

Metapoesia e a Helena de Homero

Metapoetry and Homer's Helen

André Malta

Universidade de São Paulo

São Paulo, SP – Brasil

andremal@uol.com.br

Resumo: Meu objetivo é discutir como Homero explora no primeiro terço da *Iliada* o que podemos chamar de “consciência poética” do personagem de Helena, e tentar entender qual o possível efeito alcançado por essa forma de metalinguagem quando associada à mulher cujas ações estão na origem da Guerra de Troia. Minha questão central aqui é: por que explorar a metalinguagem com Helena? Qual é o possível efeito dessa escolha? Por que Homero não faz isso com Heitor, com Príamo ou mesmo com Páris? Vou me deter rapidamente em duas cenas centrais: a primeira, em que ela tece batalhas, no Canto 3 (v. 125-128), e a segunda, quando se vê presente em cantos futuros, no Canto 6 (v. 354-358). Ao examinar essas cenas, pretendo explorar, ainda, a aproximação dela com a figura de Aquiles, também atuante na construção dessa “épica no espelho”.

Palavras-chave: *Iliada*; Helena; metapoesia.

Abstract: My aim is to discuss how Homer in the first third of the *Iliad*, in two scenes where Helen appears, makes use of what we may call a character's “poetic awareness”, and try to understand what kind of effect is accomplished through this form of metapoetry when it is associated with the woman whose actions are the cause of the Trojan War. My main question is: why explore metapoetry in connection with Helen? What is its consequence? Why not do that with Hector, Priam or even Paris? I will concentrate shortly on two passages: the first one, when she weaves

battles, in Book 3 (l. 125-128), and the other one, when she sees herself in songs still to appear, in Book 6 (l. 354-358). By focusing on these verses, I intent also to analyse Helen's connection to Achilles, who is also important in the poem as long as the construction of an "epic in the mirror" is concerned.

Keywords: *Iliad*; Helen; metapoetry.

Artigo recebido em 15 de janeiro de 2016

Aprovado para publicação em 3 de fevereiro de 2016

A aparição de Helena no Canto 3 da *Iliada* corresponde, como bem disse Walter Leaf mais de um século atrás, a um dos trechos narrativos "mais brilhantes e pitorescos" do poema, e faz parte de um movimento maior de "levar-nos de volta às causas da guerra" (LEAF, 1900, p. 117). Segundo o mesmo Leaf, entre os personagens pertencentes ao lado troiano com que nos deparamos em ação pela primeira vez (outra função importante dessa passagem, como se sabe, já que até então vínhamos acompanhando o campo acaio),¹ personagens (Heitor, Páris, Príamo, Antenor) apresentados com "extraordinária verdade e vivacidade" – entre esses personagens talvez o de Helena seja o mais cintilante, por no seu caso se tratar, nos termos do comentador inglês, de um "estudo do complicado coração de uma mulher, a oscilar entre o arrependimento e o amor, com seu coração cheio de desejo por seu antigo lar e marido, mas ainda assim dominado pela poder da deusa que a tenta, Afrodite" (LEAF, 1900, p. 117).

Esse "complicado coração" se vê às voltas, nesse momento da história, com a realização de um duelo entre o marido traído, Menelau, e o amante, Páris, duelo que daria como prêmio ao vencedor a causadora do conflito (a própria Helena), pondo fim aos quase dez anos de combate, mas que acaba sendo interrompido de maneira sobrenatural por Afrodite: a deusa salva Páris e o leva a se deitar com sua amada, por quem o herói – como ele mesmo confessa – sente um *éros* e um *hímeros* nunca antes experimentados. A poesia homérica não poderia ter encontrado maneira

¹ Embora a transição para o outro lado do *front* já se iniciasse no Canto 2 (v. 786), quando Zeus insufla os troianos por meio de Íris.

melhor de explicitar, para nós, a força erótica que une esse casal e está por trás de toda a ação bélica.

É certo que esse trecho do duelo, acrescido de uma cena tão desconcertante como é aquela em que Helena apresenta ao “sogro” Príamo, do alto das muralhas troianas, os principais guerreiros acaios que de lá conseguem divisar (v. 121-244), parece deslocado numa narrativa encarregada de apresentar uma luta que já vai avançada em anos: por que essa disputa entre os dois homens de Helena não foi aventada antes? Como é possível imaginar que Príamo, depois de tanto tempo, ainda não soubesse reconhecer figuras como Agamênon e Odisseu? Tudo isso seria muito natural no primeiro, ou nos primeiros, anos de guerra, e não perto de seu fim.

O já citado Leaf, um analista convicto mas sensível de um modo que não costumavam ser os partidários dessa escola, toldados que eram pela lógica férrea, faz questão de ressaltar, tocando numa aspecto fundamental da poesia homérica, que “para o ouvinte ou leitor essa é a abertura da guerra” (LEAF, 1900, p. 117; grifo no original), ou seja, o artifício se sobrepõe ao “naturalismo”: do ponto de vista nosso, a inverossimilhança é de fato incontornável, mas do ponto de vista da lógica interna da *Iliada*, trata-se de um recurso artificial (falo sobretudo do duelo) para apresentar a rixa entre Menelau e Páris e, assim, a origem do próprio conflito. Homero encontra uma situação dramática nova (o duelo), que naturalmente evoca o rapto de Helena no passado, sem que precise, por exemplo, narrá-lo em *flashback* pela boca de um personagem (ainda que Heitor o rememore rapidamente, em *Il.* 3, 46-50, e também Páris, em *Il.* 3, 443-445). Podemos, portanto, ver essa solução como algo inventivo – uma saída que recupera o rapto de forma enviesada, no momento em que é oportuno relembrar a causa maior do sofrimento de acaios e troianos –, em vez de um “descuido” com uma cronologia dramática mais crível para nossa sensibilidade.²

² O fato de o próprio Páris fugir de Menelau no início do episódio (v. 15-37) e logo depois propor a Heitor (v. 67-75) a realização de um duelo pode surgir como algo “ilógico”, mas traz densidade psicológica às motivações de Alexandre, que, insuflado pelo irmão, parece na verdade recorrer a uma bravata. Repare-se que, no final do Canto 6, Heitor vai chamar o irmão de corajoso, embora desleixado e sem vontade (v. 521-528), formulação contraditória que parece captar a essência do movimento anterior de Páris.

Mas não quero aqui me ocupar dessas questões estruturais. Meu foco é a cena em que Helena é visitada por Íris (disfarçada de Laódice), que tem o propósito de informar a argiva sobre a realização do duelo, levando-a a dirigir-se às Portas Ceias, ao encontro de Príamo e de outros anciãos troianos. Nessa cena, a primeira em que Helena de fato aparece no poema, nós, assim como Íris, a encontramos realizando a típica atividade feminina doméstica, a tecelagem; nada de inesperado aí, não fosse o fato de, na própria atividade, ela reproduzir a guerra:

Encontrou-a no palácio: ela tecia uma grande trama,
de dobra dupla, resplandecente,³ e inseria muitos desafios
de troianos domadores de cavalos e acaios vestidos de bronze,
que por causa dela tinham sofrido às mãos de Ares.
(*Il.* 3, 125-128; trad. de F. Lourenço, modificada)⁴

O narrador não nos diz em que estado de espírito Helena realiza essa atividade, mas a cena sugere, com delicadeza (pelo v. 128), o que pode estar por trás de uma produção com tema doloroso levada a cabo por quem proporcionou (e continua a proporcionar), na vida real, aquelas dores. É interessante notar que essa ênfase em Helena como causa da guerra já havia aparecido por quatro vezes no Canto 2, nos versos que se repetem 160-162 (na boca de Hera) e 176-178 (na boca de Atena): “E a Príamo e aos troianos assim deixariam a soberba/ – Helena, a argiva, por causa da qual muitos dos acaios/ morreram em Troia, longe da amada terra pátria” (trad. modificada); e nos versos quase idênticos 356 (na boca de Nestor) e 590 (na boca do narrador, mas com “focalização” de Menelau): “para vingar os estrebuchamentos e lamentações por Helena”.⁵

Como se não bastasse esse dado surpreendente nesse ponto do poema, o elemento metapoético – e da causalidade – volta a ser explorado no Canto 6, na cena em que os amantes Páris e Helena tornam a receber atenção, ambos ainda no quarto para onde foram no final do Canto 3, mas

³ Adoto aqui a variante *marmaréen*, “resplandecente”, em vez de *porphuréen*, “purpúrea”; o adjetivo, aplicado também à égide (*Il.* 17, 594) e ao escudo (*Il.* 18, 480), reforçaria o caráter bélico da trama. A mortalha tecida por Penélope também tem seu brilho destacado em *Od.* 24, 147-148.

⁴ Todas as traduções, com a indicação de que foram modificadas (quando for o caso), são de Frederico Lourenço.

⁵ Tradução modificada: leio o genitivo como causativo, e não subjetivo (“de Helena”); sigo aí o que diz Leaf em seu comentário ao verso.

agora a dialogar com Heitor, que vem repreender o irmão (com quem, ao fim, acaba retornando ao combate: v. 503-529). De novo Homero quer nos mostrar que Helena têm consciência “poética” de suas ações, mas agora ele o faz com mais intensidade, porque não se trata do narrador em terceira pessoa a nos pintar um quadro da heroína, mas dela própria falando sobre seu papel de futuro personagem de cantos épicos. Seu discurso, de 15 versos, em que de certa forma se “intromete” na conversa dos irmãos, termina assim:

Mas agora entra e senta-te nesta cadeira,
cunhado, já que a ti sobretudo o sofrimento cercou o espírito,
por minha causa, cadela, e por causa da perdição de Alexandre.
Sobre nós fez Zeus abater um destino doloroso, para que no futuro
sejamos tema de canto para homens ainda por nascer.
(*Il.* 6, 354-358; trad. modificada)

Como notou Kirk (1990, p. 207) em seu comentário, chama nossa atenção o fato de Helena fazer um movimento deliberado, diante da repreensão a Páris, de compartilhar a responsabilidade com o amado – mesmo que o tratando, como sempre, de modo crítico (“quem me dera ser esposa de um marido mais digno”, v. 350)⁶ –, evocando na passagem, a meu ver, ainda que de forma elíptica, o episódio do “juízo de Paris”: a cegueira ou perdição (*áte*) de Alexandre é a perdição amorosa e, portanto, está diretamente ligada à escolha de Afrodite.

Isso só será explicitado, como se sabe, no último canto do poema (uma daquelas opções complexas, nada óbvias e lógicas, da poesia homérica), mas vale lembrar que o único outro personagem a fazer referência à perdição de Alexandre fora Menelau, no Canto 3 (v. 100). Optar pela forma *arkhês* em 3, 100, em vez de *átes*, sob o argumento principal, desde Aristarco ainda aceito por muitos editores, como reconhecem Graziosi e Haubold (2010, p. 179) no comentário à passagem do Canto 6, de que o reconhecimento da *áte* de Alexandre por parte de Menelau representaria uma forma de simpatia para com o inimigo (a *Áte*, como força sobrenatural divina, o desculparia, e Menelau, ao contrário de

⁶ Já no Canto 3, ao ver Páris de volta do duelo, Helena, depois de desejar que o amante tivesse morrido, hesita entre mandá-lo de volta e pedir que fique (v. 432-436), para não se expor à morte.

Helena, jamais pensaria em desculpar Páris), parece-me uma distorção grave do sentido de *áte* e do que está por trás de toda a ação da *Iliada*.⁷

Temos, portanto, duas passagens, nesse arco (Canto 3, 121 a Canto 6, 368), em que Helena, a mulher em função da qual se disputa a guerra, pela qual é responsabilizada; a mulher que admite sua condição de “cadela” (3, 180, *kunópidos*, e 6, 344, 356, *kunós*), a despeito das palavras em contrário de Príamo (3, 164), “pra mim não és responsável: responsáveis são os deuses” – palavras que, como aponta P. Rousseau (2003, p. 36, nota 78), só fazem pressupor a censura geral a ela⁸ –, temos então duas passagens em que Helena “depara-se”, digamos assim, com o estatuto “poético” do que causou, seja porque ela mesma produz um bordado que reflete a guerra (retrospectivamente), seja porque ela mesma sabe que depois haverá um “bordado” verbal na qual figurará como personagem (prospectivamente).

Minha questão central aqui é: por que explorar a metalinguagem com Helena? Qual é o possível efeito dessa escolha? Por que Homero não faz isso com Heitor, com Príamo ou mesmo com Páris? Vou adotar como interlocutor o já citado Phillipe Rousseau e seu artigo “Le toile d’Hélène”, ciente de que há uma vasta bibliografia a respeito. Mas antes seria importante abordar rapidamente o recurso à metalinguagem na épica grega, para que situemos essas cenas no seu contexto maior.

Sabemos que, em tempos recentes, tem crescido o interesse pelo uso da metalinguagem na literatura antiga (dentro do enfoque maior dos estudos intertextuais, uma vez que a consciência que o texto tem de si anda de mãos dadas com a consciência que tem de outros textos). Um livro como *Metapoetry in Euripides*, de Isabelle Torrance, publicado em 2013, pode ser tomado, um pouco ao acaso, como exemplo dessa tendência. A autoconsciência poética ou a autorreflexividade talvez ainda

⁷ A comparação com Heródoto (8.142) parece-me indevida. Na poesia homérica, só aí *arkhé* teria o sentido forçado de “iniciativa”, “ato primeiro”. Leaf, que defende essa escolha mais artificial, afirma, no entanto, que não haveria, mesmo com *átes*, isenção de responsabilidade, com o argumento válido de que, no Canto 1, Aquiles não está desculpando Agamênon quando reconhece a presença da *áte* nas ações do líder do exército (v. 412).

⁸ Mais adiante a própria Helena, ao não ver os irmãos na planície, imagina que talvez não participem do combate “por recearem os vergonhosos insultos” a respeito dela (v. 242). Em sua última fala no poema, no Canto 24, ela rememora esses ataques constantes em Troia, fazendo exceção apenas a Heitor e a Príamo (v. 768-770).

seja vista, nesse universo, como elemento de “sofisticação literária”, numa suposta linha evolutiva, e a “Epifania das Musas” na *Teogonia* de Hesíodo representaria o nó central numa rede histórica de interpretações que não posso retomar aqui, e que, mesmo que pudesse, não saberia esclarecer de todo. O que me parece claro, e que, a meu ver, ficou mais evidente desde pelos menos a publicação do livro de William Thalmann, de 1982, *Conventions of form and thought in early Greek poetry*, é que a prática de uma poesia que constantemente se vê no espelho parece tão antiga quanto a própria poesia grega. Na tradição oral de que a poesia homérica faz parte, especialmente, introduzir o canto dentro do canto, explorando algumas formas de reflexão, era como que um movimento natural, porque se tratava de incluir, nas histórias contadas, o que era parte essencial da vida de todos. Sendo assim, não devemos nem nos espantar com as mais variadas maneiras como a poesia homérica recorre à metalinguagem, nem considerar essa ferramenta como algo “sofisticado”, se “sofisticação” corresponder aí a uma etapa “avançada” num suposto desenvolvimento literário.

Sofisticada, no entanto, ela é, na medida em que esse jogo de espelhos traz sentidos novos e profundos para as histórias que são contadas, de uma maneira que poucas obras posteriores no Ocidente, cientes de si e do seu sofisticado jogo autorreferente, conseguiram fazê-lo.⁹ Na *Odisseia*, a exploração mais profunda desse recurso se dá entre os Cantos 8 e 12, quando acompanhamos, primeiro, o cantor Demódoco e suas três breves recitações, e depois o “cantor” Odisseu e sua longa “recitação”. Na *Iliada*, o efeito principal se concentra no Canto 9, indo do Aquiles que recita “as glórias dos homens” empunhando ele próprio a lira, ao velho Fênix que rememora “as glórias dos homens” do passado para assim embutir, dentro da narrativa maior, a narrativa especular de Meleagro. A abertura desses “abismos” – para lembrar a expressão francesa, *mise en abyme* – nos desconcerta e faz com que nos perguntemos o que almeja, em termos de sentido, a poesia homérica em tais passagens. Nelas, e em outras, é como se cada personagem (na relação com personagens-cantores, na atuação como cantores, na antecipação da formação de cantos) tivesse clara consciência de que é uma construção

⁹ Dois exemplos muitos distintos e distantes no tempo me ocorrem: as *Bacantes* de Eurípides e a *Gaivota* de Tchekhov. Não incluo aqui os textos cômicos ou satíricos, propensos a quebrar a ilusão dramática jogando com sua própria natureza.

num canto (o que afinal de contas todos são, na *Iliada* e na *Odisseia*), sem jamais, no entanto, romper-se a ilusão de verdade e vivacidade, sem jamais apostar-se no jogo pelo jogo, num equilíbrio absolutamente notável entre a efetividade dramática e a piscadela “sofisticada”, que aí se casam harmoniosamente.

Que Helena então literalmente trame, feminil, a guerra encarniçada lá de fora, em que está implicadíssima mais que todos; que ela aceite seu destino como motor para novos cantos futuros (a própria *Iliada*, que recupera aquele distante passado...): nada de propriamente novo, enquanto procedimento poético, insinua-se aí, o que não nos exime de investigar qual é o efeito, aí, dessa associação.

Martin West, por exemplo, diz em seu comentário que a cena do Canto 3 é “especialmente pungente” (WEST, 2011, p. 183), e o já mencionado Philippe Rousseau, debruçando-se sobre a passagem, sempre chamando a atenção para a “persistência da metáfora têxtil na poética dos aedos”, fundamental aí para o efeito metalinguístico, pergunta-se do porquê da escolha de Helena para a projeção “em abismo” da atividade poética (ROUSSEAU, 2003, p. 14-16). Vejamos em detalhe – mas, ainda assim, brevemente – alguns elementos da passagem, que reapresento:

Encontrou-a no palácio: ela tecia uma grande trama,
de dobra dupla, resplandecente, e inseria muitos desafios
de troianos domadores de cavalos e acaios vestidos
de bronze, que por causa dela tinham sofrido às mãos de Ares.
(*Il.* 3, 125-128)

τὴν δ' εὖθ' ἐν μεγάρῳ: ἡ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε
δίπλακα μαρμαρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἶνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρης παλαμάων...

Repare-se que há, por um lado, uma típica amplificação épica desse produto têxtil (“grande”, *mégan*, “de dobra dupla”, *díplaka*, “com muitos”, *poléas*, “desafios”), e, por outro, uma indeterminação na referência aos “desafios” (*aéthlous*) que troianos e acaios “sofreram” (*épaskhon*) pelas mãos de Ares. A alusão, obviamente, é aos combates em Troia (“desafios...de troianos...e acaios...sofrido(s) pelas mãos de Ares”), mas Kirk, no comentário de Cambridge ao poema, hesita entre uma referência a combates específicos ou aos sofrimentos em geral, e vê a trama como “símbolo patético da onipresença da guerra” (KIRK,

1990, p. 130). West, por sua vez, entende que o “desenho reflete uma preocupação cheia de remorso com a responsabilidade que [ela, Helena] tem diante das consequências de suas ações” (WEST, 2011, p. 130). Rousseau (2003, p. 30) critica, a meu ver, acertadamente, essa visão mais psicológica e, de maneira muito aguda, prefere se concentrar no contraste que se estabelece, reforçado pelos versos que se repetem em 127 e 131, entre os desafios bordados por Helena e *sofridos* pelos guerreiros e “os feitos espantosos” de que vem falar Íris logo a seguir, ao mencionar o duelo (ROUSSEAU, 2003, p. 25):

Chega aqui, querida noiva, para observares os feitos espantosos
[*théskela erga*]
de troianos domadores de cavalos e acaios vestidos de bronze [...]"
(*Il.* 3, 130-131; trad. modificada)

Como mostra o estudioso, essa ilusão da deusa que fala em “feitos espantosos”, por associá-los a uma esperança de paz, caso o duelo se concluísse, entra em choque com a realidade dura e sofrida presente no tecido de Helena, uma contradição que torna ainda mais impressionante a urdidura apresentada nesse momento (ROUSSEAU, 2003, p. 29). No que diz respeito à metalinguagem, é verdade que Rousseau aceita, como outros já o fizeram, não ver na trama de Helena “uma metáfora *direta* da narrativa épica”, porque em sua visão o bordado não traria propriamente uma representação de combates passados (os “desafios” não seriam uma referência a isso); ou seja, em sua indeterminação (não ficamos sabendo exatamente o que ela borda, nem com que estado de espírito), ele não teria a função de ser uma espécie de espelho da própria *Ilíada*, o que não torna, diz ele, o motivo menos surpreendente (ROUSSEAU, 2003, p. 29).

De qualquer forma, no pequeno diálogo com Íris, ressalta a figura de uma mulher, mortal, que “controla”, mais que a divindade, as ações do poema, que sabe que o sofrimento se sobrepõe, ao fim, a qualquer forma de esperança momentânea: Helena é informada pela deusa de algo que ainda não sabia (o duelo), mas com sua trama ela nos informa de algo que a deusa não consegue perceber. A falta de uma resposta a Íris/Laódice – embora o narrador nos fale da saudade do primeiro marido que nela é despertada (v. 139-140) – ajuda a dar mais profundidade à cena e envergadura ao personagem de Helena, antecipando, de certa forma, sua capacidade de desafiar Afrodite mais à frente (v. 395-412).

A outra passagem, extraída de sua fala a Heitor no Canto 6, vista em seu conjunto por Graziosi e Haubold (2010, p. 43) como “uma aula na arte da sedução”, encerra-se, por sua vez, com a presença de um adjetivo, *aoídimos*, “tema de canto” (*subject of song*, como diz KIRK, 1990, p. 207), que só aparece aqui em toda a poesia homérica:

Mas agora entra e senta-se nesta cadeira,
cunhado, já que a ti sobretudo o sofrimento cercou o espírito,
por minha causa, cadela, e por causa da perdição de Alexandre.
Sobre nós fez Zeus abater um destino doloroso, para que no futuro
sejamos tema de canto para homens ainda por nascer.
(*Il.* 6, 354-358)

ἀλλ' ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔζεο τῶδ' ἐπὶ δίφρῳ
δᾶεο, ἐπεὶ σε μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν
εἴνεκ' ἐμείο κυνόςκαὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης,
οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκεκακὸν μόρον, ὥς καὶ ὀπίσσω
ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοιέσσομένοισι.

É verdade que ideia idêntica aparece no Canto 8 da *Odisseia*, na fala de Alcínoo a Odisseu disfarçado, “Foram os deuses os responsáveis: fiaram a destruição/ para os homens, para que fossem também, para os vindouros, canto” (*oidé*, v. 580-581; trad. modificada); e no Canto 24, quando Agamênon diz a Odisseu que, em contraste com Penélope, em cuja honra os imortais “darão aos sobreterrenos um canto gracioso” (*teíxousi epikthtoníoisin aoidên/ athánatoi khariéssan*, v. 197-198), aquele a respeito de Clitemnestra “será [repare-se nos tempos futuros] detestável para os homens” (*stugerè...aoidè ésset' ep' anthrópous*, v. 200-201) (o termo “canto”, “serás canto para os vindouros”, aparece assim, também, em Teógnis, v. 251-252).¹⁰

O que vemos bem assentado aí é não só a consciência do fosso temporal típico da épica, que canta homens do passado (com os personagens, portanto, de sua perspectiva, sabendo que estarão na boca de homens futuros), mas também, em ligação direta, a percepção dos acontecimentos não como dados fictícios, inventados, mas como verdades factuais: a matéria do canto é a realidade passada revivida,

¹⁰ Convém notar que o termo figura uma vez nos “Hinos Homéricos” (“Hino a Apolo”, v. 299) e duas vezes na poesia técnica e autoconsciente de Píndaro, na *Olímpica 14*, quando invoca na abertura as “Graças, rainhas *aoídimoí*” (v. 3-4), e na *Nemeia 3* (v. 79).

como demonstram (ainda que rompendo o tradicional fosso temporal) os cantos de Demódoco sobre Odisseu, que elogia o aedo cego precisamente por sua acuidade.

O que distingue Helena dos outros personagens que expressam a mesma consciência, nos exemplos citados, é, em certo sentido, o fato de ser, ao contrário deles, “autora” da guerra; a guerra, em outras palavras, existe “por causa” dela e de sua beleza, não por acaso sublinhada, no Canto 3 (v. 154-160), pela fala coletiva dos anciãos troianos, que afirmam que “não é ignomínia que troianos e acaios de belas caneleira/ sofram durante tanto tempo dores por uma tal mulher” (*toiêid’ amphì gunaikì... álgea páskhen*). Vejam-se, nessa linha, os usos repetidos da preposição *héneka* (na forma alongada, *heíneka*) mais genitivo referindo-se à heroína, nas passagens já citadas:

[...]

– Helena, a argiva, por causa da qual [*hês heíneka*] muitos dos acaios morreram em Troia, longe da amada terra pátria.

(v. 161-162, na boca de Hera, e 177-178, na boca de Atena)

[...]

que por causa dela [*héthen heíneka*] tinham sofrido às mãos de Ares. (*Il.* 3, 127-128)

[...]

por minha causa [*heínek’ emeío*], cadela, e por causa da perdição de Alexandre.

Sobre nós fez Zeus abater um destino doloroso, para que no futuro sejamos tema de canto para homens ainda por nascer.

(*Il.* 6, 356-358)

É por esse motivo que sua trama pode ser tomada, como fez Rousseau, a quem sigo de perto, como “expressão simbólica da origem da guerra” (ROUSSEAU, 2003, p. 29). E é por isso que o estudioso, depois de explorar, pela associação com a mulher, a conotação sexual e astuciosa da tecelagem (ROUSSEAU, 2003, p. 32-36); e, em seguida, a associação com o próprio plano de Zeus e a criação da *Iliáda* (ROUSSEAU, 2003, p. 37-38), pode destacar, indo finalmente à passagem do Canto 6, o papel “criador” da própria Helena (ROUSSEAU, 2003, p. 40-42). De fato, esquematicamente, a heroína – no que se assemelha a Aquiles – tem o poder de “produzir” a Guerra de Troia da mesma maneira que o Pelida

tem o poder de “produzir” a *Iliada*. Nos dois casos, as “consciências poéticas”, ainda que de naturezas diferentes, parecem ter o poder de implicar essas figuras principais (pela própria noção de responsabilidade) numa compreensão maior da história em que estão envolvidas, história, no entanto, que ao fim são incapazes de abarcar em sua plenitude, como era de se esperar em se tratando de figuras humanas.

Helena, naturalmente, não merece o mesmo desenvolvimento que Aquiles na *Iliada*; no entanto, nessas duas passagens, ela parece unir duas pontas opostas, num elo a coordenar passado (os combates já havidos dos homens) e futuro (sua transformação em canto). Sabemos, contudo, que essa percepção do alcance e do encadeamento dos feitos por quem os causou ou “criou” esbarra, nesse arco narrativo segundo o qual ela compartilha momentaneamente da visão privilegiada do poeta, na incerteza de sua condição mortal, e nesse sentido é fundamental a cena em que, do alto das muralhas, procura os irmãos na planície, sem que saiba (ao contrário de nós, informados pelo narrador) que já morreram (*Il.* 3, 234-242).

Na aproximação entre esses dois personagens centrais, cada um à sua maneira, da *Iliada*, Aquiles e Helena, não espanta que, no passo decisivo do poema, esta apareça na boca daquele nos seguintes termos:

[...] mas por que razão têm os acaios
de combater os troianos? Por que reuniu e trouxe para aqui a hoste
o Atrida? Não foi por causa de Helena [*Helénes hénéka*] bem-
comada?¹¹

São apenas os Atridas que gostam das suas mulheres
entre os homens mortais? Todo aquele que é bom e ajuizado
ama e estima a mulher, tal como eu àquela
amava de coração, apesar de ela ser cativa da minha lança.
(*Il.* 9, 337-343, trad. modificada)

τερπέσθω. τί δὲ δεῖ πολεμιζέμεναι Τρώεσσι
Ἀργείους; τί δὲ λαὸν ἀνήγαγεν ἐνθάδ' ἀγείρας
Ἀτρεΐδης; ἢ οὐχ' Ἑλένης ἕνεκ' ἠὺκόμοιο;
ἢ μοῦνοι φιλέουσ' ἀλόχους μερόπων ἀνθρώπων
Ἀτρεΐδα; ἐπεὶ ὅς τις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων
τὴν αὐτοῦ φιλεῖ καὶ κήδεται, ὡς καὶ ἐγὼ τὴν
ἐκ θυμοῦ φίλεον δουρικτητὴν περ' ἐοῦσαν.

¹¹ Ressalte-se o possível jogo sonoro entre *Helénes* e *hénéka*.

A construção da linguagem, aí, é um caso à parte, com as perguntas retóricas, as ênfases, as repetições, a adoção torta do ponto de vista do Agamênon do Canto 1, que queria amar Criseida acima de Clitemnestra... O que interessa agora é destacar a associação entre a causalidade da guerra (o amor por Helena) e a causalidade da *Iliada* (a honra de Aquiles, atrelada ao amor por Briseida), como se uma justificasse a outra. São, claro, os termos de Aquiles, que, dentro da trama, não podem simplesmente ser aceitos, sem juízo crítico. Mas, na boca de quem havia acabado de cantar “as glórias dos homens”, esses termos podem ter outras reverberações e apontar para uma consciência poética que confere ainda mais grandeza a quem assim se expressa.

Referências

GRAZIOSI, B.; HAUBOLD, J. *Homer: Iliad – Book VI*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin/Cia. das Letras, 2013.

KIRK, G. *The Iliad: a Commentary – Books 5-8*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

LEAF, W. *Homer: The Iliad – Books 1-12*. Cambridge: Cambridge University Press, 1900.

ROUSSEAU, P. La toile d’Hélène. In: BROZE, M. *et alii. Le mythe d’Hélène*. Bruxelles: Ousia, 2003.

THALMANN, W. *Conventions of form and thought in early Greek poetry*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1984.

TORRENCE, I. *Metapoetry in Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

WEST, M. *The making of the Iliad: disquisition and analytical commentary*. Oxford: Oxford University Press, 2011.