

Helena, tecelã de ardis na *Odisseia*

Sara Anjos¹  0000-0001-7574-7289

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil. 30310-300 – scbanjos@ufmg.br



Resumo: Helena, a mulher sempre perseguida, mas nunca capturada. O presente artigo aborda as figurações de Helena na épica homérica, principalmente no canto IV da *Odisseia*, explorando a relação dessa e outras personagens femininas com a tecitura e com o canto na Grécia antiga. A linguagem feminina aparece sob o signo da ambivalência e da dubiedade nessa sociedade. Na linha da caracterização da própria Helena, certa duplicidade se faz notar também nas produções das suas mãos, na medida em que acolhem e afugentam, comemoram e obliteram, numa evocação da ambigüidade inerente ao ato de tecer na poesia homérica. Com base em análises filológicas, sugere-se que a tecitura permite às personagens femininas estabelecer conexões sociais e meios de preservação da sua memória.

Palavras-chave: Helena; tecitura; Homero; *Odisseia*; hospitalidade.

Helen, the *Odyssey's* Weaver of Wiles

Abstract: Helen, a woman always stalked but never seized. The paper examines the figure of Helen in the Homeric epics, with particular attention to Book 4 of the *Odyssey*, exploring the relationship with other female characters and with the the cultural practices of weaving and song in ancient Greece. Within this context, the feminine language emerges under the sign of ambivalence. This ambivalence is also reflected in Helen's own characterization, as well as in the products of her hands, which simultaneously welcome and repel, celebrate and obliterate. Such tension evokes the inherent ambiguity of weaving in Homeric poetry. Through philological analyses, this paper argues that weaving enables female characters to establish social connections and means of preserving their memory.

Keywords: Helen; weaving; Homer; *Odyssey*; hospitality.

Helena, tejedora de artimañas en la *Odisea*

Resumen: Helena, una mujer constantemente acechada pero nunca capturada. El artículo examina la figura de Helena en las epopeyas homéricas, con especial atención al libro 4 de la *Odisea*, explorando su relación y la de otros personajes femeninos con la tejeduría y la canción en la antigua Grecia. En este contexto, el lenguaje femenino aparece bajo el signo de la ambivalencia y la incertidumbre. Esta ambivalencia se refleja también en la propia caracterización de Helena y en las producciones de sus manos, que simultáneamente acogen y rechazan, celebran y borran, evocando la ambigüedad inherente al acto de tejer en la poesía homérica. A partir de análisis filológicos, el artículo sostiene que el tejido permite a los personajes femeninos establecer conexiones sociales y medios para preservar su memoria.

Palabras clave: Helena; tejeduría; Homero; *Odisea*; hospitalidad.

Helena e o seu mito

Marcada pela ambigüidade, em inúmeros domínios, Helena é uma figura sempre complexa. Única personagem feminina, mortal, que está presente, de forma significativa, em ambas as epopeias homéricas, ela desempenha um papel crucial nas duas narrativas. Helena é “uma figura que simboliza tanto a sedução feminina quanto o seu risco de traição” (Sheila Murnaghan, 1987, p. 121). Ela faz o que nenhuma mulher se atreve a fazer. Ela realiza atividades em prol da sua própria glória, como os heróis homéricos Aquiles e Odisseu, mas não deixa de realizar

as tarefas do âmbito doméstico, como as outras mulheres aristocratas, incluindo Andrômaca e Penélope. Nesse sentido, essa figura complexa se trama com fios entendidos como – em termos da sociedade homérica – masculinos e, ao mesmo tempo, femininos, divinos e humanos.

Mas quem é Helena? Helena de Troia ou Helena de Esparta? Nenhuma das opções parece satisfatória. Múltiplas versões compõem o imaginário sobre essa personagem e a sua construção nos poemas homéricos. Desde o princípio da tradição mitológica (ou “literária”), a sua figura é marcada por uma duplicidade radical. Devido às várias posições que ela ocupa nessa sociedade – semideusa, a mais bela das mortais, a causa da guerra –, a sua caracterização é sempre ambígua, cindida entre a atração e a repulsa que desperta. Nas epopeias homéricas, a sua subjetividade é tão complexa quanto a dos protagonistas principais: com o violento Aquiles, um guerreiro retirado da batalha, e com o astucioso Odisseu, um aventureiro vagando pelo mundo, Helena compartilha a glória de ser cantada pelas gerações futuras. A sua indecidibilidade faz dela um signo perfeitamente ambivalente, pois tem a beleza sedutora de uma deusa, mas é portadora de uma destruição funesta. Como *causa belli*, Helena reflete em si mesma a inextricável dualidade da glória e da morte que caracteriza o código heroico homérico (Mihoko Suzuki, 1989, p. 19).

Helena é uma deusa? As ameaças de Afrodite na *Ilíada* nos lembram que Helena não é uma divindade, se ser uma divindade significa ter força; isto é, poder e volição. Ela é então uma humana? Se assim for, ela pertence a essa classe de heróis que tem o seu ser no espaço ambíguo entre mortalidade e imortalidade. Helena é uma criança no patriarcado. Mas ela também é uma mulher que não pode ser constrangida pelos códigos sociais que governam outros homens e mulheres. Helena está no centro dos acontecimentos, ainda que marginalizada. Na *Odisseia*, ela é a esposa perfeita, quando isso se espera dela, e na *Ilíada* ela é a amante perfeita (Norman Austin, 1994, p. 85-86).

Se, na *Ilíada*, Helena é uma vítima do sistema socioeconômico de troca de propriedades (incluindo mulheres), na *Odisseia*, ela se eleva acima desse sistema social, aproximando-se das deusas feiticeiras (ou “deusas terríveis”), cuja influência desempenha um papel significativo no curso dos eventos do poema (Austin, 1994, p. 73-75). A presença de Helena em Homero é cativante não somente pela sua resplandecente beleza, ressaltada diversas vezes pelos epítetos e elementos que compõem as cenas em que está presente, mas sobretudo porque o texto não tenta regular ou reprimir a sua duplicidade. A cada encontro com Helena, é revelado um aspecto diferente do seu caráter e das maneiras como lida com as situações e as pessoas que a rodeiam. Essa riqueza de características aparece à medida em que ela é mostrada operando dentro de contextos restritivos, como nos episódios em Troia. Helena é uma cativa e uma posse, um peão dos deuses e uma estrangeira funesta, identificada, por si e pelos outros, como a mulher pela qual a Guerra de Troia se iniciou e pela qual tantos guerreiros desceram ao Hades. Apesar disso, a sua grandeza está nos muitos atos pelos quais ela afirma a sua liberdade e autonomia, mesmo que o seu poder de escolha seja limitado (Hanna Roisman, 2006, p. 33).

Homero não se contenta em simplesmente apresentar Helena como um objeto de troca entre um marido e outro, entre o exército aqueu e o troiano. O texto mostra como ela, por meio da sua tecitura (Homero, 1989, *Ilíada*, 3. p. 125-129), é uma produtora de signos dotados de potencial metapoético, ao modo de Aquiles com a sua canção (Il. 9. p. 185-191). Troiana e grega, Helena participa ao mesmo tempo dos domínios mutuamente exclusivos da guerra masculina e da domesticidade feminina, sendo privilegiada com uma visão que lhe permite ver além: ela sabe e enuncia que um dia fará parte do canto das gerações futuras (Il. 6. p. 357-358). Nesse sentido, uma compreensão profunda dos meandros da memória social é algo que ela partilha com o exímio narrador Odisseu, quando ele garante o seu renome com as histórias narradas entre os cantos IX e XII da *Odisseia*. Seja enaltecendo o passado nos fios com que tece a sua tela, seja anunciando o futuro em palavras altaneiras, Helena desdobra infinitamente o presente da narrativa por meio de recursos metapoéticos (André Malta, 2016, p. 18).

Ao contrário de Aquiles, contudo, Helena, como mulher na sociedade homérica, aparece amiúde objetificada, integrando o *oikos* (lar) de um homem. Ao mesmo tempo, os seus epítetos, a aura divina que a cerca e as suas atitudes enfatizam uma linhagem divina e nobre, alçando-a a um nível superior. Aí se manifesta também a sua ambivalência radical: impotente e poderosa, mulher e semideusa, as suas ações aparecem atravessadas pelas rachaduras de quem se beneficia de um sistema aristocrático, mas que – enquanto vítima também das violências desse mesmo sistema – é capaz de compreendê-lo e criticá-lo com o distanciamento necessário.

A duplicidade está presente em vários elementos do(s) seu(s) mito(s), ou melhor, da tradição mitológica formada em torno da sua figura. Com base nas informações diligentemente reunidas e organizadas por Apolodoro (2026), na *Biblioteca* (3.10.7-9), é possível dizer que isso ocorre desde a sua concepção dúplice: enquanto filha de Leda, Helena aparece como filha legítima de Zeus (em termos divinos), mas também como filha suposta de Tíndaro (em termos humanos), tendo um estatuto semidivino e nobre. Ademais, outras duplicidades se desenovelam desse núcleo

básico: ela tem uma contraparte feminina, mais decididamente humana, na figura da sua irmã gêmea, Clitemnestra; tem também as suas contrapartes masculinas e heroicas, com os gêmeos igualmente ambíguos, Cástor e Pólux (mortais e imortais); ela sofre dois raptos ao longo da vida, o primeiro na infância (vítima de Teseu), o segundo na idade adulta (vítima de Páris); ela se casa pelo menos duas vezes, uma com Menelau, outra com Páris etc. Por tudo isso, a duplicidade é uma característica distintiva da sua tradição mitológica (Ann Louise Bergren, 1983, p. 80-81).

Na *Odisseia*, essa caracterização de Helena aparece radicalizada por uma associação com o Egito. A sua agência narrativa aparece inicialmente numa cena em que se descreve um equipamento de tecelagem (Homero, 1987, *Odisseia*, 4.120-37) e, depois, numa outra em que ela recorre ao poder de drogas potentes (Od. 4.219-35): ambos são presentes de mulheres egípcias, respectivamente Alcandre (Od. 4.125-32) e Polidamna (Od. 4.228-32). Como a sua tapeçaria e os seus fármacos, Helena é indefinidamente dupla, e essa ambivalência atravessa a tradição formada em torno dela. Como aponta Bergren (1983, p. 82), “Helena é a mulher sempre raptada, mas nunca finalmente capturada”.

Diante das outras personagens femininas da *Odisseia*, os seus extremos surgem a olhos vistos. Clitemnestra é descrita como a pior de todas as mulheres, porque é responsável pela traição e assassinato do marido, Agamemnon (Od. 11.427-34); Penélope é a mais sensata, porque consegue manter as bases mínimas para a manutenção do poder do seu esposo, Odisseu (Od. 11.444-6). Onde fica Helena nesse arranjo? Ela é associada com Afrodite, na *Iliada*, entretanto, na *Odisseia*, surge uma associação com Ártemis, a *parthénos* (virgem) por excelência. Ela é uma figura múltipla e perigosa, cuja reputação oscila entre a censura e o louvor: tem algo de Clitemnestra, mas também algo de Penélope; embora infiel, ela recupera o lar apresentado na *Odisseia*. Independentemente das outras possibilidades interpretativas que comparações assim possam suscitar, cumpre notar que apenas a figura de Helena consegue conglomerar diferentes versões da história da esposa num arranjo tão tenso quanto ambíguo (Nancy Worman, 2001, p. 20).

De Homero, passando por Hesíodo (FR. 358 MW), Estesícoro (PMGF 223, 192), Safo (fr. 16 Voigt), Alceu (fr. 42, 283 LP), Ésquilo (*Agamêmnon*), Górgias (*Elogio de Helena*), Eurípides (*Helena*), Sócrates (*Defesa de Helena*) e muitos outros nomes da tradição literária mundial – com uma preponderância inegável de escritores homens interessados pelo tema, incluindo Goethe e Machado de Assis, por exemplo –, Helena encarna a duplicidade e a ambivalência com que a figura da mulher tem sido construída ao longo da história, na linha do que sugerem os estudos de Laurie Maguire (2009) e Ruby Blondell (2013).

Linguagem feminina e tecitura na Antiguidade

No primeiro discurso das Musas, na *Teogonia*, uma linguagem feminina, ou seja, aquela que um cantor autoidentificado como Hesíodo atribui a divindades responsáveis por inspirar um canto dotado de memória e verdade, é marcada pela ambivalência e pela dubiedade:

Certa vez [as Musas] ensinaram a Hesíodo a arte bela de cantar,
enquanto sob o Hélicon divino ovelhas pastorava.
E esta história primeirissimamente as deusas me contaram,
estas filhas de Zeus, o porta-escudo, Musas olímpicas:
“Pastores agrestes, vis vergonhas, ventres só,
sabemos relatar muitas mentiras verossímeis;
sabemos, se queremos, as Verdades entoar” (Hesíodo, 2021, *Teogonia* 22-28; Silva, 2020).

Esses versos introduzem, na tradição poética grega arcaica, a relação entre a linguagem e o gênero feminino, pois “os antigos já consideravam a existência de uma linguagem gendrificada nos discursos da epopeia homérica” (Sylvie Perceau, 2012, p. 1). As Musas dizem saber “entoar Verdades”, mas também “relatar muitas mentiras verossímeis”. Assim, elas declaram possuir um conhecimento à *persona* poética do pastor Hesíodo, enfatizando-o com o verbo *ídmen* (sabemos), presente nos versos 27 e 28. Esse conhecimento de dois modos de discurso emerge na representação de figuras femininas ao longo de toda a tradição cultural grega – como nos casos de Gaia, Reia, Afrodite, Hera, Moiras, Sereias, Calipso e Circe, além das mortais Cassandra, Aspásia e Diótima, para citar apenas algumas – com a maioria delas podendo produzir ambos os tipos de discurso e transitar entre um e outro tranquilamente. Com essa linguagem atravessada pela dubiedade, pode-se relacionar uma prática própria das mulheres gregas, a saber, a tecelagem. No âmbito dessa cultura, portanto, há uma relação entre a linguagem feminina e a tecelagem, com implicações simbólicas em termos de uma ambivalência entre impotência e poder (mas também entre encobrimento e revelação; entre mentiras e verdades etc.).

A tecelagem, como meio produtor de sentidos, encontra a sua contrapartida intelectual na *métis*, uma forma de inteligência e prudência, personificada na deusa Métis (Μήτις). Podemos defini-la como um poder de transformação, uma capacidade de adaptação ou mesmo de absorção das características de um inimigo para derrotá-lo no seu próprio jogo. Em suma,

trata-se da habilidade de criar e implementar estratégias astuciosas para lidar com problemas. Possuir *mētis* é ser múltiplo e diverso (Marcel Detienne; Jean-Pierre Vernant, 2008, p. 25). A relação entre o gênero feminino, a tecelagem e a *mētis* fica explícita em duas figuras divinas: a própria deusa Métis e a sua filha Atena, deusa da tecelagem e, como ela própria afirma, “dentre todos os deuses, famosa pela *mētis* proveitosa” (Od. 13.298-299).

Encontramos *mētis* (astúcia) e *dólos* (engano) na *Odisseia* como objetos gramaticais do verbo *hyphainō*, “tecer”. Os pretendentes “tecem” uma *mētis* contra Telêmaco (Od. 4.678); estratégias e *mētis* são tecidos por Odisseu contra Polifemo (Od. 9.422); Atena “tece uma *mētis*” com Odisseu (Od. 13.303) – que é ele mesmo chamado de *poikilomētēs*, ou seja, “de variegada astúcia” (Od. 13.293) –, através da qual ele tecerá a sua vingança contra os pretendentes (Od. 13.386). Com efeito, através do epíteto *polýmētis*, usado para Odisseu desde o início da epopeia, atesta-se que esse herói possui tal qualidade, e a própria Atena admite que o ajuda por causa da sua constante esperteza e astúcia (Od. 13.330-332). Não é coincidência, portanto, que a *mētis* apareça em associação ainda com uma única mulher ao longo do poema: Helena, pois o fármaco que ela ministra a Menelau, Telêmaco e Pisítrato é caracterizado como *phármaka mētióenta*, “fármacos astuciosos”.

Mulheres e tecitura

As mulheres gregas tecem. Penélope e a sua mortalha, na *Odisseia*, são o paradigma da ação feminina pela tecitura, segundo uma representação que mostra a sua *mētis* e o seu papel no *oîkos*. Heródoto, no seu relato sobre as maravilhas do Egito, conta o seguinte acerca dos egípcios: “Entre eles, as mulheres compram e vendem, enquanto os homens ficam em suas casas e trabalham na tecelagem. Enquanto os outros tecem empurrando a trama do alto para baixo, os egípcios a empurram de baixo para cima” (Heródoto, 2016, 2.35). Assim, por contraste com a terra fértil e a cultura invertida do Egito, a Grécia e o seu povo são marcados pela tecitura exclusivamente feminina. Trata-se de uma imagem decalcada direto daquilo que François Hartog (2014) aborda no seu estudo sobre a representação da alteridade na obra herodotiana, tal como explicitado desde o título: *O Espelho de Heródoto*.

Passagens das epopeias homéricas em que a ação de tecer aparece ou é mencionada, na prática de figuras femininas (mulheres ou deusas), são as seguintes: na *Ilíada*, em associação à Criseida (1.31); à Helena (3.124-126); à Andrômaca (6.456; 22.439-448); na *Odisseia*, em associação à Penélope (1.356-357, 2.93-94, 2.104, 2.108-9, 15.516-17, 19.139, 19.149, 24.129, 24.139, 24.144-470); à Helena (4.120-137); à deusa Calipso (5.61-62); à rainha Arete (7.104-5, 7.109-11); à deusa Circe (10.222, 10.226, 10.254); por fim, às Ninfas (13.108).

A maioria dessas passagens é sobre o trabalho no tear como uma das ocupações domésticas de figuras femininas, sejam as mulheres aristocratas fiando e tecendo (ou supervisionando o trabalho e servas), sejam as deusas e outras divindades. Há passagens ainda em que o verbo “tecer” tem um uso metafórico (Il. 3.212, 6.187, 7.324; Od. 4.678, 5.356, 9.422, 13.303, 13.386). Nelas, os sujeitos do verbo são personagens masculinos, executando algum tipo de processo intelectual: Odisseu e Menelau “tecem” palavras e conselhos; Odisseu, os pretendentes, Nestor, Laertes e outros “tecem” estratégias e artimanhas (Jane Snyder, 1981, p. 193-194). Penélope também é capaz de usar essa habilidade masculina de tramar estratégias (Od. 2.93-95; 2.104-109), de modo que, especificamente no seu caso, ficam reunidos numa mesma imagem tanto o uso literal do verbo quanto o seu emprego metafórico. Em resumo, o verbo *hyphainō* geralmente tem um uso literal para descrever a ação concreta de mulheres tecendo, enquanto o seu valor metafórico é empregado para as ações intelectuais de homens. Penélope é uma espécie de exceção à regra, pois ela trama e tece artimanhas com os seus tecidos.

Tecitura e canção

Além de termos esses exemplos para os usos literais e metafóricos dos termos relativos à tecelagem, Homero traz ainda alguns pontos de conexão direta entre tecer e cantar: no canto V da *Odisseia* (5.59-62), com Calipso, e pouco depois, no canto X (10.220-8, 10.254-5), com Circe. Que se leve em conta a cena de Calipso:

Um grande fogo na lareira ardia, e, ao longe, o perfume
da lenha de cedro e de cidra pela ilha se cheirava,
enquanto ardiam. Lá dentro, ela, cantando com uma voz linda,
no tear, indo e voltando com a lançadeira dourada, tecia (Od. 5. 59-62).

Calipso, dentro da sua casa (*éndon*), canta lindamente (*aidiáous’ opi kalēi*) enquanto realiza o movimento de um lado para o outro (*epoikhomai*) com uma lançadeira (*kerkís*) – ferramenta que transporta o fio para a construção do tecido –, descrita como dourada (*khryseos*). Isso tudo ocorre numa atmosfera com perfumes deliciosos, madeiras de cedro e de cidra (John Hainsworth, 2008, p. 261). Em ambas as cenas, o advérbio *éndon* marca a atividade como sendo realizada no espaço interno, privado, da casa. Na segunda cena, Circe também canta

(*aeidouēs*, particípio do verbo *aeidō*) enquanto tece. Aqui, o seu tear é descrito como grande (*mégan*) e imortal (*ámbroton*), comunicando a beleza da deusa e do seu trabalho, marcados tanto pela divindade quanto pela imortalidade. A primeira das suas menções (já que isso se repete) é a seguinte:

Pararam junto à porta da deusa de belas tranças,
Circe, e, lá dentro, ouviam-na cantando com uma voz linda,
no grande tear, indo e voltando, imortal; como das deusas,
delicados, graciosos e brilhantes, são os trabalhos feitos (Od. 10.220-3).

A cena aproxima a deusa das mulheres, enquanto figura feminina, através do trabalho têxtil, mas também a distancia, marcando o instrumento desse trabalho como imortal, e, portanto, divino. O movimento da tecitura, no ir e voltar ao redor do tear (*històn epoikhoméne*) (Od. 5.62, 10.122), é a ocupação habitual das mulheres homéricas: o *històn*, “tear”, aparece, por exemplo, com Andrômaca (Il. 22.440), Penélope (Od. 2.94), Helena (Od. 4.130) e Arete (Od. 6.306). O tear é uma estrutura alta da qual a trama pendente verticalmente e a tecelã passa de um lado para o outro com a lançadeira. É compreensível que Calipso e Circe cantem enquanto realizam essa tarefa repetitiva, segundo o que fica sugerido na representação de outras tarefas manuais tradicionalmente acompanhadas de canto, dentro de uma “cultura da canção” na Grécia antiga (Rafael Silva, 2022, p. 147-148).

A melodia impõe um ritmo ao trabalho manual e colabora com a sua boa execução. Embora não haja uma descrição direta da atividade poética como análoga à tecelagem no tear, as suas frequentes referências à tecelagem metafórica e literal, bem como a justaposição do ato de cantar e tecer, corroboram a leitura de que a tecitura seja uma forma de palavra cantada (Snyder, 1981, p. 194). Através do canto e do tecido de Calipso e Circe, o narrador conecta as duas atividades. Esses exemplos sugerem que, na cultura grega arcaica, a tecitura poderia ser vista como uma atividade criativa e expressiva.

Para além das epopeias homéricas, duas outras fontes devem ser consideradas para reforçar essas sugestões. De acordo com Snyder, cumpre levar em conta: 1) a evidência linguística da associação entre tecer um pano e cantar uma canção; e 2) os paralelos físicos entre teares gregos e liras gregas.

Uma das palavras gregas mais comuns para “canção”, *hýmnos*, é encontrada junto com *hyphaínein* [tecer] em contextos que indicam que os gregos concebiam *hýmnos* [canção] e *hyphé* [tecitura] como palavras relacionadas. Além disso, outro exemplo de conexão linguística pode ser encontrado no verbo *krékein* (literalmente, “golpear”), que é usado para se referir tanto à ação de passar a lançadeira pela urdidura do tear quanto à ação de tocar as cordas de uma lira com um *pléktron*. O uso de *krékein* no sentido musical derivado é especialmente comum na literatura grega pós-arcaica, mas registra ocorrências já em Safo (Snyder, 1981, p. 194).

Com isso, constata-se que a tecitura está relacionada à produção poética no pensamento grego arcaico. Tecer é um processo complexo que engloba várias etapas: até a finalização de um peplo, por exemplo, os materiais têm que passar por diversas etapas. Uma diferenciação importante é entre as ações de tecer e fiar, ambas fundamentais para a conclusão do trabalho. Elas aparecem representadas nas cenas homéricas. Enquanto a arte de fiar produz somente o fio, que é a matéria-prima, a arte de tecer visa à produção de um tecido, que pode ser um manto, uma tapeçaria ou uma peça de roupa. Assim, a tecitura – ainda que não possa prescindir da fiação – é a prática efetivamente capaz de comunicar alguma mensagem com base nas figuras tecidas. Por meio dela, a tecelã se exprime, transmitindo discursos específicos que podem ultrapassar as fronteiras do seu lar (Maria Pantelia, 1993, p. 494). Ainda assim, cumpre notar que a fiação é mencionada sozinha em algumas passagens das epopeias, como: 4.125, 4.131-35, 6.53, 6.306, 17.97, 18.315, 18.568, 21.351, da *Odisseia*; mas também em conjunto com a tecitura em outras: 6.491, da *Ilíada*, e 1.357, 7.105, da *Odisseia*.

Toda vez que Helena aparece – exceto durante o funeral de Heitor, no final da *Ilíada* (24.761-776) –, são mencionados em torno dela instrumentos tradicionais relativos à tecitura e à fiação. É o que acontece na *Ilíada*, na célebre cena do canto III, quando ela está tecendo (Il. 3.125-129); ou quando é posta em contato com tecelãs, no final desse mesmo canto, enquanto Afrodite aparece disfarçada (Il. 3.366-368); ou quando Heitor a encontra supervisionando a tecitura das servas (Il. 6.323-324). Na *Odisseia*, Helena aparece “como Ártemis com a roca dourada”, acompanhada pelas servas Filo, Adraste e Alcipe, que trazem os materiais de tecelagem (Od. 4.120-137); e, finalmente, no canto XV, a sua atividade de tecelã é sugerida pelo presente feito pelas suas próprias mãos e ofertado à futura noiva de Telêmaco (Od. 15.104-106).

No que resta do presente artigo, a ênfase será na relação entre a figura de Helena e a tecitura, ainda que muitas outras personagens femininas apareçam aludidas.¹ O ato feminino

¹ Outras figuras importantes na tradição mitológica antiga tecem, como Filomela, Ariadne e Aracne (em suas representações nas *Metamorfoses* de Ovídio, por exemplo). Bergren (1983, p. 72) entende que o mito de Filomela, Procne e Tereu atesta a limitação das mulheres à atividade silenciosa da tecelagem, sugerindo ao mesmo tempo

de tecer é uma ocupação efetiva, historicamente atestada, na medida em que as mulheres têm como responsabilidade fabricar roupas e outros artefatos têxteis, mas o valor metafórico da atividade é igualmente profundo. Assim como o discurso das Musas é ambíguo, a tecitura feminina revela uma dimensão análoga. Como afirma Bergren (1983, p. 72): “a tecelagem, como atividade de produção de signos das mulheres, é literal e metafórica, original e derivada. É, como o discurso das Musas, um discurso ambigualmente verdadeiro e uma imitação do discurso verdadeiro”. Constitui, assim, um meio de comunicação para a comunidade de mulheres da épica homérica.

Helena no canto IV da *Odisseia*

Para contextualizar a análise, cumpre não perder de vista que se trata de um momento em que a narrativa acompanha Telêmaco nas suas viagens para obter notícias do pai, Odisseu, no início da *Odisseia*. Inicialmente, ele planeja uma viagem a Pilos e Esparta (Od. 2.359-360), auxiliado pela deusa Atena (disfarçada de Mentos). Depois de embarcarem (Od. 2.416-417), os dois saem de Ítaca, e com o auxílio do bom Zéfiro, chegam a Pilos, a bela cidade de Neleu (Od. 3.4). Desde o instante em que veem os dois estranhos recém-chegados (Od. 3.34-39), Nestor e os seus filhos os recebem cumprindo todos os ritos de *xenia*, “hospitalidade”, com o banquete, a contação de histórias, o conforto dos mantos, o banho etc. Telêmaco ouve as histórias da guerra de Troia e das ações paternas. Após toda a hospitalidade oferecida (Od. 3.489-490), eles passam a noite em Pilos e, ao despontar da aurora, Telêmaco parte de novo, dessa vez acompanhado por Pisítrato, filho de Nestor. Eles chegam à Lacedemônia e vão direto ao palácio de Menelau (Od. 4.1-2), onde também são bem recebidos. No momento da chegada, celebram-se aí bodas duplas: de Megapentes (filho de Menelau e uma serva) e de Hermíone (filha de Menelau e Helena), esta última destinada a um casamento com Neoptólemo (filho de Aquiles). Os recém-chegados são acolhidos, sem que sejam reconhecidos, e Menelau discursa sobre a Guerra de Troia, abalando o ânimo de todos. Nesse momento de comoção, ocorre a aparição de Helena (já citada antes, quando o narrador sugere que ela se tornou infértil após o nascimento da filha, Hermíone).

A cena típica de hospitalidade é composta por cenas menores como: a chegada, a recepção, o banquete, a identificação, a oferta da cama, o banho, a entrega de presentes e a partida, ou seja, tudo o que ocorre desde o momento em que um visitante se aproxima da casa de alguém até o momento em que vai embora. Essas cenas possuem uma dicção formular e são organizadas em uma ordem relativamente fixa (Steve Reece, 1993, p. 5). A cena de hospitalidade em Esparta é uma das mais elaboradas da *Odisseia* e funciona como paradigma da hospitalidade adequada, ocupando a maior parte do canto IV e uma parte considerável do canto XV.

Telêmaco, ainda sem ter revelado a sua identidade a Menelau, que parece hesitante acerca disso, é visto por Helena. A sua chegada interrompe abruptamente a reflexão interior do marido (Od. 4.120-121), uma vez que ela toma a palavra de modo imediato para indagar sobre a identidade dos visitantes anônimos (Od. 4.138-139). Quando o seu olhar recai sobre Telêmaco, ela o reconhece, demonstrando a sua sagacidade. Ao contrário de Menelau, que delibera internamente, Helena explica em voz alta as etapas do seu raciocínio, questionando o grau de verdade da especulação, num verso formal que evidencia a espontaneidade da falante: “Mentirei ou direi a verdade? Pois o coração me impele...” (Od. 4.140). Impulsionada pelo *thymós* (ânimo), Helena nem sequer espera a resposta do marido, mas continua a falar, ensejando o célebre episódio em que as duas narrativas sobre Odisseu na Guerra de Troia – uma contada por ela e a outra por Menelau – trazem vislumbres sobre os caracteres de todos os envolvidos (sobretudo Odisseu, mas em termos ambíguos também Helena e Menelau).

A entrada de Helena

Como já mencionado, o início do canto IV da *Odisseia* (4.120-137) descreve a entrada de Helena no recinto em que Menelau recebe os recém-chegados, antecedendo o seu primeiro discurso na *Odisseia*. Uma análise dos elementos desse trecho indica em quais aspectos a sua representação aqui difere daquela da *Ilíada*, sugerindo ainda as semelhanças que permanecem no tratamento dessa personagem sempre dúbia. Afinal, cada faceta de Helena é escolhida pelo narrador de acordo com o que convém aos momentos específicos de cada narrativa.

o poder que essa atividade tem para tornar eloquente o seu silêncio. Tereu, marido de Procne, depois de estuprar a sua irmã Filomela, corta a sua língua, mutilando-a, com o objetivo de mantê-la silenciada. Entretanto, Filomela reage e, tecendo caracteres num peplo, revela a Procne, por meio deles, as suas próprias desgraças (Apolodoro, 3.14.8, 2026). O verbo usado para tecer é *hypháin*. O plano de Filomela reflete a astúcia feminina por meio da tecelagem e a sua capacidade de dar sentido a uma matéria a princípio inarticulada. Nesse sentido, a tecelagem pode ser entendida como uma espécie de escrita ou arte gráfica especificamente feminina no âmbito da cultura grega antiga.

Ainda que Helena seja uma mesma personagem, o narrador da *Odisseia* desloca o enfoque para apresentá-la de um determinado modo (Austin, 1994, p. 71).

Eis o trecho, em minha tradução:

Enquanto ele [Menelau] isso ponderava com o juízo e o coração,
Helena, do tálamo perfumado de alto telhado,
saiu, semelhante a Ártemis da roca de fiar dourada.
Então, junto a ela Adreste uma cadeira bem-feita colocou,
e Alcipe trazia uma manta de lã macia,
e Filo trazia um cesto prateado, o qual lhe deu (125)
Alcandre, esposa de Polibo, que habitava em Tebas,
no Egito, onde jazem no palácio os maiores tesouros.
Ele deu para Menelau duas banheiras de prata,
duas trípodas e dez talentos de ouro.
E, à parte, a sua consorte ofereceu para Helena belos presentes, (130)
deu-lhe uma roca dourada e um cesto com rodinhas
prateado, cujas bordas foram finalizadas com ouro.
Com efeito, a serva Filo, trazendo-o, o dispôs diante dela,
repleto de fio bem trabalhado; e sobre ele
a roca repleta de lã roxa escura estava esticada. (135)
Sentou-se na cadeira, e um escabelo estava posto sob os pés.
E logo ela perguntava ao marido cada uma das seguintes coisas [...] (Od. 4.120-137).

Helena já não é mais jovem há muitos anos, mas a sua aparição é descrita em termos resplandecentes. A comparação com Ártemis, deusa *parthénos*, jovem e virgem, sugere a ideia da eterna beleza de Helena. Isso aparece enfatizado porque tal comparação é feita no momento quando sua filha, Hermíone, está ela própria se casando. Embora a tendência dos estudos homéricos seja relacionar o matrimônio a figuras como Penélope ou Andrômaca, nesta passagem, Helena aparece como a esposa “arquetípica” (Worman, 2001, p. 19): ela casa-se mais de uma vez, tendo sido esposa de Páris e Menelau – como vemos no canto III da *Ilíada*, em suas alusões a um “marido” (*pósis*) e a um “primeiro marido” (*próteros pósis*) (Il. 3.427-9). Helena possui um duplo estatuto, igualmente dúplice: esposa infiel de Menelau e esposa ilegítima de Páris.

A aparência divina do palácio de Esparta é reforçada pelos epítetos de Helena: “divina entre as mulheres” (Od. 4.305), “de belos cabelos” (Od. 15.58), “de belas bochechas” (Od. 15.123), “de longos vestidos” (Od. 4.305, 15.171). Tudo isso ajuda a constituir a atmosfera de beleza e opulência do palácio, porque – por mais formulares que os epítetos possam ser (quando se leva em conta o seu emprego num poema de natureza oral e tradicional) – eles parecem corroborar associações tradicionais da figura de Helena (Linda Clader, 1976, p. 44).

A comparação com Ártemis vem juntamente com o epíteto *khryselákatos*, “da roca de fiar dourada”, que em Homero é usado apenas para Helena (Il. 16. 183; Il. 20. 70). Esse epíteto é composto pelo substantivo *ēlakátē*, que é a parte lisa de um junco, adequada para uso como haste de uma flecha ou uma roca. A palavra aparece duas vezes (Od. 4.131 e 135): no primeiro, a roca sendo dourada; no segundo, coberta de lã roxa escura. Assim, esse epíteto pode ser lido tanto como “da flecha dourada” quanto “da roca dourada”. Ártemis é caçadora e as flechas fazem parte dos seus atributos. A comparação de Helena com Ártemis precede os versos em que as servas lhe trazem a roca de ouro para fiar. Portanto, o narrador estabelece uma relação entre as duas através da *ēlakátē* (haste) (Clader, 1976, p. 60).

O epíteto que acompanha Ártemis enfatiza o que virá na sequência, pois a roca é um dos instrumentos necessários da tecelagem. Desse modo, a formulação acrescenta à figura de Helena esse domínio propriamente doméstico. Além disso, as ferramentas da tecitura são belíssimas, não se revelando uma simples roca de fiar, mas sim uma roca confeccionada de ouro. O trabalho de tecitura evocado desde o início pelo epíteto de Ártemis e o contexto do casamento da filha de Helena indicam que, mesmo depois de todos esses anos, ela continua bela.

É preciso notar que a comparação com Ártemis marca uma ruptura fundamental entre a figuração de Helena na *Ilíada*, que tem uma relação próxima e complexa com a deusa Afrodite, e aquela que surge na *Odisseia*. Helena tem uma natureza dual, ambivalente, pois vários dos seus atributos e ações são ao mesmo tempo negativos e positivos. Esse traço ambíguo, juntamente com outros aspectos do canto IV da *Odisseia*, delineia uma outra Helena. Essa mudança de associação, deslizando entre Afrodite e Ártemis, sugere que a mulher amante da paixão passa a ser encarada como mãe e esposa (Suzuki, 1989, p. 64).

Ao mesmo tempo, cumpre notar que as palavras de Helena, “Mentirei ou direi a verdade?” (Od. 4.140), ecoam o discurso já citado das Musas na *Teogonia* (27-28). O sistema de epítetos (“filha de Zeus”) conecta a personagem com as grandes deusas homéricas, como Ártemis, Afrodite e Atena, que são filhas de Zeus, mas isso ocorre também com relação a Hera, por meio de outro epíteto, *Argeiē*, “Argiva”, usado apenas para a deusa e para Helena (Catherine Rozier, 2017). Tudo isso enfatiza a dimensão divina de Helena na sua entrada resplandecente na *Odisseia*.

As servas e os instrumentos de tecelagem

Os estudos homéricos nem sempre dão atenção às servas, mas é comum que essas mulheres indiquem e reforcem aspectos narrativos importantes. Helena, com toda a sua beleza, possui servas também descritas como belas (e nobres). Na *Ilíada*, ela sai do quarto para as Portas Esqueias na companhia de Etra, filha de Piteu, e Clímene (Il. 3.144); já na *Odisseia*, rodeiam-na Adraste, Alcipe e Filo (Od. 4.123-5). O pai de Etra talvez seja o rei Piteu, de Trezena, de modo que a sua filha seria a consorte de Poseidon e a mãe de Teseu. O nome da serva traz uma possível reminiscência do primeiro rapto de Helena, ainda criança, por Teseu, de quem os Dióscuros (“filhos de Zeus”), Cástor e Pólux, a resgatam, em Afidna, aproveitando-se para capturar a mãe do próprio Teseu, Etra, a fim de torná-la serva (Clader, 1976, p. 61). Enquanto isso, Alcipe parece ser a filha de Ares, violada por um dos filhos de Poseidon; e Adraste é uma reminiscência de “Adrasteia” (um epíteto de Nêmesis, que em algumas fontes é a mãe de Helena), e de Adrasto (rei de Argos, cuja filha se chama Argeia, sendo de se notar que *Argeiē* é um dos epítetos mais ilustres de Helena) (Clader, 1976, p. 62).

Ainda que não apareçam nesse trecho os verbos para tecer, como *hyphainō* e derivados, todos os outros elementos dessa esfera de trabalho própria do gênero feminino estão presentes: o cesto de prata com bordas de ouro, a roca dourada, a lã roxa escura, o fio bem trabalhado, a cadeira, o manto e o escabelo. A cena com as ferramentas está pronta para que, no instante em que Helena se sente na cadeira bem-feita e coloque os pés sobre o escabelo, ela comece a tecer, tendo a roca dourada já repleta de lã roxa escura bem esticada.

Em Esparta, Helena volta a desempenhar o papel de esposa e, com isso, determinadas atitudes são esperadas dela, como tecer e providenciar a hospitalidade adequada (Blondell, 2013, p. 73); é precisamente o que ela realiza, ordenando que as servas providenciem um banquete (Od. 4.296) e preparando-o ela mesma, com as servas, para os convidados (Od. 15.93-94). Assim, restitui-se uma estrutura doméstica interrompida pela sua ausência (durante o período em que esteve em Troia). Ela tecerá, já que a fiação está completa e a lã preparada, ao mesmo tempo que não hesitará em questionar o marido com palavras.

A cena está repleta não somente de objetos relacionados com a tecitura e a esfera doméstica, mas também de muito luxo e esplendor, já que esses são itens preciosos, feitos de prata e ouro. O cesto prateado com borda de ouro, a roca dourada e a fina lã ressaltam ainda mais a opulência do palácio, trazendo uma imagem de Helena como tanto divina quanto esposa: a personagem é relacionada ao divino pelas características dos objetos ao seu redor, que a cercam de brilho e luminosidade; ao mesmo tempo, a fiação compõe os seus atributos domésticos, típicos de uma esposa leal (Clader, 1976, p. 29).

Os presentes do Egito

Quanto à relação com o Egito, essa é uma das partes da *Odisseia* que integra a dimensão etnográfica da epopeia, incluindo aí os contatos que Odisseu relata ter mantido com outros povos em seu retorno para Ítaca. Um dos temas definidores desse poema é justamente o *nóstos*, “retorno”. No caso de Helena (e Menelau), há também um retorno de Troia, mas por um itinerário que inclui o Egito. Essa região exuberante é frequentemente descrita a partir da abundância de riquezas e conhecimentos, ocorrendo alusões a isso tanto no trecho supracitado (uma vez que aparecem os presentes preciosos de Alcandre e Polibo, de Tebas), quanto, também, numa passagem pouco posterior, quando o narrador menciona os fármacos oferecidos por Polidamna (como será tratado abaixo).

Helena e Menelau recebem presentes de Alcandre e de Polibo, em Tebas, no Egito, na viagem de volta de Troia. Menelau recebe os seus próprios presentes de Polibo (Od. 4.125-32), sendo eles duas banheiras prateadas, duas trípedes e dez talentos de ouro. Os homens das epopeias homéricas, especialmente na *Odisseia*, acumulam objetos preciosos durante as suas viagens, e um dos principais meios de obtê-los é com presentes de hospitalidade. Alcandre, independentemente do seu consorte, oferece a Helena os seus próprios e belos presentes, à parte. Segundo o narrador: “deu-lhe uma roca dourada e um cesto com rodinhas/ prateado, cujas bordas foram finalizadas com ouro” (Od. 4.131-2). A roca e o cesto de Alcandre são presentes da esfera feminina, relativos ao trabalho de tecelagem, e essa dimensão proporciona às mulheres um papel ativo no processo de hospitalidade homérica. Desse modo, o presente de Alcandre sugere as redes de *xenia* por meio das quais as mulheres aristocráticas da *Odisseia* forjam alianças sociais próprias, ainda que complementares às dos maridos (Melissa Mueller, 2010, p. 7).

Assim como os principais heróis homéricos, Helena, ao receber presentes de Alcandre, mas também ao ofertá-los para Telêmaco (como será visto, no canto XV), insere-se nessa economia da troca de presentes, revelando-se uma participante ativa nessa estrutura, como alguém capaz de aumentar o esplendor da casa adquirindo e dispensando os seus próprios itens preciosos numa trama de conexões sociais. Os seus presentes egípcios apontam para a

existência de estratégias comemorativas semelhantes às dos homens entre as mulheres anfitriãs e hóspedes, consolidadas também pelas trocas de presentes (Blondell, 2013, p. 77).

Normalmente, as mulheres gregas têm duas maneiras de contribuir para a riqueza dos homens: recebendo presentes de pretendentes, que atestam o seu valor como objetos de troca, e tecendo. Helena agrega valor ao *oikos* (lar) de ambas as formas. Além disso, ainda que ela própria seja um objeto de disputa entre os homens, quando viaja e se encontra com outras aristocratas, adquire preciosidades e trama uma malha de *xenía* feminina (Blondell, 2013, p. 76).

Talvez o mais célebre dos presentes egípcios, contudo, sejam os *phármaka mētióenta*, os “fármacos astuciosos”, ofertados por Polidamna, esposa de Tôn (Od. 4.228-32): eles são empregados por Helena no vinho destinado a evitar que os seus convidados em Esparta fiquem taciturnos e melancólicos após as fúnebres evocações da guerra de Troia. Com o objetivo de animá-los e garantir um encaminhamento tranquilo do banquete, Helena decide recorrer a esses “fármacos”. A substância em questão é provavelmente o ópio da papoula egípcia, cujas propriedades aliviantes e analgésicas (talvez alucinógenas) parecem ter sido bem conhecidas (Fábio Lessa; Stéphanie Madureira, 2018, p. 129), afinal, é sem qualquer hesitação que a anfitriã decide agir:

Então novamente outra coisa pensou Helena, nascida de Zeus,
e de pronto jogou o fármaco no vinho que bebiam,
ele causa o esquecimento da dor, da raiva e de todos os males.
Quem o engolisse, quando quer que se tenha misturado na ânfora,
durante esse dia, lágrima alguma lançaria pela face abaixo,
e nem se os mortos jazessem à sua frente, a mãe e o pai,
e nem se na sua frente o irmão ou o amado filho
fossem trucidados pelo bronze, e com os seus próprios olhos tivesse visto.
A filha de Zeus possuía tais fármacos astuciosos,
benignos, que lhe dera Polidamna, esposa de Tôn,
no Egito, onde o solo fértil produz muitos
fármacos, muitos benignos, misturados, mas outros venenosos.
E cada um é médico habilidoso, superior a todas
as pessoas; pois, na verdade, são da linhagem de Péon.
Misturado, ordenou servir o vinho em seguida,
e mais uma vez respondendo com um discurso, falou [...] (Od. 4.219-234).

Esse conjunto de versos, que antecede a contação das histórias (sobre Odisseu e Helena em Troia), antecipa informações relevantes sobre Helena, com sugestões interpretativas interessantes para as histórias duplas. Segundo Elizabeth Minchin (2007), a história contada por Helena (Od. 4.235-265) não é um exemplo típico de narrativa feminina, na qual geralmente se concede o lugar central à personagem masculina. Astuciosa, Helena escolhe uma história sobre Odisseu que representa, sim, a natureza do herói, mas, concomitantemente, coloca a sua própria atuação e inteligência em paralelo com a dele. A sua narrativa permite que ela se insira na ação, demonstre os seus próprios poderes e apareça à altura do herói da *Odisséia*. Ou seja, ela não abre mão do papel central nas histórias que conta e das quais participa ativamente (Minchin, 2007, p. 277).

Em termos narrativos, cumpre observar que o jovem Telêmaco – na sequência de um conflito tão devastador quanto a guerra de Troia – passa por um momento delicado da sua própria vida: em Ítaca, a sua herança é consumida por um grupo de pretendentes que cortejam a sua mãe; sem notícias do pai, ele viaja para tentar descobrir algo e encontra alguns dos seus companheiros de batalha, ficando a par dos retornos seguros de Nestor e Menelau; ao mesmo tempo, recebe com apreensão a notícia da morte de Agamemnon e o papel desempenhado por Orestes, filho dele, na vingança paterna. Em suma, Telêmaco está sofrendo muito a essa altura da intriga, e a decisão de Helena providencia um alívio necessário (ainda que breve, pois dura somente por um dia). Assim age o fármaco descrito como *nēpenthes*, “analgésico”.

Os versos 227-232 demonstram que o poeta possui conhecimento sobre ervas e drogas, uma vez que ele delinea uma procedência específica e evidencia a sua utilidade dual. Ao mesmo tempo, destaca que o seu acesso foi garantido à Helena por uma mulher egípcia. Na Grécia antiga, são mulheres que possuem essa habilidade farmacológica, como indica ainda esse tipo de conhecimento por parte de Circe (Lessa; Madureira, 2018, p. 129). Nesse episódio, Helena demonstra poderes consideráveis, apresentando a proficiência no uso de fármacos potentes: a descrição dos seus efeitos enfatiza justamente a capacidade de incidir sobre os mais fortes afetos.

Apesar de toda a resplandecência do palácio, o sofrimento vem à tona. A casa parece rica e feliz, mas uma perturbação profunda subjaz às vidas dos seus ocupantes. Com os seus fármacos, conhecimentos e enredos, Helena apazigua o *pénthos*, “luto”. Ainda assim, o nome do filho de Menelau com uma serva, Megapentes – palavra cujo sentido indica algo como “grande luto” – permanece como sugestão inquietante de que essa dor continuará a ser sentida (Clader,

1976, p. 33). O fármaco *nēpenthēs* funciona de forma semelhante ao dom das Musas, provocando o esquecimento do *pénthos*, “sofrimento”, na linha do que fica sugerido pelas palavras de Hesíodo sobre as Musas na *Teogonia* (55), descritas como “esquecimento dos males e alívio das aflições”.

Assim como o fármaco que ela própria emprega, Helena é tanto benéfica quanto maléfica. Nesse fármaco que ela manipula está a extensão da sua natureza dúbia. O epíteto usado para caracterizá-la quando lhe ocorre a ideia é *Diòs ekgegauía*, “nascida de Zeus”, o que indica a sua relação com Zeus, um deus sempre destacado pela astúcia. Outro epíteto semelhante, *Diòs thygátēr*, “filha de Zeus”, é empregado quando ela está misturando a poção para Telêmaco, Pisístrato e Menelau (Od. 4.227). Nos versos seguintes, durante as histórias sobre Odisseu e Troia, Helena aparece dúplice como sempre: benéfica e maléfica, primeiro ajudando Odisseu, na sua história, e depois tentando acabar com os planos dele e dos gregos no cavalo de madeira (Clader, 1976, p. 53). Na história de Helena, ela descobre o disfarce visual de Odisseu, mostrando-se mais esperta do que o herói da *mētis*, “astúcia”. Na história de Menelau, é Odisseu quem descobre os disfarces sonoros de Helena, mostrando-se mais esperto do que ela. Da perspectiva de Telêmaco, ambas as histórias reforçam o caráter astucioso do pai. Odisseu e Helena, portanto, complementam-se como o homem e a mulher de muitas voltas dos poemas homéricos.

Helena no canto XV da Odisseia

Além de ter recebido os presentes das mulheres egípcias, Helena desempenha um papel ativo ao ofertar presentes de hospitalidade a outras pessoas. Ao final do episódio em Esparta, no canto XV da *Odisseia*, Telêmaco, antes de ir embora, recebe presentes do seu anfitrião, Menelau, conforme a prática social tradicional entre aristocratas, mas, além disso, ganha um presente especial de Helena. Acompanhada de Menelau e Megapentes, ela vai até a perfumada câmara onde ficam guardados os tesouros (Od. 15.99-100). Em meio às muitas possibilidades, a sua escolha recai sobre o mais reluzente dos peplos ali guardados:

[...] E Helena estava junto aos baús,
onde ficavam os peplos variegados, que ela própria fizera.
Um destes, tendo pegado Helena, divina entre as mulheres, carregava-o,
ele era o mais belo, mais detalhado e mais longo
e brilhava como uma estrela por baixo dos outros (Od. 15.104-108).

Dentre as diversas obras tecidas por ela, Helena escolhe presentear Telêmaco com o que brilha como uma estrela, o mais belo e mais rico em detalhes; nesse baú também estão guardados outros futuros presentes. Helena diferencia-se de anfitriões homéricos convencionais porque afirma explicitamente que o seu presente é um memorial confeccionado pelas suas próprias mãos, automeando-se como a sua criadora. Ao anunciar o seu presente assim, ela reivindica uma espécie de reconhecimento futuro. Esse tipo de automeação enfática é uma prática comum entre os heróis masculinos – que são propensos a proclamações do seu (re) nome e linhagem –, mas é excepcional para uma figura feminina. Além disso, essa é a única roupa explicitamente comemorativa do poema e o único “memorial” de uma mulher (Blondell, 2013, p. 77). Helena é, ao mesmo tempo, a tecelã habilidosa que a criou e a rica proprietária que a oferece, enquanto os homens aristocráticos normalmente não são os fabricantes dos presentes que ofertam. Os objetos artesanais imortalizam os nomes dos seus criadores, enquanto os presentes de *xenia* estabelecem vínculos de amizade (Mueller, 2010, p. 9). O presente de Helena, portanto, é um gesto de autopromoção incomum, por meio do qual ela busca superar a lógica da própria hospitalidade masculina. A esse respeito, a sequência da cena é instrutiva:

[O] herói Atrida colocou nas mãos [de Telêmaco]
a taça de asa dupla e o forte Megapentes trouxe
a bacia refulgente de prata e a pôs diante dele.
Aproximou-se Helena de lindo rosto, segurando
nas mãos a veste; e falando assim lhe dirigiu a palavra:
“Querida criança, eu te dou este presente,
memorial das mãos de Helena, para no dia do desejado casamento
a tua noiva vestir. Nesse meio tempo, pela querida mãe
seja guardado no palácio. E alegro-me que tu chegues bem
na tua casa bem-feita e na terra pátria” (Od. 15.120-129).

Menelau oferece a Telêmaco uma taça de prata com bordas de ouro feita por Hefesto, presente que havia ganhado do herói Fêdimo, rei dos Sidônios – quando fora acolhido por ele na sua casa (Od. 15.115-119). O presente de Fêdimo para Menelau desdobra-se agora no presente de Menelau para Telêmaco. Nesse sentido, a taça materializa os ritos tradicionais de hospitalidade masculina. Na épica homérica, os heróis empregam diversas tecnologias de comemoração. Uma forma comum para celebrar esse tipo de relação consiste na troca de objetos valiosos, na medida em que servem como veículos de preservação da memória do

passado e das relações interfamiliares, mesmo após a morte. O *mnēma*, “memorial, lembrança ou recordação”, consiste num objeto que integra um conjunto de relações de *xenia* entre homens guerreiros: Aquiles dá uma urna a Nestor “em recordação do funeral de Pátroclo” (Il. 23.619), enquanto o famoso arco de Odisseu é um presente do seu amigo Ífito (Od. 21.40-1). Cumpre entender, a partir desses termos, a excepcionalidade de Helena quando oferece, nas passagens supracitadas, um *mnēma* a Telêmaco.

Os presentes são gendrificadas, ou seja, têm um gênero atribuído, a partir da sua proveniência e da sua função. O presente de Menelau, adquirido em viagem (Od. 15.118-19), tem procedência masculina: fabricado pelo deus Hefesto e possuído pelo rei Fêdimo, tem uso no contexto masculino das práticas de banquete. Esse tipo de presente normalmente passa de homem para homem na consolidação dos laços de amizade aristocrática – como o arco de Odisseu, a urna de Nestor e, agora, a taça de Telêmaco –, refletindo a sua utilidade em contextos específicos (Blondell, 2013, p. 77). Todavia, por mais magnífica que seja a taça dada por Menelau, Helena oferece a Telêmaco um *péplos* que ela mesma teceu, um presente destinado a ser guardado por Penélope até o dia do seu futuro casamento. O presente de Helena supera o de Menelau, pois marca a sua glória duplamente, imortalizando-a como tecelã e anfitriã (Mueller, 2010, p. 9).²

Ademais, o seu presente, enquanto um produto de tecitura, comunica mensagens importantes. As roupas tecidas por mulheres funcionam como textos, tornando visível a relação de hospitalidade ao longo do tempo e do espaço, numa teia social de traço especificamente feminino. Isso aparece salientado aqui na forma como se retoma a questão matrimonial do início do canto IV: Helena oferece a Telêmaco um presente para a sua futura esposa (Od. 15.123-30), especificando que ele deveria ser guardado por Penélope, sua mãe, até o dia do casamento. Dessa forma, ela estabelece laços que serão mantidos na linhagem real de Ítaca, num circuito de trocas entre mulheres aristocratas (Helena, Penélope e a sua futura nora), semelhante ao que existe entre guerreiros. Os nomes femininos são perpetuados nessa trama de tecidos e histórias, garantindo a preservação da memória não apenas de Helena, mas de outras mulheres também.

Conclusão

Quando Menelau informa a Telêmaco que a sua recompensa por ser marido de Helena consiste no destino aos Campos Elísios (Od. 4.563), o resultado é insinuar no mundo da épica uma fuga do destino humano que nunca é insinuada na *Ilíada*. Este poema retira de Helena os aspectos obviamente divinos, deixando-os de forma apenas subliminar, como no epíteto “filha de Zeus”, enquanto a *Odisseia* a reinveste com a divindade, aproximando-a das deusas feiticeiras Circe e Calipso. Ao mesmo tempo, porém, a *Odisseia* oferece uma imagem de Helena no seu *oikos* (lar), contrastando com a concubina estrangeira da *Ilíada*. Poderes mágicos estão à sua disposição, mas aparentemente não constituem mais ameaças ao marido ou aos gregos, na medida em que parecem voltados para fins benévolos. Ainda assim, como os fármacos egípcios, Helena pode ser tanto benéfica quanto maléfica. Nos fármacos que ela manipula subjaz a sua natureza fundamentalmente dúbia.

Os textos homéricos não apresentam uma versão simplista de Helena. Ela não é somente um objeto que muda de proprietário. Ela é uma geradora de signos, com participação nos domínios mutuamente exclusivos da guerra masculina e da domesticidade feminina. A sua posição é privilegiada entre as personagens homéricas. Embora não haja sugestão direta de que ela detenha o poder político em Esparta, as suas posições e atitudes são notavelmente dominantes. Ela controla os discursos da casa e oferece aos convidados hospitalidade, não esperando que lhe dirijam a palavra e falando enquanto o seu marido espera.

Na *Ilíada*, Helena tece as tramas da guerra de Troia. Na *Odisseia*, aparece com fiação reluzente, belos presentes, fármacos astuciosos e palavras. No canto XV, ela dá um peplo a Telêmaco, com a recomendação de que Penélope o guarde para a sua futura esposa. Através desse presente – que é um memorial plasmado por suas próprias mãos –, um vínculo é estabelecido entre Helena e Penélope, a tecelã de ardis que ocupará a posição de mais destaque no restante do poema.

Referências

APOLODORO. *Biblioteca*. Traduzido por Gustavo Frade e Rafael Silva. Araçoiaba da Serra, SP: *Mnēma*, 2026.

AUSTIN, Norman. *Helen of Troy and her shameless phantom*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1994.

² Na sequência da passagem, o caráter excepcional de Helena consolida-se na forma como ela profere a interpretação de uma profecia (Od. 15.171-178), algo raro para mulheres mortais nos poemas homéricos. A sua interpretação revela-se correta, como indica o desenlace da ação no final do poema, com o sucesso de Odisseu na vingança contra os pretendentes de Penélope e no retorno ao poder em Ítaca.

- BERGREN, Ann Louise. "Language and the Female in Early Greek Thought". *Arethusa*, v. 16, n. 1/2, p. 69-95, 1983.
- BLONDELL, Ruby. *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- CLADER, Linda Lee. *Helen. The evolution from divine to heroic in Greek epic tradition*. Leiden: Mnemosyne, 1976.
- DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. *Métis: As astúcias da inteligência*. Traduzido por Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus, 2008.
- HAINSWORTH, John Bryan. "Books V-VIII". In: HEUBECK, Alfred; WEST, Stephanie; HAINSWORTH, John Bryan. *A Commentary of Homer's Odyssey. Vol. I – Introduction and books I-VIII*. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. 249-385.
- HARTOG, François. *O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Traduzido por Jacyntho Lins Brandão. 2 ed. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- HERÓDOTO. *Histórias: livro II, Euterpe*. Traduzido por Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2016.
- HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Edição revisada e acrescida do original grego, estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991, 2 ed., 5 reimpressão, 2021.
- HOMERO. "Íliada". In: MONRO, David B.; ALLEN, Thomas W. (Eds.). *HOMERI Opera: tomi I-II*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- HOMERO. "Odisséia". In: ALLEN, Thomas W. (Ed.). *HOMERI Opera: tomi III-IV*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- LESSA, Fábio de Souza; MADUREIRA, Stéphanie Barros. "Phármakon: da epopeia à tragédia". *Diálogos*, v. 22, n. 2, p. 120-139, 2018.
- MAGUIRE, Laurie. *Helen of Troy: From Homer to Hollywood*. Malden; Oxford: Blackwell Publishing, 2009.
- MALTA, André. "Metapoesia e a Helena de Homero". *Nuntius Antiquus*, v. 12, n. 1, p. 13-25, 2016.
- MINCHIN, Elizabeth. *Homeric Voices: Discourse, Memory, Gender*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- MUELLER, Melissa. "Helen's Hands: Weaving for Kleos in the Odyssey". *Helios*, v. 37, n. 1, p. 1-21, 2010.
- MURNAGHAN, Sheila. *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- PANTELIA, Maria C. "Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer". *The American Journal of Philology*, v. 114, n. 4, p. 493-501, 1993.
- PERCEAU, Sylvie. "La Voix d'Hélène dans l'épopée homérique: Fiction et tradition". *Cahiers Mondes Anciens*, v. 3, p. 1-20, 2012.
- REECE, Steve. *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.
- ROISMAN, Hanna M. "Helen in the Iliad; causa belli and victim of war: from silent weaver to public speaker". *American Journal of Philology*, v. 127, p. 1-36, 2006.
- ROZIER, Catherine. "Tradition and Character: Helen's Divine Epithets in the Iliad". *Syllecta Classica*, v. 28, p. 1-23, 2017.
- SNYDER, Jane McIntosh. "The Web of Song: Weaving Imagery in Homer and the Lyric Poets". *The Classical Journal*, v. 76, n. 3, p. 193-196, 1981.
- SILVA, Rafael G. T. *O Evangelho de Homero: Por uma outra história dos Estudos Clássicos*. 2022. Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, Brasil.

SILVA, Rafael Guimarães Tavares da. "‘Hino às Musas’ na Teogonia de Hesíodo (vv. 1-115)". *Belas Infiéis*, Brasília, v. 9, n. 5, p. 311-323, 2020. e-ISSN: 2316-6614. DOI: 10.26512/belasinfiéis.v9.n5.2020.29613.

SUZUKI, Mihoko. *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.

WORMAN, Nancy. "This Voice Which is Not One: Helen's verbal guises in Homeric epic". In: LARDINOIS, André; McCLURE, Laura (Eds.). *Making silence speak: Women's voices in Greek literature and society*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 19-37.

Sara Anjos (scbanjos@ufmg.br; scbanjos@gmail.com) possui Mestrado e Graduação em Letras Clássicas pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atuou como estagiária no projeto de extensão Contos de Mitologia (FALE). Traduziu e publicou *O Livro dos Prodígios*, de Júlio Obsequente. Possui artigos publicados nas áreas de Recepção Clássica, Filosofia Antiga e Estudos Feministas.

COMO CITAR ESTE ARTIGO DE ACORDO COM AS NORMAS DA REVISTA

ANJOS, Sara. "Helena, tecelã de ardis na Odisseia". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 34, n. 1, e105388, 2026.

CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Não se aplica.

FINANCIAMENTO

Não se aplica.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

HISTÓRICO

Recebido em 20/02/2025

Aprovado em 16/06/2025

EDITORA RESPONSÁVEL

Cristina Scheibe Wolff  0000-0002-7315-1112

EDITORA CIENTÍFICA

Rosana Cássia dos Santos  0000-0003-0729-2328