existência de uma presença feminina, no interior do palácio:

Ἦ φίλοι, ἔνδον γάρ τις ἐποιχομένη μέγαν ἴστον
καλὸν ἀοιδιάει, δάπεδον δ' ἅπαν ἀμφιμέμυκεν,
ἧ θεὸς ἦε γυνή (...)"

"Companheiros, ali dentro alguém, ou deusa ou mulher, tecendo uma enorme trama; entoa um belo canto; todo o pavimento ressoa em volta²²." Tecer e cantar podem encontrar-se intimamente associados²³.

Importa agora atentar nos vocábulos empregues na descrição da trama. Estes evocam a Guerra de Tróia de uma forma muito sugestiva. O qualificativo πολέας, inúmeras, conferido às lutas lembra a longa duração da guerra e reforça o infortúnio dos combatentes que é reiterado pelo verbo πάσχω, sofrer ("ἐπασχον"). A própria cor purpúrea do manto tecido acentua o carácter marcadamente violento dos ἀέθλοι, combates, visto que remete para a coloração sanguínea – o sangue derramado durante os inúmeros confrontos.

É interessante que a imortalização dos guerreiros se realize através de uma forma muito particular de composição implícita na acção de tecer. Pode considerar-se que Helena está próxima quer de um aedo, conforme se procurará justificar, quer de um rapsodo. A sua actividade de "tecer um canto" lembra o compor poético dos rapsodos²⁴. A diferença em relação a estes é bastante clara, contudo: enquanto os rapsodos ligavam ou cosiam oralmente cantos que já tinham sido criados (não agiam criativamente), Helena cose, compõe através do seu tear um canto que não era conhecido no seu todo, uma vez que não tinham cessado os combates entre os Aqueus e os Troianos, no momento da feitura da teia – neste caso está, portanto, implícita uma participação criativa.

A forma como imortaliza os guerreiros é bastante complexa, pois permite considerar o ἴστός, tear, uma φόρμιγξ, lira, como ficou dito, e, além disso, torna possível associá-lo ao registo escrito dos poemas homéricos. À trama associa-se uma perenidade²⁵ semelhante à da palavra quando escrita e simultaneamente a ideia de uma composição cuidada e elaborada que é também inerente à elaboração literária. Quase se sente a oscilação entre a oralidade e a escrita na classificação do manto: δῖπλακκα (é um manto que envolve duas vezes o corpo). A dualidade desta designação reporta-nos à dúplice natureza da realidade literária, que implica não apenas oralidade, mas também um registo escrito, como atesta a elaboração dos poemas homéricos. Segundo esta interpretação, a actividade de Helena reflectiria o processo mais recente da feitura poética: a escrita. No entanto para a viabilidade de tal leitura seria imprescindível considerar espúrio o passo referente à confecção do manto. Só assim se poderia admitir que, no momento em que estes versos foram criados, já se conhecia a escrita. Então o trecho citado poderia eventualmente²⁶ reflectir o registo escrito do poema. Não sendo possível considerar espúrio este passo, mas sendo indiscutível a sua relação com o processo literário, apenas se torna relevante a semelhança entre Helena e os aedos.

Para que seja pertinente esta aproximação, importa referir as principais analogias que com aqueles se estabelecem; analisar-se-á, portanto, o comportamento de Helena quer na *Ilíada* quer na *Odisseia*. Saliente-se que o poema considerado posterior em nada contradiz a asserção concernente à função aédica da personagem feminina mencionada, antes a corrobora.

Como os aedos Fémio e sobretudo Demódoco, cuja caracterização é mais detalhada, Helena, coadjuvada pela sua situação social, é apresentada sempre num lugar de destaque e ao lado de personagens masculinas ora perto dos confrontos a ponto de reconhecer os combatentes²⁷ ora participando nos banquetes reais²⁸. E nunca é criticada por se imiscuir nos deleites masculinos, ao contrário do que sucede a Penélope, cuja ausência dos banquetes é uma constante²⁹.

A proeminência social de Helena, patente em ambos os poemas devido ao espaço que ela sempre habita quer seja em Tróia quer seja em Esparta, torna-se mais evidente na *Odisseia*, onde está visivelmente associada ao poder real, pois Helena recupera neste poema o seu lugar ao lado de Menelau. O destaque atribuído a esta personagem confirma-se e acentua-se durante os banquetes ocorridos no seu palácio, na Lacedemónia, graças à cadeira de encosto que uma escrava especialmente lhe traz:

"τῆ δ' ἄρ' ἄμ' Ἀθήστρη κλισίην εὐτυκτον ἔθηκεν"

"Adastra dispôs para ela um leito artisticamente trabalhado³⁰." Este verso lembra um outro inserido num momento da obra em que se descrevem as condições em que Demódoco vai cantar:

"τῷ δ' ἄρα Ποντόνοος θῆκε θρόνον ἀργυρόηλον"

"Pontónoo dispôs para ele um trono cravejado de prata³¹." A cadeira é objecto de especial atenção por parte do poeta pois, desde que seja distinta, permite conferir uma dimensão semi-divina à personagem que a ocupa, na ocasião em que esta toma a palavra.

A vinculação à divindade é uma das características essenciais do aedo, como se comprova pelo epíteto θεῖος, divino³², que lhe é atribuído e pela íntima relação que se estabelece entre este e a Musa inspiradora³³. Helena encontra-se, sem dúvida, vinculada à divindade devido à sua ascendência: "Διὸς ἐκγεγονῖα", "filha de Zeus"³⁴. Acentua-se esta ideia através do epíteto δία, divina, a ela associado³⁵. Pode mesmo considerar-se que a referida personagem é inspirada por um sopro divino no erguer do tear, pois tal sucede a Penélope:

"φᾶρος μὲν μοι πρῶτον ἐνέπνευσε φρεσὶ δαίμων
στεσσαμένη μέγαν ἴστων ἐνὶ μεγάροισι ὑφαίνειν"

"Uma divindade primeiro insuflou no meu espírito a acção de tecer um manto, tendo eu levantado no palácio um enorme tear³⁶."

O papel de Helena como receptáculo de um influxo divino merece ser visto com maior cuidado. Na *Iliada*, ela "canta" através da sua teia um assunto que se articula com dois níveis temporais: o passado e o presente. A "participação divina" no seu "canto" complexifica-se: as provas bélicas tecidas pertencem não apenas a um tempo pretérito (já se iniciaram há nove anos, no momento em que são tecidas)³⁷, mas também se associam a um tempo contemporâneo de Helena. Esta personagem assiste ao κλέος, glória, dos heróis e simultaneamente "canta-o". O seu estatuto relativamente à dimensão temporal é mais complexo que o dos aedos. Estes cantam ou acções humanas, concernentes a um passado recente (canto de Fémio³⁸ e cantos primeiro e terceiro de Demódoco), ou episódios divinos atemporais (canto segundo de Demódoco). Os aedos tratam temas definidos e delimitados no tempo com uma sequência coerente: um começo, um desenvolvimento e um remate. A conclusão do assunto cantado pode ser claramente expressa (cantos de Demódoco) ou ficar apenas subentendida (canto de Fémio). Pelo facto de Helena "cantar", através do seu tear, um tema cujo epílogo lhe é desconhecido, verifica-se em certa medida um afastamento em relação ao estatuto aédico. A personagem feminina referida imortaliza os combates dos Aqueus e dos Troianos, que no momento dessa imortalização ainda estão a ser travados - tomam-se assim paralelas duas actividades geralmente distanciadas por uma certa mediação temporal³⁹: a ocorrência dos factos consagrados poeticamente e a sua própria glorificação poética.

Uma vez que a teia é tecida ao mesmo tempo que os confrontos são travados, pode dizer-se que a confecção do manto se realiza lentamente ao longo da *Iliada* - é como se se "tecessem" em simultâneo ambas as "tramas". Torna-se por isso significativo a alusão ao λον υφαινεiv, tecer uma teia, quase no início do canto homérico, pois sugere uma conclusão igualmente simultânea. Numa outra interpretação pode admitir-se que a trama ficou inacabada, visto que não é mencionada no desfecho do poema. Assim, contrariamente à *Iliada* que cumpre o objectivo programático estabelecido no proémio do ἔπος (cantar a cólera de Aquiles), a teia que Helena começa a urdir nunca é concluída, pois os combates entre Aqueus e Troianos não cessam no final da *Iliada*. As batalhas que este poema já não menciona e que decorrem no último ano da Guerra de Tróia são cantadas na *Odisseia* através de personagens que retratam os aedos⁴⁰, e por meio de outras que discursam acerca dos factos ocorridos em Tróia⁴¹. Estabelece-se assim uma conexão muito estreita entre Helena e os aedos, que são na poesia homérica os continuadores do seu "canto/teia". Esta interpretação é bastante sugestiva pois permite associar a actividade daquela personagem

feminina a ambos os poemas, isto é, à *Ilíada* e à *Odisseia* – trata-se então de uma actividade cósmica relativamente ao universo homérico.

Complexifica-se também a já referida questão respeitante à participação da divindade no "canto" de Helena, devido à vivência que esta personagem apresenta em relação ao *επος*. É através da sua experiência que o aedo modela o que a Musa lhe outorga⁴². A independência aédica, que se poderia definir como uma participação criativa, é sentida por Fémio que afirma:

"αὐτοδίδαχτοδ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἔν φρεσὶν οὔμας
παντοίας ἔεφυσεν (...)"

"Eu aprendo por mim mesmo; um deus fez nascer no meu espírito toda a espécie de cantos (...) ⁴³". A experiência de Helena é, contudo, dupla: à semelhança dos aedos, conhece as provas bélicas dos Aqueus e dos Troianos e "canta-as" criativamente⁴⁴, contrariamente àqueles é heroína do seu próprio canto⁴⁵:

"(...) ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μῦθον ὥς καὶ ὀπίσσω
ἀνθρώποισι πελώμεθ' ὀοίδιμοι ἔσσομενοισι."

"(...) Zeus reservou-nos um destino funesto, para que no futuro sejamos cantados pelos homens que não-de vir⁴⁶." Se é objecto de um *επος* possui por consequência um *κλέος*. É aliás curioso que esta personagem seja a única no mundo homérico que é dotada de um *κλέος* independente – a sua heroização é portanto possível. O mesmo já não se verifica no que respeita a Penélope cujo *κλέος* depende do de Ulisses. Ela própria reconhece que a sua glória está condicionada pelo regresso do marido⁴⁷.

Na sequência do raciocínio que temos vindo a fazer e que fundamenta a comparação estabelecida entre Helena e os aedos na intervenção da divindade no canto poético, torna-se fundamental determinar os sentidos basilares que permitem ao aedo realizar a sua actividade. O sentido primeiro é sem dúvida a audição, como se comprova pela etimologia do vocábulo *κλέος*: o poeta escuta a temática dos seus cantos, que lhe é transmitida pelas Musas⁴⁸. A vista fica assim preterida para um lugar secundário a ponto de o aedo ser, por vezes, cego⁴⁹. A cegueira não é, contudo, uma característica essencial⁵⁰: Fémio disfruta da possibilidade de ver. Sendo indiscutível a importância da visão no passo em que Helena tece e nomeadamente no momento em que identifica alguns guerreiros gregos⁵¹, não se pode considerar que o relevo atribuído a este sentido afaste a referida personagem da função aédica. É recorrendo à visão que Helena completa a sua actividade como aedo, quando se encontra sobre as muralhas de Tróia. Neste momento da obra, realiza-se através da vista e da palavra uma especificação de alguns dos heróis tecidos e simultaneamente Homero substitui-se na tarefa de descrever certos guerreiros do seu canto. O recurso à visão reveste-se de um duplo objectivo, sendo particularmente interessante a conexão

que estabelece com Homero. É também importante notar que a solicitação de Príamo, desencadeadora do discurso de Helena⁵², se assemelha bastante ao pedido de Ulisses em relação a Demódoco⁵³: de ambas as intervenções resulta um canto, ainda que este tenha características distintas.

Príamo permite acentuar a semelhança encontrada entre Helena e os aedos pelo próprio comentário que formula acerca das palavras daquela, no momento em que se procede à identificação dos guerreiros:

"ὦ γύναι, ἦ μάλα τοῦτο ἔπος νημερτὲς ἔειπες "

"Ó mulher, é certo que o discurso que proferiste é verdadeiro⁵⁴". O relevo atribuído ao carácter verdadeiro desse discurso lembra a preocupação dos bardos jugoslavos em emitir um canto fiel à realidade⁵⁵. Tal fidelidade é considerada um atributo poético, conforme se depreende do elogio que Ulisses dirige a Demódoco, antes deste iniciar o seu terceiro canto⁵⁶. Helena preenche as condições ideais para a elaboração de uma narrativa verdadeira, pois a mulher no universo homérico aparece, não raro, associada à verdade: ela é profetiza, intérprete de augúrios⁵⁷. O poeta está também numa situação semelhante: "μαντεύεο, Μοῦσα, προφατεύσω δ' ἐγώ", "Prediz, Musa, e eu serei profeta⁵⁸." Nas sociedades em que existe uma tradição aédica feminina, a mulher é igualmente vista como um repositório de sabedoria⁵⁹.

Na *Odisseia*, é sobretudo através da palavra que Helena se aproxima dos aedos. Assim, quando participa no banquete real, ela narra um episódio acerca da Guerra de Tróia⁶⁰. O assunto do seu discurso articula-se, portanto, com o motivo tecido na *Iliada*. É significativo que esta sua fala seja talvez acompanhada por um trabalho manual, pois, após a sua entrada na sala a escrava Filo entrega-lhe uma roca "carregada de lã preta"⁶¹. O episódio que aquela personagem narra podia ser tratado por um aedo, visto que é frequente os cantos destes reportarem-se à Guerra de Tróia. Repare-se ainda no facto do μῦθος, discurso, de Helena disfrutar de uma importante autonomia, no contexto da obra. O seu discurso resulta, pois, de uma lembrança: "Ἐνθ' αὐτ' ἄλλ' ἐνόησ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα", "Mas Helena filha de Zeus teve então uma lembrança"⁶². É relevante que esta personagem profira a sua narrativa antes de Menelau: ela refere a Guerra de Tróia, antes de seu marido o fazer. Logo, se existe alguma dependência entre as falas destes, será certamente o μῦθος de Menelau que está subordinado ao de Helena⁶³. Além disso, a narrativa daquele mostra-se condicionada pelo contexto poético em que se insere, uma vez que não se centraliza em Ulisses, mas em Helena⁶⁴.

Tendo em consideração, porém, o facto desta última personagem não cantar, é indiscutível que o seu discurso se encontra muito próximo da mera recitação. No entanto, pelo objectivo mencionado ("τέρπεσθε", "regozijai-vos com a história⁶⁵"), torna-se em certa medida mais evidente a semelhança deste

μῦθος, com a ἀοιδή, canto. Os aedos visavam deleitar a audiência. Comprova-o a reacção dos Feáccos aos cantos de Demódoco⁶⁶, a reacção de Telémaco ao canto de Fémio⁶⁷ e a própria designação do pai deste último aedo: Térpio - nome imaginário que significa "aquele que deleita"⁶⁸. Hesíodo também considera o τέρπεσθαι, regozijar-se, uma função poética⁶⁹. Quase se reveste o canto de um poder transcendental, devido à influência poderosa que ele manifesta sobre os ouvintes. Influência esta que é bastante controversa, pois não se define apenas pelo suscitar de deleite. À semelhança da divindade que outorga aos homens o que é bom e o que é mau ("ἀγαθόν τε κακόν τε"⁷⁰), também o canto, suscita o regozijo (τέρπεσθαι) e a dor ("δάκρυα λείβων", "derramando lágrimas"⁷¹): poderes antitéticos que quase o relacionam com forças mágicas⁷². Helena sabe que são múltiplos e até paradoxais os poderes do canto. Desta forma, pretendendo obter determinado efeito que só com as palavras talvez não alcançasse, antes de falar, ela prepara uma droga⁷³. O seu objectivo é afastar o sofrimento e porventura insuflar na audiência um certo deleite, à semelhança do que faz Ulisses quando profere o seu κλέος, na corte de Alcínoo:

"(...) οἱ δ' ἄρα πάντες ἄκην ἔγένοντο σκοπῆ,
κλήθημῶ δ' ἔσχοντο κατὰ μέγαρα σχιόεντά"

"(...) todos ficaram tranquilamente em silêncio e, na sala sombria, foram arrebatados por um encantamento⁷⁴."

Pode dizer-se que a personagem Helena que surge na *Odisseia* se identifica de certo modo com Ulisses por causa desta sua narrativa. Na verdade, também aquele recorre à palavra para expor um longo μῦθος. Além disso, é igualmente significativo que as duas personagens tenham vivido um regresso complexo e demorado, ainda que este apresente, note-se, características distintas. Por outro lado, Helena, tal como surge na *Ilíada*, encontra-se em íntima ligação com Aquiles quer pelo facto de ambos assumirem uma função aédica quer pela forma como se articulam com a Guerra de Tróia. Esta proximidade é magnificamente sintetizada por H. Monsacré: "*La beauté d'Hélène est la cause de la guerre, et la guerre de Troie révèle la beauté d'Achille*"⁷⁵.

O paralelo estabelecido entre as principais figuras masculinas dos poemas e aquela personagem feminina afasta esta dos valores femininos da sociedade homérica, imiscuindo-a em valores marcadamente masculinos. Ela oscila entre os dois polos em que se estrutura o universo poético em que se insere: o masculino e o feminino. A bipolarização, quase sempre inconciliável, funde-se em Helena⁷⁶, no momento em que tece os combates dos Aqueus e dos Troianos, isto é, no passo da obra que reflecte todo o processo de feitura poética dos poemas homéricos. Apesar de Helena se afastar por vezes dos valores

femininos, é todavia inegável a sua feminilidade, patente quer nos seus epítetos⁷⁷ quer na beleza com que, não raro, é distinguida – beleza desencadeadora da Guerra de Tróia⁷⁸. A distância que manifesta em relação à conduta própria de uma mulher justifica-se talvez pela sua situação social: ela encontra-se numa zona de transgressão – o adultério. É esse seu estatuto (pouco frequente no texto homérico) que a torna provavelmente uma figura heróica. Nunca se verifica uma ruptura absoluta com o seu universo feminino, apenas existe uma oscilação e até mesmo uma fusão dos valores convencionalmente considerados antitéticos. Essa perfeita união está patente na sua primeira aparição na *Ilíada*. É através da situação de Helena no canto III do referido poema (situação aédica) que se consegue essa conciliação, pois articula-se uma actividade feminina (o erguer da teia – ἴσθον ὑφαίνειν) com preocupações masculinas (a guerra – πόλεμος). Esta personagem é, portanto, caracterizada logo no início de forma a ser possível uma correcta interpretação do seu papel em ambos os poemas.

Indica-se através de Helena um tipo de heroína, que, pela transgressão obstinada das suas limitações femininas e pela sua intromissão em assuntos pertencentes a um universo masculino, precipita um irremediável infortúnio. Deste género de figuras destaca-se Clitemnestra, a mulher adúltera por excelência. Já na poesia homérica se lhe reconhece um papel activo no assassinio de Cassandra:

"οἰκτροτάτην δ'ἤκουσα ὅσα Πριάμοιο θυγατρός,
Κασσάνδρης, τὴν κτείνει Κλυταιμνήστρη δολομήτης
ἄμφ' ἐμοί (...)"

"Ouvei o deplorável grito da filha de Príamo, Cassandra, que a traiçoeira Clitemnestra matou perto de mim (...)"⁷⁹. No entanto, ainda se encontra intimamente ligada a Egisto, quando se alude ao assassinio de Agamémnon:

"ἀλλά μοι Αἰγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε
ἔκτα σὺν οὐλομένῳ ἀλόχῳ, οἰκόνδε καλεῖσσας"

"Mas Egisto, preparando-me a morte e o infortúnio, assassinou-me com a ajuda da minha funesta mulher, depois de me ter chamado para casa⁸⁰." Neste último caso, ainda não se concede exclusivamente à mulher uma atitude que escapa ao universo feminino. Na *Oresteia*, Clitemnestra já assume com orgulho o seu crime:

"(...) πρὸς ἡμῶν κάππεσε, κάτθανε,
καὶ καταθάψομεν οὐχ ὑπὸ κλαυθμῶν
τῶν ἐξ οἴκων"

"(...) graças a mim ele caiu, morreu, e eu o enterrarei sem as lamentações dos que pertencem a esta casa⁸¹". Confirmam a transgressão ao feminino as

preocupações bélicas desta personagem, sentidas por Agamémnon, no momento da sua chegada:

"οὗτοι γυναικός ἐστιν ἰμείρειν μάχης."

"Não é próprio de uma mulher desejar a luta⁸²".

Este tipo de figuras femininas não foi explorado pelo canto épico, mas sê-lo-ia mais tarde pelo "canto" trágico. Circunstância que quase se profetiza na *Odisseia* ao aludir-se à mulher adúltera como motivo temático para cantos poéticos posteriores:

"οὐχ ὡς Τυνδαρέον κούρη κακὰ μῆσατο ἔργα,
κουρίδιον κτείνασα πόσιν, στυγερῆ δὲ τ' αἰοῖδῃ,
ἔσσει' ἐπ' ἀνθρώπους, καλεπὴν δὲ τε φῆμιν ὀπίσσει
θηλυτέρησι γυναιξί, καὶ ἧ κ' εὐεργὸς ἔησιν."

"A filha de Tíndaro maquinou acções perversas, tendo assassinado o seu legítimo marido, um canto a tornará odiosa aos homens, e atribuirá uma reputação penosa às mulheres, mesmo àquela que for virtuosa⁸³". Apesar de Clitemnestra ser amiúde mencionada na *Odisseia*, ela nunca está presente como interveniente, é apenas referida⁸⁴. Homero não pretendia senão fazer contrastar a conduta repreensível de Clitemnestra com o comportamento exemplar de Penélope. O tratamento daquela na epopeia e na tragédia visa, pois, propósitos distintos.

É igualmente relevante que se articule a referida traição com uma das funções da poesia épica - a guarda da rainha. A partir do momento em que Clitemnestra aceita cometer adultério, é necessariamente afastado o aedo que, segundo o ἔπος homérico, a vigiava. Mais uma vez se confirma que a actividade aédica não se liga à transgressão dos valores sociais. Ela permite realizar uma síntese perfeita desses mesmos valores como se corrobora através de Helena tecedeira. Atente-se, além disso, na forma artilosa como se perpetra o assassinio do aedo de Agamémnon: ele não é aniquilado pela própria mão de Egisto como possivelmente Orestes seria, se os planos criminosos daquele em relação a este se concretizassem⁸⁵; é antes abandonado para ser dilacerado pelas aves⁸⁶. É como se se pretendesse uma exclusiva culpabilização destas, no referido assassinio. Fémio alude mesmo ao arrependimento que o homem experimenta, quando aniquila um aedo⁸⁷.

Quebrar a obediência que a mulher sempre deve preservar relativamente à sociedade implica um rompimento drástico com os valores sociais que no mundo homérico arrasta um desrespeitar da função aédica, isto é, da poesia épica oral. Encontra-se assim plenamente justificada a não exploração da personagem Clitemnestra na epopeia. Helena, ao contrário daquela, é uma entidade fulcral na *Ilíada* e também está patente na *Odisseia*. O relevo que lhe é

conferido não contesta o que se tem vindo a afirmar. Apesar de Helena ser em certa medida transgressora do universo feminino, ela tem a sua conduta atenuada nomeadamente pelo facto de assumir uma função de aedo. Assim, ainda que esteja dominada por cuidados bélicos, à semelhança de Clitemnestra, segundo a afirmação de Agamémnon atrás citada, ela, todavia, articula essas preocupações com uma actividade feminina (a acção de tecer) e, além disso, está numa situação aédica quando empreende tal articulação. O seu estatuto de aedo é particularmente relevante porque a afasta dos perigos inerentes à desobediência dos valores que a sociedade masculina homérica impõe. Através deste seu estatuto, Helena torna-se zeladora da sua conduta. Apesar de se encontrar numa situação de transgressão semelhante à de Clitemnestra⁸⁸, ela manifesta sempre aquiescência em relação aos valores que lhe são impostos. O próprio adultério resulta do cumprimento da vontade divina. Esta é a ideia que se depreende das palavras que, no canto terceiro da *Ilíada*, dirige a Afrodite, no momento em que a deusa lhe ordena que vá ao encontro de Páris, para que assim ela evite o retorno deste ao combate:

"ἢ πῆ με προτέρω πολλίων εὐ ναιλομενάων
ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηονίης ἐρατεινῆς,
εἴ τίς τοι καὶ κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων "

"Conduzir-me-ás para qual das cidades bem povoadas? Para a Frígia ou para a Meónia aprazível? Se é que lá também tens algum mortal favorito⁸⁹."

Pode dizer-se que Helena apresenta um comportamento oscilante em que dominam os princípios femininos, como se comprova pela sua atitude em relação a Afrodite. Primeiro, insurge-se contra as imposições daquela:

"κείσε δ' ἐγὼν οὐκ εἶμι--νεμεσσητὸν δέ κεν εἶη--
κείνου πορσανέουσα λέχος (...)"

"Eu não irei lá - seria indigno - não irei preparar o seu leito⁹⁰." Este comportamento é pouco frequente no mundo homérico onde geralmente as personagens se submetem às ordens divinas⁹¹. Aquiles confirma-o ao declarar:

"χρὴ μὲν σφωῖτερόν γε, θεά, ἔπος εἰρυσσασθαι
καὶ μάλα περ θυμῷ κεχολωμένον ὡς γὰρ ἄμεινον
ὅς κε θεοῖς ἐπιπείθεται, μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ"

"É preciso que eu respeite, ó deusa, o teu desígnio, embora esteja fortemente irritado no meu coração; é melhor assim. Quem obedece aos deuses, pelos deuses é escutado⁹²." Por fim, Helena submete-se à vontade da deusa:

"(...) ἔδεισεν δ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα,
βῆ δὲ κατασχομένη ἐάνῳ ἀργῆτι φαεινῷ
σιγῇ, πάσας δὲ Τρωάς λάθην (...)"

"(...) Helena, filha de Zeus, teve medo, e, apresentando-se com um vestido branco resplandescente, afastou-se em silêncio e escapou à vista de todos os Troianos (...)”⁹³.

Neste momento da obra, a sua atitude é portanto oscilante: começa por se revoltar (atitude masculina) e acaba por obedecer (atitude feminina). É a sua feminilidade que resulta favorecida. Assim, apesar do seu comportamentos ser de certa forma, ambíguo ela não recusa a sua condição feminina. Se o fizesse teríamos tragédia e não epopeia. Não que o "canto" trágico implique necessariamente tal refutação, mas, se esta ocorrer, é sem dúvida uma tragédia que se desencadeia. Comprova-o a proliferação de peças trágicas gregas fundamentadas na traição de Clitemnestra⁹⁴.

Helena, conforme vimos, consegue superar a oscilação entre os valores sociais precisamente ao assumir uma função aédica. Talvez Homero pretendesse significar que a constante estruturação da sociedade em dois polos antitéticos, completamente independentes (o masculino e o feminino), é demasiado simplista. Existe uma influência recíproca destes dois vectores sociais, como confirmam os comportamentos das duas personagens fulcrais dos poemas: Aquiles e Ulisses. Estes movimentam-se no universo masculino, em que o homem está constantemente a ser submetido a dolorosos transe quer sejam bélicos quer sejam as provações implicadas num *vóστος*. No entanto estas personagens também não estão afastadas em absoluto dos valores femininos.

Aquiles pode considerar-se feminilizado a partir do momento em que se retira para a sua tenda, recusando-se obstinadamente a combater. Esta situação lembra o estatuto feminino em tempo de guerra. De facto, tal como sucede às mulheres, ele não assume um papel activo nos confrontos bélicos. Apesar deste seu afastamento, preocupa-se com a guerra, como se comprova pelo canto que entoia diante de Pátroclo na sua tenda. Uma vez mais se concilia o feminino (a recusa do combate) e o masculino (as preocupações bélicas) através da função aédica do herói.

A **Odisseia** também apresenta uma personagem masculina que no início do poema está bastante feminilizada. A condição de Ulisses, no canto V, não é de forma alguma heróica, visto que ele está submetido a uma personagem feminina. Ulisses encontra-se pois cativo da deusa Calipso na ilha de Ogígia. Repare-se que, segundo o conceito heróico homérico, o guerreiro é, conforme se comprova através da **Ilíada**, o assolador de cidades, aquele que aprisiona as mulheres e não o que por elas é aprisionado. Ulisses recupera depois o seu estatuto de herói não só graças aos cantos de Demódoco, que o fazem reviver as suas potencialidades bélicas ao mencionarem a Guerra de Tróia, mas também devido à sua própria narrativa, que refere as duras provações por ele vividas até atingir a Esquéria.

Páris é a personagem que contrasta profundamente com as duas referidas, sobretudo com Aquiles, pois ao contrário deste não consegue atingir o ideal guerreiro. O símile que descreve a sua partida para o combate, no final do canto VI da *Ilíada*, acentua a sua feminilidade⁹⁵. A própria Literatura posterior o define como um herói (?) feminino. Assim, Propércio, por exemplo, afirma a seu respeito:

*"dum uiuunt Danai, dum restat barbarus Hector
ille Helenae in gremio maxima bella gerit"*⁹⁶.

Seria interessante ver até que ponto a personagem tem de se encontrar imiscuida nos valores sociais que se opõem à sua masculinidade ou à feminilidade, conforme é uma figura masculina ou feminina, para lhe ser possível assumir o estatuto de herói⁹⁷.

É igualmente relevante que o herói, insinuando-se no universo que se rege por valores contrários aos seus, sempre alcance uma conciliação desses precisos valores a partir da sua função aédica. Na verdade, os três grandes heróis da poesia homérica são Ulisses, Aquilês e Helena e os três assumem uma função de aedos.

NOTAS

1. Cícero, *Brutus* XVIII 71.
2. *Od.* I 326-327, VIII 75-82, 266-366, 499-520.
3. *Ibid.* III 267-271, IV 17-18.
4. Sobre a sua sugestiva etimologia consultar G. Nagy, *The Best of the Achaens. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore, London, 1981, p. 17.
5. Estabelecem entre a *Odisseia* e a *Ilíada* uma "relação oblíqua" ou "tangencial". Cf. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 200.
6. *Il.* IX 189.
7. Acerca da importante função do poeta/cantor em tempo bélico consultar C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London, Macmillan, 1964, pp. 414-415.
8. *Od.* IX-XII.
9. *Ibid.* XI 367-369.
10. *Ibid.* XXI 406-409.
11. Consultar *Il.* XIII 730-734, onde se refere a repartição divina dos dons, entre os quais se inclui o canto. Com efeito, este brota apenas nos homens eleitos por Zeus, divindade que "(...) τε δίδωσιν ἀνδράσι ἀλαφροτήσιν ὅπως ἐθέλησιν ἐκάστω" *Od.* I 348-349. "(...) outorga os seus dons aos homens laboriosos como lhe apraz." A este propósito ver também, nota 33.

12. *Il.* III 125-128.
13. *Od.* II 94-95: "στησαμένη μέγαν ἴστων ἐνὶ μεγάροισιν ἕφαινε, λέπτον καὶ περίμετρον (...)". "Tece no palácio uma grande teia, fina e imensa, depois de a ter levantado." Ver ainda *Ibid.* 129-130, onde ocorrem de novo os dois versos citados.
14. As ilações extraídas da comparação destas duas personagens lembram uma curiosa consideração feita por C. R. Beye acerca da grandeza da *Iliada*, quando confrontada com a *Odisseia*: "(...) the Iliad seems to portray human situations more fundamental and of considerably grater consequence than the story of the Odyssey develops.", *The Iliad, the Odyssey and the Epic Tradition*, New York, 1966, p. 81.
15. Tecer é uma actividade a que se dedicam também as divindades: Calipso e Circe são deusas tecedeiras, cf. *Od.* V 61-62 e X 222-223. É como se desta forma se pretendesse aproximar o mundo divino do mundo humano.
16. *Ibid.* XI 369.
17. *Il.* III 131.
18. *Ibid.* 130-133.
19. Lucano, *Pharsalia*, I 447-449. É interessante notar que, no fragmento 33 de Estesícoro, o poeta diz à Musa que lhe afaste a temática bélica:
 "Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπώσασίμενα μετ' ἔμοῦ
 κλειούσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαίτας
 καὶ θαλίαις μακάρων"
 "Ó Musa, tu afastas de mim as guerras e celebras as bodas dos deuses e os banquetes e os festins dos mortais bem-aventurados." A glória celebrada será pois distinta daquela cantada pelo epico homérico.
20. Cf. *Il.* VI 492-493: "(...) πόλεμος δάινδεσσι μελήσει πάσι μάλιστα δ' ἔμοι, τοῖ' Ἰλίῳ ἔγγεγάσιν."
 "(...) a guerra será objecto de preocupação para todos os homens que nasceram em Ílion e sobretudo para mim."
21. *Ibid.* III 171-242.
22. *Od.* X 226-228.
23. Esta associação remete-nos para uma ópera de Wagner, "O Navio Fantasma", em que a personagem feminina principal, Senta, canta a história do Holandês e ao mesmo tempo fia (cf. início do II acto). Neste caso, trata-se de fiar e não de tecer. De qualquer forma, ambas as actividades são semelhantes (implicam a realização de um trabalho a partir de fios) e ambas podem acompanhar a narração de uma história.
24. Sobre a ligação etimológica estabelecida entre o vocábulo ῥαψῳδός, rapsodo, e o verbo ῥάπτω, coser, consultar P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1970, terceiro volume, s.u. ῥάπτω
25. Esta imortalidade é sobretudo sentida quando se refere o desfazer da teia a que Penélope se entregava durante a noite, para desse modo retardar as suas bodas, *Od.* XXIV 140.
26. Note-se que estes versos, mesmo que fossem uma interpolação, podiam ser fruto da literatura oral.
27. Cf. nota 21.

34 A Actividade Aélica de Helena

28. *Od.* IV 138–146, 235–264; XV 172–178.
29. *Ibid.* I 356–359; XXI 350–353. Estes versos são semelhantes aos da fala de Heitor, *Il.* VI 490–493. As ordens que este dá a Andrômaca, sua esposa, no momento em que dela se despede, são idênticas às que Telémaco dirige a Penélope, sua mãe. Ambos ordenam o recolhimento a casa e a execução de actividades próprias de uma mulher.
30. *Od.* IV 123.
31. *Ibid.* VIII 65.
32. *Ibid.* IV 17; VIII 87, 539.
33. *Ibid.* I 10; VIII 63–64, 73–74, 480–481. O aedo pode também ser assistido por um deus não especificado: VIII 499; XXII 347–348; ou por Apolo concretamente: VIII 488; *Hes. Th.* 94–95; ou por deuses, num sentido genérico: *Od.* XVII 518–519. A subordinação à divindade tem de ser respeitada, sob pena de castigo divino – a vingança das Musas é mencionada na *Ilíada*, a propósito de Tâmiris, que com os seus cantos pretendia superá-las, *Il.* II 594–600. A associação do poeta à divindade tomou-se posteriormente um topos literário, que Cícero por exemplo considera fundamental referir, quando na defesa do poeta Árcuias faz um elogio das letras: "Quare suo iure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse uideantur.", *Pro Archia Poeta* VIII 18.
34. *Il.* III 199, 418, 426 (este verso exprime a mesma ideia mas com uma variante lexical); *Od.* IV 184, 219; XXIII 218. Atente-se igualmente na sugestiva comparação de Helena a sua deusa, feita por Telémaco, XV 181.
35. *Il.* III 171, 228, 423; *Od.* IV 305; XV 106.
36. *Ibid.* XIX 132–139.
37. O "canto/teia" começa pois "in mediis rebus" como o próprio canto homérico.
38. Na verdade este é o aedo que canta assuntos mais próximos do presente narrativo.
39. Esta medição não é muito acentuada, pois os cantos com uma temática mais recente são sobretudo os que regozijam os homens – esta ideia é aliás expressa por Telémaco, *Od.* I 351–2.
40. Ver canto terceiro de Demódoco que diz respeito ao estratagema do cavalo de Tróia, *ibid.* VIII 499–520.
41. Consultar a longa fala de Nestor sobre o regresso dos guerreiros, *ibid.* III 103–200.
42. Este assunto é referido por C. M. Bowra, *Homer*, London, Duckworth; 1972, pp. 11–12.
43. *Od.* XXII 347–348.
44. Cf. supra p. 22.
45. A situação de Ulisses "aedo" é idêntica à de Helena, pois aquele ao narrar os seus erros, "canta" o seu próprio κλέος, glória, como facilmente se depreende das suas primeiras palavras:
"εἰμ' Ὀδυσσεύς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν
ἀνθρώποισι μέλω, καί μιν κλέος οὐρανὸν ἴκει."
"Eu sou Ulisses, filho de Laertes, pelas minhas astúcias sou conhecido por todos os homens, a minha glória atinge o céu.", *Od.* IX 19–20.

46. *Il.* VI 357-358.
47. *Od.* XVIII 254-255; XIX 127-128. É Ulisses significativamente a outra personagem que lhe reconhece um κλέος:
 "(...) ἢ γάρ σευ κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε"
 "a tua glória atinge o vasto céu", XIX 108. No que respeita à dependência da glória de Penélope em relação a Ulisses, consultar H. Monsacré, *Les Larmes d'Achille. Le héros, la femme et la souffrance dans la poésie d'Homère*, Paris, Albin Michel, 1984, pp. 126-128.
48. Conforme sublinha G. Nagy, *op. cit.*, p. 16: "Etymologically, κλέος should have meant simply 'that which is heard' (from κλύω 'hear'), and indeed the poet hears the κλέος recited to him by the Muses."
49. Demódoco é cego e no Hino Homérico a Apolo Délico alude-se a um aedo cego (172-173).
50. Cf. C.M. Bowra, *Heroic Poetry*, *op. cit.* pp. 420-421.
51. Esta importância é sentida através da fala da deusa Íris, *Il.* III 130.
52. *Ibid.* III 166-170.
53. *Od.* VIII 492-495.
54. *Il.* III 204. Na *Odisseia*, Menelau também comenta o discurso de Helena, mas é menos expressivo que Príamo, IV 266.
55. A ambição destes poetas consistia em cantar o que realmente tinha ocorrido ("tell it as it really was"), cf. G.S. Kirk, *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge, University Press, 1976, p. 107.
56. *Od.* VIII 487-491. Note-se contudo que o fingimento é também uma característica da poesia. Sólon refere-o: "πολλὰ ψεύδονται αἰοῦδοι" "Os aedos mentem em muitas coisas", *Frag.* 29, cf. igualmente Hes. *Teog.* 27-28.
57. Helena profere um augúrio na *Od.* XV 172-178. A voz feminina é revestida de certo poder: repare-se que Helena é capaz de reproduzir a voz das esposas dos guerreiros gregos a ponto de os iludir, *ibid.* IV 276-289. As Sereias permitem mesmo associar as palavras femininas à magia e ao encantamento, *ibid.* XII 39-54, 181-200.
58. *Pind. frag.* 150.
59. Cf. C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, *op. cit.*, pp. 418-419.
60. *Od.* IV 235-264.
61. *Ibid.* IV 133-135.
62. *Ibid.* IV 219.
63. *Ibid.* IV 266-289.
64. A independência do discurso de Helena reforça a sua autonomia no poema. Esta autonomia é, na realidade, uma constante como se confirma também pela comparação estabelecida entre o seu κλέος e o de Penélope.
65. *Od.* IV 239.
66. *Ibid.* VIII 91, 368-369.
67. *Ibid.* I 346-347.

36 A Actividade Aédica de Helena

68. *Ibid.* XXII 330.
69. *Teog.* 98–103. Cf. também Platão, *Leis*, 653d, onde se afirma que os deuses concederam as Musas aos homens para despertar, entre estes, um certo regozijo.
70. *Od.* IV 236–237.
71. Tanto Penélope como Ulisses derramam lágrimas, quando escutam o canto aédico. No primeiro caso ver *ibid.* I 336, no segundo consultar *ibid.* VIII 86, 93, 522. A atitude de Penélope face ao canto de Fémio põe em evidência uma outra função da poesia épica – a guarda da rainha. A Fémio pode não ter sido confiada tal função, contudo através do seu canto ele obriga Penélope a recordar-se do seu esposo e a centrar neste todos os seus cuidados. Note-se que ao aedo de Agamémnon é já atribuída de modo explícito a função de vigiar Clitemnestra. Sobre esta função da poesia consultar S. Scully, *The Bard as the Custodian of Homeric Society, Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, n.s. 8(37), 1981, pp. 67–83.
72. Esta relação encontra-se por exemplo na sociedade gaulesa, cf. Bowra, *Heroic Poetry*, op. cit., p. 413.
73. É posterior à poesia homérica a tradição que atribui a Helena a origem de uma planta que dissipa a melancolia e a tristeza. Trata-se do "Helenium" nascido das suas lágrimas, cf. Plínio, *Hist. Nat.*, XXI 33, 91. Assim, como salienta H. Monsacré: "Hélène a le pouvoir d'être em même temps cause et remède des souffrances.", *op. cit.*, p. 160.
74. *Od.* XIII 1–2.
75. H. Monsacré, *op. cit.*, p. 132.
76. São diversas as formas de o fazer, destacamos somente a autonomia do seu discurso, a sua participação nos banquetes e o carácter globalizante do seu sofrimento: Helena quando chora na Ilíada lamenta não apenas a morte de Heitor, mas também os sofrimentos dos guerreiros – as suas lágrimas não têm um significado individual, como sublinha H. Monsacré, *op. cit.* pp. 159.
77. Destes epítetos salientam-se os seguintes: λευκωλένῳ, de níveos braços (*Il.* III 121; *Od.* XXII 227), epíteto que é também atribuído à deusa Hera (*Il.* I 208); καλλικόμοιο, de bela cabeleira (*Il.* III 329, VII 355, VIII 82, IX 369, 505, XIII 766) e ἠεροκόμοιο (variante do segundo epíteto, com o mesmo significado deste, *Od.* XV 58).
78. Esta formosura é reconhecida inclusivamente pelos chefes troianos que a consideram motivo válido e aceitável para os dolorosos confrontos bélicos travados, *Il.* III 156–158. Nesta fala quase se sente que Helena é, à semelhança dos aedos, honrada pelo vulgo. Ela é sem dúvida a mais bela das mulheres, conforme se comprova pela expressão διὰ γυναικῶν, "divina entre as mulheres", e como se depreende das propostas de conciliação feitas por Agamémnon a Áquiles:
"Τρῳιάδας δὲ γυναικῆς εἰκόσιν, αὐτὸς ἐλέσθω,
αἴ κε μετ' Ἀργείην Ἑλένην κάλλιστα ἔωσιν."
"Que ele escolha vinte mulheres Troianas, as mais belas que existam depois de Helena, a Argiva.", *ibid.* IX 139–140, 281–282.
79. *Od.* XI 421–423.
80. *Ibid.* XI 409–410.
81. *Esq. A.* 1552–1554.

82. *Ibid.* 940.
83. *Od.* XXIV 199–202.
84. Menciona-se a traição de Clitemnestra sobretudo nos cantos III (256–308); IX (536–547); XI (405–434). A referência frequente à perfídia desta personagem permite estabelecer um paralelo contrastivo com a temática homérica. Tanto a história de Agamémnon como a de Ulisses incidem sobre o νόστος, regresso, de um herói grego que participou na Guerra de Tróia. No entanto são dois regressos completamente distintos.
85. *Od.* III 194.
86. *Ibid.* III 270–271.
87. *Ibid.* XXII 345–346.
88. Helena e Clitemnestra são as duas mulheres adúlteras dos poemas homéricos.
89. *Il.* III 400–402. Esta ideia é reiterada diversas vezes no ἔπος homérico, cf. *ibid.* III 164–165; *Od.* XVII 118–119, XXIII 223–224, etc.
90. *Il.* III 410–411.
91. É como se se visasse acentuar a autonomia de Helena na narrativa, cf. nota 76.
92. *Il.* I 216–218.
93. *Ibid.* III 418–420.
94. As tragédias que têm origem na infidelidade de Clitemnestra, tratando-a de forma mais ou menos explícita, são as seguintes: *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides* (as três tragédias da trilogia de Ésquilo: *Oresteia*); *Electra* de Sófocles; *Ifigénia entre os Tauros*, *Electra*, *Orestes* e *Ifigénia em Áulide* de Eurípedes. Nesta enumeração, note-se, apenas se tiveram em consideração tragediógrafos gregos.
95. *Il.* VI 503–516. Beye descodifica admiravelmente este símile, cf. *op. cit.*, pp. 27–28.
96. *Propércio* III 8 31–32.
97. Note-se que Helena é sem dúvida a única personagem feminina heróica no poema homérico.