

Somatizações de Aquiles: *Aisthetikai* da fúria nos vasos gregos (séculos VI-V a. C.)¹

Achilles' somatizations: *Aisthetikai* of the fury in Greek pottery (VI-V BC)

Ana Rita Figueira

Centro de Estudos Clássicos - Universidade de Lisboa
anaritafigueira@campus.ul.pt

Palavras-chave: Estética, *Iliáda*, Aquiles, Vasos gregos.
Keywords: Aesthetics, *Iliad*, Achilles, Greek Vases .

Introdução

As narrativas relativas a Aquiles mencionam episódios da vida do herói desde o nascimento até à morte deste. Porém, apenas a *Iliáda* o faz mediante a impressão de unidade e de autenticidade capaz de dar significado ao encadeado de contradições, ponderações e excessos que, antes de mais, revelam o humano, porquanto conferem amplitude à capacidade diferenciadora do mesmo de construir nexos a partir dos dessentidos. Tal tecido de autenticidade e de imaginação também ganha significado na reinvenção do cosmo, e de tudo o que o compõe sob a designação geral de vida, em termos de proporções e distensões destas importâncias, equilíbrios e interdições.

A figuração, tratando-se, por evidência, de uma maneira mais imediata de transmitir um pensamento, uma ideia ou uma concepção, contribuiu para a exploração de nexos com fontes escritas que sem esta perspectiva, autónoma e independente, permaneceriam na obscuridade. Efectivamente, os estudos dedicados ao exame da iconografia de Aquiles não afluem, apesar de as análises de situações pontuais, designadamente, de figurações respeitantes à recepção da embaixada de Agamémnon e de descrições iconográficas de outras representações do herói não escassearem. O estudo articulador da iconografia de Aquiles (Figueira 2020) com fontes escritas, designadamente, a *Iliáda*, as narrativas sumariadas, a poe-

Esta actividade é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00019/2020”.

¹ Todas as datas neste ensaio são anteriores a Jesus Cristo, excepto quando tal se encontrar indicado.

sia, a tragédia e a filosofia, veio preencher aquela vaga, contribuindo para novas abordagens e revisão de perspectivas já existentes. A interacção entre figurações e fontes escritas deu visibilidade à importância e ao alcance holístico do mito do filho de Tétis e de Peleu. Inscrevendo-se tal estudo nos séculos VI-V a. C. mais significado ganharam as figurações, porquanto evocaram questões, que por também ocuparem o centro das inquirições dos pensadores coevos, diferenciando-se enquanto exercícios filosóficos. De facto, as situações figuradas evocaram a temática do *gymnasion*, designadamente dos treinos, *askeses*, em que se incluía a luta corpo a corpo, *agon*, dando destaque à tensão e à complementaridade entre o corpo e a mente. Do mesmo modo, a natureza no espaço gímico recriou-se na composição pictural. Árvores, plantas, animais, minerais e forças², seres híbridos, heróis e deuses compõem as cenas alusivas não apenas a comportamentos, emoções humanas e sentimentos, mas também a grandezas actantes no cosmo. A diversidade constituinte deste apresentou-se na mesma relação de igualdade no que diz respeito à existência, sugerindo a noção de que tudo e todos se acham no cosmo sem que tal lhes possa ser imputado, alvitando que tudo e todos se iguam, como diríamos hoje, no direito à existência. De facto, as acções recriam-se no momento de suspensão em que o grau de indeterminação e de ambivalência suscita o desfoque do sentido habitual das mesmas, inscrevendo-as na problemática ética. Comprovaram-no as circunstâncias e as situações exigentes de ajuizamento que, além disso, também configuraram homologias entre o ser humano e o cosmo, dando acento ao sentido englobante de participação e de medida. Deu-se, assim, conta do agregado de questões respeitante ao inquérito ao comportamento humano e ao cosmo, do qual o ser humano faz parte, com destaque para a maneira como um se reflecte e se distingue do outro. O aparato sensorial veiculado nos vasos traduziu isto mesmo, tendo motivado as seguintes palavras condutoras, designadamente, a noite e o dia, as reorganizações tectónicas e as reestruturações individuais, sociais e religiosas, a ilegibilidade do circundante, a confusão, a transição, os sentidos a perceber e, principalmente o mundo a ser, mediante som e fúria. Tudo isto deu realce à unidade e à riqueza do mito de Aquiles, definindo-o no projecto filosófico atinente ao constructo ético.

De facto, entre os pensadores preocupados com a natureza, enquanto cadeia infinita das coisas, a fluidez do devir no tempo e no espaço (Serrão, 2011) e com o funcionamento das coisas como um todo, Heraclito diferenciou-se ao declarar a importância do conhecimento da alma para o conhecimento da estruturação do cosmo. Assim, no presente ensaio, apoiei-me na matéria sumariada no parágrafo anterior e retomei-a, a fim de concentrar a análise na noção de fronteira. Tal como procurei mostrar, este foco iluminou o elo entre Aquiles e a organização do cosmo, quanto à existência de um âmbito cuja transgressão traz consequên-

² O conceito de força não tem definição tempestiva. Sem aprofundar esta questão, aqui inoportuna, é, porém, relevante observar que o termo engloba a noção de grandeza intuitiva associada a acções. Por isso, a opção por este vocábulo pretende dar conta daquela conexão, aliás inalienável das fúrias de Aquiles enquanto configurações do autêntico. Precisamente porque na *Iliada*, tal como nas figurações, as acções do herói enlaçam-se nas manifestações de eros, designadamente mediante o amor por Briseida e por Pátroclo, o autêntico surge ligado a essas forças.

cias temerosas com alcance universal. O vaso François desempenhou um papel preponderante na iluminação daquele foco, suscitando a revisão da narrativa de Meleagro na *Ilíada* (9, 529-600) e reforçando também a coerência das figurações indicadoras de Dioniso e do universo do deus. As diversas referências da fronteira nas figurações possibilitaram, além disso, a observação de proporções, de movimentos e de forças que conduziram à distinção da dúplici manifestação da fúria de Aquiles, notadamente, enquanto reacção imediata ao estímulo, de que constituiu exemplo a alusão ao arrastamento do corpo de 'Heitor' e enquanto atitude representativa de ponderação, tendo esta situação sido denotada mediante a evocação da retirada do herói do campo de batalha para o interior da tenda. A conexão entre a dupla expressão de fúria de Aquiles funda-se na figuração das circunstâncias que selaram a união dos pais do herói, a deusa marítima Tétis e o terrestre e mortal Peleu. A tradição mais difundida e relevante para este ensaio conta que Posídon e Zeus pretendiam conquistar Tétis, porém, foi anunciado por um oráculo da deusa da lei, Témis, que o filho nascido de Tétis superaria o progenitor. Isto dissuadiu ambos de perseguir Tétis, tendo sido decidido que esta casaria com o mortal Peleu, tendo este sido avisado para não largar a deusa durante as sucessivas metamorfoses desta em animais selvagens, a fim de tentar escapar à união com o mortal. Esta luta ressaí, antes mais, como metáfora do mar e da terra, dando relevo à ligação directa do filho de ambos, Aquiles, com os movimentos reorganizadores do cosmo, não obstante a presença de outros nexos, também contemplados no presente ensaio, designadamente com Ártemis e com Dioniso.

Tal desdobramento do mundo realizou-se nas somatizações de Aquiles, dando visibilidade aos traços distintivos do humano e às forças actuates no cosmo por meio das figuras do corpo. A minha finalidade neste ensaio foi pôr em discurso o elo saliente dos vasos entre a concepção de Aquiles e a dinâmica estruturadora do cosmo. O excesso, distintivo destes materiais, manifestou-se mediante desproporções, incongruências e assincronias, afigurando-se condição suficiente à construção ética que neles se definiu. Na ausência de superabundância, o cálculo da proporção seria menos imediatamente percebido pelo observador, porquanto a acção representada na justa medida comportaria um ponto de vista e eliminar-se-ia o importante foco de absorção da atenção do observador. A representação de situações de desmesura e de desacerto indicou o efeito de espanto, *thauma*, destacando duas estratégias fundamentais no respeitante à suscitação de novas conexões imediatas. Deu-se, assim, relevo ao papel decisivo da cativação dos sentidos na criação de pensamento.

Por conseguinte, as figurações examinadas neste ensaio representam a conexão entre a natureza e o ser humano mediante elementos alusivos ao conhecimento imediato, dando relevo à percepção intuitiva. Por evidência, no período a que diz respeito este estudo, o conhecimento intuitivo, proveniente da impressão sensorial, ressaí enquanto meio primacial disponível à inteligência humana para interpretar o circundante e o próprio ser humano. Por conseguinte, a capacidade humana de traduzir tal revelação do autêntico dá destaque à hermenêutica enquanto superação do já referido efeito de espanto, causado pela ininteligibilidade incipiente do cosmo. A figuração, ao impor-se mediante o

traço, nada afirma. Porém, ao dar forma à impressão sensorial, desenha a homologia desse apercebimento, tendo isto resultado isto numa metáfora. O alcance do enunciado pictural mostrou-se, assim, infinito. O observador será capaz de discorrer e de transmitir coerências em face do que observa. Desta maneira, o que não está dito abre a porta ao ser, posto que desperta a construção do discurso, conduzindo ao *diálogos*. Não obstante os elementos de objectivação que ligam a figuração a situações concretas da vida diária, a composição pictural comporta a indeterminação capaz de veicular e de concretizar impressões, pensamentos e ideias surgidas subitamente, com a duração apercebida de um instante. Por conseguinte, dá a ver apreensões de revelações do transiente, designadamente, consegue traçar a presença plurissignificativa e, por isso mesmo, englobante e indeterminada, apenas definida e determinada na relação discursiva e hermenêutica com o observador. Por este motivo, a figuração realiza-se no jogo entre o conhecimento implícito e a alusão, merecendo relevo enquanto instrumento provocador do pensamento. Neste sentido, argumento que a figuração nos vasos desempenha o papel fundacional do *anthropos*, do ser humano capacitado para o espanto conducente ao questionamento, designadamente no que respeita à razão, *ratio*, como capacidade singular para discorrer acerca da pluralidade presente aos sentidos, observando proporções, propondo soluções e imaginando além do que foi apurando. Ao predispor o observador para o discurso e para a narrativa, a figuração confronta-o com a condição humana, que é também a sua e a do cosmo.

Na *Iliáda* tal *pathologia* domina os símiles. Dito de outra maneira, em tais construções ganha destaque o manancial de impressões atinente ao conhecimento sensível à dinâmica bidireccional entre o cosmo e o ser humano, aliás, evidente na luta entre Aquiles e o rio Escamandro (*Il.* 21). Em conformidade, mais adequado é nomear tais apercebimentos de *anthropopatheia*, de maneira a dar conta dos afectos resultantes da autenticidade patente naquele poema de Homero. Esta afectividade também se distinguiu nos vasos de figuras, assim individualizados como canais portáteis de comunicação da condição frágil, porém telúrica, do ser humano, enquanto criatura nascida no cosmo que tenta cumprir-se em face das adversidades.



Fig. 1 – Ânfora, figuras-negras, c. 520-500, British Museum 1843,1103.60. ©The Trustees of The British Museum CC BY-NC-SA 4.0.

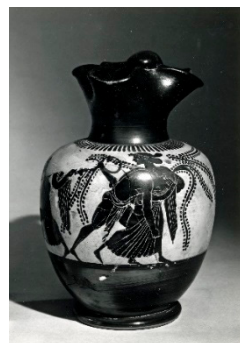


Fig. 2 – Pelike, figuras-negras, c. 520-500. British Museum, 1864,1007.126. ©The Trustees of The British Museum CC BY-NC-SA 4.0.

Assim, a presente reflexão subsequente funda-se na matéria indicada nos parágrafos precedentes e concentra-se nos contextos figurativos que mais a informaram, concretamente, as circunstâncias da união dos progenitores de Aquiles, Tétis e Peleu, designadamente a luta (ver figs. 1-3) e o casamento (ver fig. 6), a fúria de Aquiles culminante na retirada deste da guerra (*Il.* 307-713; ver figs. 7-8), o arrastamento do corpo de Heitor (ver fig. 9), o carregamento do corpo de Aquiles (ver figs. 5; 10-11), a infância de Aquiles (ver figs. 12-14) e a morte do herói (ver fig. 15). Na ordem de apresentação destes conteúdos particulariza-se a coerência interna que funda o mito de Aquiles na narrativa cosmológica. A identificação de padrões nas figurações e nos textos conduziu ao achamento de homologias entre a agressividade do comportamento humano e a agressividade das reorganizações cosmológicas, tal como também consentiu a observação das consequências bidireccionais decorrentes de desequilíbrios entre porções e transgressões de fronteiras. Porém, não apenas isto. O nexos aparente nos materiais examinados deu também relevo ao papel decisivo das emoções e dos sentimentos enquanto motores daqueles movimentos e distensões. As primeiras concretizaram-se como reacções imediatas e os segundos como elaborações do pensar, assim individualizando o filho de Tétis e de Peleu. Por último, tal elo deu conta do processo de ser mediante o múltiplo, o contraditório e o desacerto, todos componentes do mito de Aquiles.

Em conformidade com os conteúdos precedentes, neste ensaio ocupei-me de contextos e de consequências da fúria de Aquiles, enquanto reacção emocional e enquanto sentimento. Reflecti acerca das noções de fronteira e de proporção, observando homologias com processos reorganizadores do cosmo, com vista à explicitação do projecto ético bidireccional destacado nas figurações. Na primeira parte observo e articulo conteúdos do mito de Aquiles que dão destaque à conexão entre a génese do herói e o cosmo; na segunda parte proponho a centralidade da narrativa de Meleagro (*Il.* 9, 529-599) na problematização da noção de fronteira na recusa de Aquiles em combater. Na terceira parte, a figuração da Senhora das Feras, a morte e o carregamento do corpo de Aquiles determinam a conexão entre a condição intocável de um ponto melindroso e a construção do sentimento de justiça, *dike*, imbricado na dinâmica do cosmo. O ensaio termina com algumas considerações que sintetizam e complementam a temática sobre a qual se pensou.

1. O princípio de Aquiles

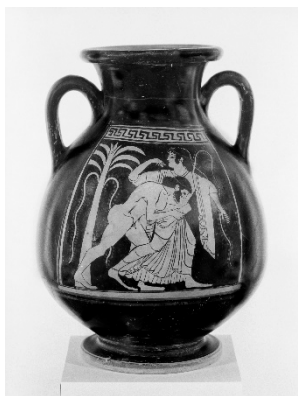


Fig. 3 – *Pelike*, figuras-negras, c. 525-475, Texas, San Antonio Art Museum, 86.134.71. © San Antonio Art Museum.



Fig. 4 – idem, face B³

No século VI não poucos vasos figuram a luta entre os progenitores de Aquiles, Peleu e Tétis (ver figs. 1-3). A fórmula (Bakker 2003; Fonseca 2018) pictural reinventa o esquema nuclear da luta e da metamorfose, tendo por resultado a reorganização, aliás afirmada no casamento de ambos, em presença dos mais importantes deuses. As múltiplas transformações da deusa do mar em animais selvagens reportam-se à recusa de sujeição ao mortal terrestre e, em particular, à tenacidade deste, que mantém firme a compressão, não obstante o medo certamente sentido, tal como indica a exorbitância sinestésica destas figurações, sobretudo o ruído ensurdecedor, imaginável mediante a mistura de vozes apavorantes dos animais, do movimento tempestuoso do mar, das colisões tectónicas, da turvação da visão, evocada pelo nevoeiro de poeiras e de vento. Tudo leva a crer que o observador contemporâneo destas figurações assim poderá ter compreendido o embate entre a deusa e o homem, dado o interesse manifestado por fenómenos naturais. Além disso, não seriam infrequentes os abalos sísmicos com maremoto, tal como Tucídides narra neste trecho:

No Verão seguinte, os Peloponésios com os seus aliados foram invadir a Ática, sob o comando de Ágis, filho de Arquidamo, rei dos Lacedemónios, e chegaram até ao Istmo. [2] Tendo, porém, surgido muitos tremores de terra, tiveram de voltar para trás, não se tendo dado a invasão. Foi nessa época em que os sismos ocorriam sistematicamente que Oróbias na Eubeia foi invadida, desde a orla da costa, pelo mar, na forma de uma vaga que submergiu parte da cidade, ficando a cobrir uma zona e retirando-se de outra, mas agora há mar onde antes havia terra. Matou toda a gente que não fugiu a tempo e correu para as partes

³ A autora agradece ao San Antonio Art Museum (Texas) a cortesia do envio das fotografias e a autorização para a publicação das mesmas.

mais altas. [3] Também inundação idêntica ocorreu em Atalante, uma ilha perto da costa de L crios Op ncios, que arrastou parte do forte construído pelos Atenienses e despedaçou um dos dois navios, que tinham sido rebocados para terra. [4] Em Peparetos houve um certo recuo da água, mas não houve inundação. Um sismo, contudo, fez ruir parte da muralha, o pritaneu e outras habitações, mas poucas. [5] A causa deste fen meno, segundo creio, foi o terramoto, pois onde ele se fez sentir mais violentamente, sucedeu a  que o mar recuou e quando repentinamente de novo voltou, avançou com redobrada violência provocando a inunda  o⁴. Sem que tivesse havido o terramoto, parece-me que tais incidentes não se teriam dado (Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso* 3, 89, tradução de Rosado Fernandes, p. 323).



Fig. 5 – *Krater* de volutas, figuras-negras, c. 570-560. Florença, Museo Archeologico Etrusco 4209.   galica.bnf.fr / BnF - Domínio Público.



Fig. 6 – Idem 1  friso.

A luta entre os progenitores de Aquiles é um motivo frequente nos séculos VI e V, porém, as figurações mais antigas desta temática tendem a aludir às forças da natureza, ao passo que as mais recentes propendem a evocar o *gymnasion* (ver figs. 2-4), dando ambos os períodos saliência   tensão mais distintiva da cultura grega, o *agon* (Scanlon 2002). Alia-se esta referência estruturadora   vida diária mediante o uso que é feito destes recipientes, designadamente em festivais, tal como hoje também é costume. Esta *pelike*   paradigmática de tal situação (ver fig. 2). O vaso, com gargalo em forma de trevo, apropria-se   ocasião de servir vinho, tendo representada a luta entre Peleu e Tétis entre vinhas. A ter servido num festival, talvez seja possível datar a festa antes do início da Primavera até Setembro, o mês das colheitas das uvas, porquanto os cachos estão ausentes da figuração e os ramos ainda não perderam as folhas em consequência da vindima. O início de Aquiles não pode desligar-se do casamento de Peleu e Tétis, que está representado no monumental *krater* funerário conhecido por vaso François (ver fig. 5). Esta obra de referência para as cenas mitológicas figura a cerim nia no primeiro friso do bojo, uma área de destaque, estando presentes os deuses mais importantes. O início de Aquiles não só se funda no *agon*, mas também emerge

⁴ Não obstante a análise do fen meno natural nos desviar muito dos objectivos definidos para este trabalho, a importância desta afirmação é merecedora de nota, porquanto Tucídides, até onde pude apurar, terá inovado ao discernir acerca das condições de formação do fen meno hoje designado por tsunami, constituindo mais um exemplo do interesse dos gregos antigos pela observação da natureza.

da noite e da celebração das forças inalienáveis de Dioniso, um deus extremamente influente, conforme indica a frontalidade do rosto, pouco habitual neste período. O deus está posicionado entre as Horas e o grupo formado por Héstia, Cariclo e Deméter e segura uma ânfora de colo⁵.



Fig. 7 – *Stamnos*, figuras-vermelhas, 480-470, Leida, National Museum of Antiquities XVIII G32 © National Museum of Antiquities, Leiden, CC0 licence.



Fig. 8 – *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 470, British Museum, 1843,1103.61. ©The Trustees of The British Museum CC BY-NC-SA 4.0.

Sintomaticamente, as ansas do *krater*, cuja base se alinha com a procissão do casamento, tem representada a Senhora das Feras (ver fig. 5) a agarrar o pescoço de uma pantera com uma mão e, com a outra mão o pescoço de um veado. Sob esta figuração, encontra-se Ájax a carregar o corpo de Aquiles, diferindo a ansa direita da esquerda, porquanto nesta os animais são ambos leões. O interior das ansas revela o gargalhadear da górgona, o farfalhar das asas e o retumbar da

⁵ Tétis anunciará ao filho que este é um ser para a morte (μήτηρ [...] μέ φησι θεὰ Θέτις [...] διχθαδίας κῆρας φερέμεν θανάτοιο τέλος δέ, *Il.* 9, 410-416), entregando-lhe o suposto presente de Dioniso, o vaso dourado, como símbolo de finitude (*Il.* 23, 93; *Odisseia* 24, 74-5. Todas as traduções da *Ilíada* e da *Odisseia* são de Lourenço 2010 2012, respectivamente). Relativamente a fontes tardias, por exemplo, Quinto de Esmirna 3, 804 (ver Hopkinson, Neil (2018). Para outras fontes tardias, vide Burgess (2008, 16-17; 20-21; 98-100).

corrida. A carranca desta abstracção mostra a língua de fora e o olhar veicula a impressão de frontalidade, colocando o observador numa posição de *symmetria* com esta potência, desestabilizando-o e interrogando-o. Por isso, é extremamente oportuna a comparação com o olhar definido no corpo das Sirenes⁶. Estes génios marinhos compósitos, ao tempo metade mulher e pássaro, recriam-se aqui enquanto metade homem, metade pássaro e outro, metade mulher e metade pássaro, assim sugerindo a repetição do par Peleu e Tétis (ver fig. 1), posicionado entre ambos. A tensão veiculada mediante a luta dos progenitores de Aquiles metamorfoseia-se enquanto corpo duplo complementar e fonte de *theoria*, de visão. A alusão à *theoria* sai reforçada, porquanto está representado um olho no corpo das criaturas dimórficas. A atribuição de visão ao selvagem mais funda o casamento de ambos na oscilação entre obscuridade e engodo, sendo este saliente do canto das sirenes, e a autenticidade, enquanto um dar-se à luz, que ora se revela ora se esconde, convocando, desta maneira, a observação apurada, tal como indica a grande dimensão dos olhos, a que se junta, Calíope a tocar uma flauta dupla, geminando o rosto da Górgona. Apesar de não simular a corrida e de a língua não ser visível, a única figura com a aparência humana colocada frontalmente para o observador é Dioniso.

Porém, o deus representa-se com barba e longos cabelos ondulados, afectando-lhe a aparência selvagem, assimilável às Górgonas. O olhar rediz o aspecto indómito, dirigindo a sugadora nota de convite ao observador, assim atirado para o jogo tensional entre a angústia e a gargalhada, a frontalidade e a monstruosidade. Ao transmitir a impressão de que fita o observador, aquelas figurações intensificam a forte presença das forças abissais⁷ presentes à união da neta de Nereu e do neto de Éaco. A filiação dos progenitores do herói é importante para o traçado de noções estruturadoras da *ethica* componente da fúria motivadora do tema da *Ilíada*, a *menis* de Aquiles. Nereu, o avô materno, nasceu de Ponto, o Mar, diferencia-se por não dizer mentiras, *apseudes*, por ser verdadeiro, *ale-*

⁶ As Sirenes, ou Sereias, mencionam-se pela primeira vez na *Odisseia* (*Od.* 12, 1; 200). Outras referências respeitantes aos poemas de Homero encontram-se em Eustácio (*Comentário à Ilíada* e à *Odisseia* de Homero, ed. G. Stallbaum, 6 vols. Leipzig, 1825-1830, p. 1709).

⁷ Vernant (1991 [1965], tradução portuguesa de Telma Costa, 69-83) afirma: “O modelo plástico da Górgona [...] não está representado apenas na série dos vasos. Figura também, desde a época arcaica, no frontão dos templos, bem como em acrotérios e antefixos. Encontramo-la ainda em escudos, em episemas, a decorar utensílios domésticos, pendurado nas oficinas dos artesãos, fixado nos fornos, erigido em habitações privadas, enfim, inscrito em moedas. Tendo feito o seu aparecimento no início do século VII a.C., foi no segundo quartel desse século que o modelo viu constituir-se, nas suas características essenciais, os seus tipos canónicos [...] Podemos [...] distinguir duas características fundamentais na representação da Górgona. Em primeiro lugar, a frontalidade. Contrariamente às convenções figurativas que regem o espaço grego, o rosto da Górgona está sempre de frente para o espectador que a contempla [...] a Górgona é sempre, sem a mínima excepção, representada de frente. [...] Em segundo lugar, a «monstruosidade». Quaisquer que sejam as modalidades de distorção escolhidas, a figura serve-se sistematicamente de interferências entre o humano e o bestial. [...] Pela perversão dos traços [...] ela exprime, através de um efeito de inquietante estranheza, um monstruoso que oscila entre dois pólos: o horror do terrífico, o risível do grotesco [e] o temor de uma angústia sagrada e a gargalhada libertadora.”

thes e pela sua justeza, *dikaiois*⁸, associando-o à *dike*, justiça⁹. Éaco, o avô paterno de Aquiles — por isso se lhe atribui o epíteto de Eácida —, foi o mais justo de todos os gregos, tendo sido também um dos juízes no Hades, juntamente com Minos e Radamanto. De facto, estas noções, *symmetria*, *dike*, justiça e o processo de ajuizamento, estão incorporadas na fúria, *menis* de Aquiles, que o pensamento pictural configurará mediante a postura do luto e da tristeza intensa (ver figs. 7-8). A fúria determinante da retirada do herói do campo de batalha para o domínio privado da sua tenda prende-se com a grave transgressão cuja impressão de ofensa individual, dá relevo à gravidade do acto de Agamémnon. Ao apropriar-se de Briseida, o rei desrespeita o *nomos* da repartição do espólio, significando isto a desestruturação da comunidade e, conseqüente confusão e desordem da sociedade. E tudo indica que assim é. O assunto que ganha significado é o da distribuição desigual de bens entre iguais, “Doze cidades de homens eu destruí com as minhas naus [...] Destas cidades retirei numerosos e excelentes despojos, e carregando todas as coisas dava-as a Agamémnon, o Atrida, enquanto ele ficava para trás, nas suas naus velozes, para as receber. Depois distribuía pouco e ficava com muito [...]”¹⁰. Aquiles distingue-se enquanto juiz —, tal como o avô, apesar de este papel não lhe estar explicitamente atribuído — de uma *krisis*, neste caso, traduzível na situação de abuso no interior de uma assembleia de pares, porquanto todos são reis. Apenas Agamémnon se julga ‘mais rei’ do que Aquiles, *basileuteros*¹¹. Além, o educador de Aquiles não só emprega um vocábulo remanescente de Nemesis, *nemesseton*¹², a fim de designar a indignação de Aquiles, não obstante esta palavra seguinte derivar de *kholos*, ao invés de *menis*, mas também prossegue o discurso narrando o flagelo enviado por Artemis às terras de Eneu, por este se ter esquecido de lhe oferecer um sacrifício, e também conta como Meleagro, seu filho, matou o javali devastador de colheitas, enviado pela deusa como punição do sacrilégio cometido pelo rei dos Etólios. O vaso François (ver fig. 6) terá sido a primeira reconfiguração pictural dos feitos de Meleagro (Carpenter 1991), aliás destacados na *Iliáda*.

2. A coerência da incorporação da narrativa de Meleagro no canto nono da *Iliáda*

A posição deste passo no interior da *Iliáda* assume grande importância, dando relevo a acidentes e a actos de transgressão de fronteiras e de repartição de por-

⁸ Hesíodo, *Teogonia* 233-235.

⁹ Píndaro, *Pítica* 8, 30 associa as virtudes dos Eácidas (*ἀρεταῖς... Αἰακιδᾶν*) ao facto de Cirra ser uma *polis* plena de justiça, (*dikaioapolis*), dizendo de Nereu que é bom conselheiro (*Pítica* 3, 90).

¹⁰ *Il.* 9-333 (‘ δώδεκα δὴ σὺν νηυσὶ πόλεις ἅλ᾽ ἀπαξ’ ἀνθρώπων [...] τάων ἐκ πασέων κειμήλια πολλὰ καὶ ἐσθλὰ ἐξελόμην, καὶ πάντα φέρων Ἀγαμέμνονι δόσκον Ἀτρεΐδῃ; ὃ δ’ ὅπισθε μένων παρὰ νηυσὶ θοῇσι δεξιόμενος διὰ παῦρα δασάσκετο, πολλὰ δ’ ἔχεσκεν).

¹¹ *Il.* 9-160.

¹² *Il.* 9-523, o verso traduzido é o seguinte: “Que antes te *encolerizasses* não era censurável” (sublinhado meu).

ções. Fénix introduz o passado mítico que integra a filiação de Aquiles. Apesar de se manifestarem de maneira distinta — designadamente a ira de Meleagro designa-se por *kholos*, por vezes, qualificando-se a palavra com o adjectivo *thumalges*¹³ —, estes conteúdos são influentes no sentido a associar à recepção da embaixada enviada por Agamémnon e também à figuração da Senhora das Feras a encimar o carregamento do corpo de Aquiles. Efectivamente, o pote funerário ganha relevo enquanto enunciação da temática existencial. Ao matar o javali, Meleagro reaviva a fúria da deusa, que desencadeia a contenda entre os Etólios e os Curetes, participantes na eliminação do animal. No entanto, Meleagro matou os irmãos da mãe, que, por esta causa, rezou imprecações junto dos deuses, Hades e Perséfone, conta Homero¹⁴. Receoso da acção das Erinias, Meleagro recolheu-se em casa, recusando-se a apoiar os seus, entretanto cercados. Por isso, os anciãos, os amigos, os pais e todos mais chegados suplicaram, *litaneo*¹⁵, junto de Meleagro que este regressasse à batalha, porém, em vão. A mulher e os filhos convenceram-no e logo a batalha favoreceu os Etólios, não sem que a Meleagro sobreviesse a morte. Esta é a versão mais antiga da narrativa. Homero não diz que Meleagro morreu, menciona, ao invés, que “a ele jamais pagaram os dons, muitos e preciosos”¹⁶. Versões posteriores incluem Peleu, vindo de Ftia. Este, durante a caçada matou o sogro e Meleagro desferiu o golpe aniquilador da vida ao javali, porém, ao invés de distribuir as porções por todos os participantes, deu os despojos do animal a Atalante¹⁷, por quem se havia apaixonado. Todos se indignaram com a acção de Meleagro e este, irado, matou os tios¹⁸, despertando a fúria de sua mãe, Alteia, que atirou para o fogo o tição encantado. Meleagro viveria, enquanto este não fosse consumido pelo fogo, segundo declararam as Meras apresentes ao sétimo dia do nascimento de Meleagro¹⁹. Outra versão, coincidente com Homero, narra que o filho de Alteia morreu por causa de uma flecha de Apolo, tal como Aquiles²⁰, não obstante a causa da morte do filho de Peleu não constar da *Iliada*. É, todavia, importante observar a desaprovação do filho de Zeus *que acerta ao longe*. Outro ponto em comum surge da participação de Meleagro nos jogos fúnebres em honra de Pélias, não obstante o envolvimento de Aquiles ter sido na qualidade de promotor e juiz, no canto vigésimo terceiro. Assim se torna evidente o ponto de cadeia que liga as diversas narrações e descrições ao longo do poema.

Reunidas as condições suficientes que deram relevo aos preparativos do nascimento de Aquiles no contexto temático da *ethica* enquanto justiça, *dike*, debruço-me, de seguida, sobre a acção de homens e deuses em situações extremas.

¹³ Il. 9.553; 565-566 (Χόλος; χόλον θμαλγέα; κεχολωμένος).

¹⁴ Il. 9, 569.

¹⁵ Il. 9, 581.

¹⁶ Il. 9, 598-599.

¹⁷ Ovídio conta que Atalante desferiu o primeiro golpe (*Metamorfoses*, 8, 380).

¹⁸ Apolodoro; Diodoro Sículo 4, 34.

¹⁹ Higino, *Fábulas*, 171; Apolodoro 1.8.2.

²⁰ Il. 21, 278.

Nestas circunstâncias cruzam-se motivações individuais, não totalmente atribuíveis ao sujeito, esquecimentos e revesses culminantes em situações terríveis, que exigem respeito, concretamente, exigem a acção de olhar para trás, *respicio*.

Homero narra o expoente nefasto a que se elevam as consequências de tais incidentes, designadamente se estes constituem a transgressão de determinadas fronteiras, tal como indica a ofensa aos deuses. De facto, ao invés de todos os Aqueus, que, por respeito para com Apolo²¹, aprovaram o aviso do sacerdote Crises quanto à libertação de Criseida, Agamémnon não aceitou devolver a filha do sacerdote, resultando isto na ofensa ao deus Apolo. Em conformidade com os disparos do deus contra os homens, Hera instiga Aquiles a convocar a assembleia, tal como a mulher de Meleagro o convenceu a regressar à batalha. Agamémnon não aprova a proposta de Crises, porquanto não quer abrir mão da sua porção, do seu prémio, a filha do sacerdote²². Por isso, quando Aquiles lhe propõe que o faça, recebendo depois “três e quatro vezes a respectiva recompensa,”²³ Agamémnon decide tomar o prémio do filho de Peleu, Briseida, posto que não concorda que este mantenha o prémio e ele tenha de ceder o dele. Aquiles contra-argumenta, afirmando que se esforçou muito, sendo, por isso merecedor do prémio²⁴, diferentemente de Agamémnon que fica sempre com o prémio melhor, enquanto ele, Aquiles, tem de aguentar a maior porção da guerra e aceitar um prémio inferior. São estes os motivos que levam o herói a retirar-se, preferindo regressar a casa²⁵. O núcleo da questão ganha relevo na desproporção entre a acção e a recompensa, porém a subtilidade de apenas uma letra diferenciar o nome das mulheres desvia a atenção do prémio, portanto da *economia* para a *ethica*. A acção de Agamémnon, acrescida da resolução a solo, contra o parecer universal, salienta a propensão para alimentar a contenda, ao invés de lhe pôr cobro. No canto nono, esta situação repete-se no aconselhamento de Fénix a Aquiles para que este aceite as ofertas de Agamémnon. Aquiles opõe-se, dando expressão à acção individual de se fazer digno, mediante a sustentação de valores que mantêm a coesão e a *symmetria* de todos os participantes. Por sua vez, o conselho do ancião incorpora matizes da voz avisadora de Atena, que impede Aquiles de matar o Atrida²⁶, dando relevo à *ethica* da ponderação e do ajuste, por oposição à emoção de fúria, que acarretaria aquela reacção imediata. O texto manifesta, desta maneira, noções como o contexto da ocorrência, as circunstâncias, o que foi dado ser a cada homem e como esta porção de singularidade comporta incongruências, desajustes e desproporções que se atravessam na acção justa. Todos estes aspectos aparecem nos relatos sobre Aquiles. Designadamente, na *Odisseia* a fala de Aquiles evoca as palavras prudentes de Fénix, quando o herói diz preferir uma vida humilde,

²¹ Il. 1, 21.

²² Il. 1, 118-119 (βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητεύμεν ἄλλω, ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίोटος πολὺς εἴη, ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν).

²³ Il. 1, 128.

²⁴ Il. 1, 162.

²⁵ Il. 1, 171.

²⁶ Il. 1, 188-214.

ao serviço de alguém sem herança, ao invés de reinar sobre todos os mortos, cuja morte ocasionou²⁷. Da individualização do herói no Hades ressaí a mais importante vitória de Aquiles, designadamente a que o liberta de si próprio. As múltiplas histórias sobre o herói dão a imaginar cenas mais ou menos dispersas. Pelo contrário, a *Ilíada* e a *Odisseia* dão significado à construção figurativa e paradigmática do homem ateniense, como se encontrará na *República* de Platão, onde a infância do herói é exemplar²⁸. Efectivamente, a transgressão sobre a qual Aquiles ajuíza constrói-se mediante a tessitura de termos respeitantes à justiça, *Nemesis*, e ao pudor, a *aidos*, pelo menos, desde Hesíodo, enquanto recuperação do sentido de distribuição, próximo da *dike*. A ocultação do corpo ganha relevo na estratégia para dar a ver aos olhos e à imaginação a indignação das deusas, cujo velamento do rosto se deveu aos crimes da humanidade, motivando-lhes o desaparecimento da Terra:



Fig. 9 – *Lekythos*, figuras-negras, c. 525-475, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, 25.70.2. ©Domínio Público.

Então partirão para o Olimpo, deixando a vasta terra, com alvas vestes ocultando o belo corpo, para junto da raça dos imortais, abandonando os mortais, a Vergonha e a Justiça” (Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias* 197-210, tradução de Ferreira 2005, 99)²⁹.

Evidenciando afinidades com esta compreensão, os vasos figuram, com variações, a fórmula pictural de Aquiles enrolado no manto, sentado com o tronco inclinado para a frente, dando expressão à somatização da tristeza e do silêncio eloquente³⁰.

²⁷ Od. 11, 489-491(sublinhado meu).

²⁸ Platão, *República* 391c.

²⁹ O texto em grego é o seguinte: καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλύμπῳ ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης λευκοῖσιν φάρεσσι καλυψαμένα χροῖα καλὸν ἀθανάτων μετὰ φύλον ἴτον προλιπόντ’ ἀνθρώπους Αἰδῶς καὶ Νέμεσις.

³⁰ Ésquilo representará Aquiles sentado, ao centro do palco “sem tugir nem mugir”, de acordo com o comediógrafo Aristófanes, em cuja expressão a paródia ganha saliência. O silêncio não foi, con-

As presenças de Aquiles configuram, na maioria, o agir imediato indicador do desvelamento do ser pulsante no herói. O elemento de maior diferenciação, mais do que a vocação guerreira, é a defesa de quem está em perigo. Homero designa tal ímpeto mediante a expressão, *menaine de kudos*, “louco por obter glória” (militar), oposta à prudência, *daifron* (*Ilíada*. 11, 791), que também lhe atribui. Mais tardiamente, algumas fontes apoiam esta aceção, sem excluir aquela. Por exemplo, Platão diz que Aquiles é verdadeiro e simples, por oposição a Odisseu, que é falso, mentiroso e astucioso³¹, apesar de o texto também mencionar que Aquiles é capaz de urdiduras. Desta maneira, Odisseu e Aquiles são iguais porquanto se Odisseu é falso, também pode ser verdadeiro e se Aquiles é verdadeiro também pode ser falso³². No mesmo texto, menciona-se a negligência de Aquiles para com a verdade³³ e perguntase se os dois homens serão diferentes ou iguais³⁴. Por último, Hípias conclui que as falsidades de Aquiles são involuntárias e, por isso, dignas de perdão, inclusive legalmente³⁵. Esta observação, respeitante à autenticidade, estabelece a ponte com o importante nexos que ressaí entre a Senhora das Feras e Aquiles, dando continuidade ao tópico já mencionado. É do aprofundamento desta temática que me ocupo de seguida.

3. Da emoção de fúria ao sentimento de indignação

Regresso agora à figuração da Senhora das Feras (ver fig. 5), representada sobre o carregamento do corpo de Aquiles, onde ganha destaque a cadeia de coerência com o tema da *Ilíada*, independentemente da participação de Peleu — que figura na recriação da caça ao javali figurada no Vaso François — e de Nereu nos infortúnios da casa de Meleagro. A deusa diferencia-se enquanto arauto do interdito, ocorrendo a sua acção em momentos decisivos respeitantes a *assyme-*

tudo, entendido por todos como manifestação de birra ou de conformação. Plutarco diferencia-se entre os que observam prudência no silêncio, considerando-o melhor do que qualquer discurso (Plutarco, *Moralia. Educação das crianças*, 5E-F; 6A-7B; 10B-F; 14E. Tradução, introdução e notas de Joaquim Pinheiro, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2008.).

³¹ Platão, *Hípias Menor*, 365b (Ἀχιλλεύς εἶη ἀληθής τε καὶ ἀπλοῦς, ὁ δὲ Ὀδυσσεὺς πολὺτροπὸς τε καὶ ψευδής, sublinhado meu).

³² Platão, *Hípias Menor*, 369b (ὁ δὲ Ἀχιλλεύς πολὺτροπὸς τις φαίνεται κατὰ τὸν σὸν λόγον ψεύδεται γοῦν, sublinhado meu); Platão, *República* 3, 391c menciona as contradições distintivas do herói Aquiles como sendo ocasionadoras de discursos antagónicos. Por exemplo, Platão apresenta um parecer oposto a este, dizendo não deixar fazer crer que, tendo sido educado por Quíron, Aquiles tivesse um espírito tão desordenado, que englobasse dois males opostos (πειθεσθαι τοὺς ἡμετέρους ὡς Ἀχιλλεύς [...] ὑπὸ τῷ σοφωτάτῳ Χείρωνι τεθραμμένος [...]) τοσαύτης ἦν ταραχῆς πλέως, ὥστ' ἔχειν ἐν αὐτῷ νοσήματε δύο ἐναντίω ἀλλήλοιν, sublinhado meu).

³³ Platão, *Hípias Menor* 360a (ὀλιγορῶν τοῦ τάληθῃ λέγειν) e 365b-369b (ὥστε εἰ ψευδής ὁ Ὀδυσσεὺς ἦν, καὶ ἀληθής γίγνεται, καὶ εἰ ἀληθής ὁ Ἀχιλλεύς, καὶ ψευδής καὶ οὐ διάφοροι ἀλλήλων οἱ ἄνδρες οὐδ' ἐναντίοι, ἀλλ' ὅμοιοι).

³⁴ Outros passos relevantes de *Hípias Menor* são os seguintes: 365c; 369a; 369c; 370e; 371a.

³⁵ Platão, *Hípias Menor*, 372ab (οἱ νόμοι δῆπου πολὺ χαλεπότεροί εἰσι τοῖς ἐκούσι κακὰ ἐργαζομένοις καὶ ψευδομένοις ἢ τοῖς ἄκοουσιν).

triai e interferências com o *logos* do *cosmo*. Age, assim, sobre forças continuamente emergentes, enquanto indómita reguladora de transgressões que afectam as mesmas. Neste sentido, a equação pictural representada nas ansas do *krater* manifesta a violência animal inseparável da dinâmica das energias de Dioniso e motoras do *cosmo* deste, não estando ausente o excesso também individualizador do herói Aquiles. Na acção caçadora, rápida e mortífera, da deusa incorpora-se a angústia inerente à perseguição, isto é, a impressão de algo que escapa ao tempo que surge, afectando-se-lhe a tensão entre o fascínio e a fronteira.



Fig. 10 – *Hydria*, figuras-negras, c. 490, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art 96.18.63.

© Domínio Público

Da mesma maneira, o carregamento do corpo de Aquiles evoca o frenesim da acção predatória associada ao herói nas diversas narrativas, ademais reveladoras do percurso não linear, de conteúdo extremo, repleto de incongruências, de contradições e de acções nímias, realizadas ou sofridas, como o arrastamento do corpo de Heitor (ver fig. 9). Emerge, assim, da figuração do carregamento do corpo de Aquiles, o sentido de ciclo e de finitude, em que são salientes forças que sujeitam o ser humano e o desafiam a questionar o significado da vitória.



Fig. 11 – Ânfora, figuras-negras, c. 530-520, Baltimore, Walters Art Museum 48.18

© The Walters Art Museum Creative Commons Zero.

A figuração deste tema nos vasos dá a isto relevo. A valência e a robustez do enorme filho de Télamon sustentam o corpo morto de Aquiles, destino a que também não escapará. A dimensão *athletica* domina esta obra, estabelecendo a conexão com o privilégio concedido ao vencedor da *krisis kallous*, a prova realizada em Élis, perto de Olímpia³⁶, tal como acontece com as *Hermaia*³⁷, em honra do deus homónimo. O sentido votivo está também contemplado, porquanto enfatiza a *eutaxia* do herói, ganhando destaque a beleza do esforço³⁸.

Nestas figurações, a beleza surge do jogo de palavras que questiona o vencer. Na vida diária a unidade lexical *ephedrizo* designa o jogo em que o vencedor é carregado pelo vencido, porém Aquiles está morto. Próxima daquela palavra, o vocábulo *ephedria* designa a emboscada. Não poucos vasos figuram o carregamento numa face e na outra representam Dioniso³⁹ ou o universo do deus, suscitando junto do observador a ação estrófica entre uma e outra face, dando relevo à vida enquanto emboscada e festa, oscilante entre o fardo do carregamento e a sedução dos sentidos.



Fig. 12 – Ânfora, figuras-negras, c. 500-480, Londres, British Museum 1956,1220.1. © The Trustees of The British Museum CC BY-NC-SA 4.0.



Fig. 13 – Oinochoe figuras-negras, c. 520-500, British Museum 1867,0508.1009. © The Trustees of The British Museum CC BY-NC-SA 4.0.



Fig. 14 – Idem.

A acção do herói ocorre, geralmente, em contexto de missão e em conexão com mostras de autenticidade, não obstante os incidentes em que se enreda, designadamente quando mata Cicno acidentalmente. Por tudo isto, o herói Aquiles

³⁶ Spivey (2004, 65) abrevia a frase de Ateneu (*O Banquete dos Sábios* 13.20), que diz o seguinte: “ἐν Ἡλίδι δὲ καὶ κρίσις γίνεται κάλλους”. Decker e Thuillier (2004, 86). Sobre a presença de Hermes no contexto atlético, vide Hornblower (1996).

³⁷ Platão, *Lísias* 206d; Píndaro, *Olímpica* 6, 79; *Pítica*, 2, 10.

³⁸ Píndaro associa beleza ao esforço, fazendo este memória: πολλοὶ δὲ μέμνανται, καλὸν εἴ τι ποναθῇ (“Mas muitos se lembram quando algo de belo é realizado com esforço,” Píndaro, *Olímpica* 6, 11).

³⁹ Designadamente: Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, atribuído ao estilo do Pintor de Lisipo (*manner of*), Munique, Antikensammlungen SL 458; Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, atribuído à subclasse *Adikia*, Cabinet des Medailles 218, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: BS 1921.331; Ânfora de colo, figuras-negras, último terço do século VI, San Simeon (Califórnia), Hearst Historical State Monument 9815, BA 3367; Ânfora tipo B, c. 525-475, Grupo de Leagro, Londres, market, Sotheby's.

distingue-se enquanto concepção da natureza, como ser social, enquanto corpo, porventura o mais vigoroso e belo, e enquanto alma, “magnânima e selvagem”, também “dura”⁴⁰ e propensa a remoer no coração o que se afigura incorrecto⁴¹, porém capaz de “acalmar a ira e refrear o coração”⁴², de chorar, de ímpetos de violência comparáveis ao *menos*⁴³, ao princípio activo, dinamizador dos mais devastadores fenómenos naturais causadores da morte de homens, animais e capazes de arrancar as fundas raízes do resistente ulmeiro e de atear fogos. De facto, a devastação descrita no canto décimo sexto dá saliência às consequências últimas das emoções humanas no estado selvagem, isto é, não educadas e não educáveis. Mediante a descrição da luta de Aquiles com o Escamandro, Homero estabelece o paralelo entre o *menos* da natureza e do Homem enquanto ser da natureza capaz de um *menos* desordenado e sobreabundante, cujo resultado é a destruição total. Em Homero, a fúria da natureza extingue o alimento, destruindo peixes e vegetação, não se devendo ao acaso a devastação do ulmeiro, a perene e resistente árvore de fruto. A fresquidão e a temperança da área geográfica indicada por esta espécie são, assim, exterminadas mediante o fogo das “belas correntes que ferviam.”⁴⁴ Será, todavia, o *logos* regente da natureza, assim parece indicar a acção de Hera e a aquiescência de Escamandro — vozes da natureza em que ressoa a prudência de Nestor, a voz avisadora de Atena, já mencionada, e a missão de Príamo no canto vigésimo quarto —, a travar a irracionalidade de tal acto, porquanto o efeito, improdutivo e infértil, causou a aniquilação dos seus semelhantes e demais criaturas viventes da natureza, ameaçando a própria vida do cosmo. O espanto, *age*⁴⁵, de Escamandro assim parece indicar, porquanto a substantivação do verbo *agamai* comporta o sentido de algo excessivo que deve ser refreado (Chantraine 1968; Bailly 2001; Liddell-Scott) e que causa horror, sentido associado ao presente verso na *Iliada* (Bailly 2001). Os vasos não figuram esta luta, porém, a força destrutiva recria-se na figuração do arrastamento do corpo de Heitor já mencionada e mostrada (ver fig. 9). Ao invés, recriam amplamente a *paideia* de Aquiles na natureza (ver figs 12-14), dando conta da formação do ser humano enquanto ser da natureza, constituindo “uma cosmologia, designadamente, uma tentativa de contextualizar o humano na moldura do universo, possibilitando a construção da identidade do homem adulto e a atribuição de significado à experiência vivida” (Figueira 2020:122-123).

⁴⁰ Il. 9, 629-630.

⁴¹ Il. 9, 600.

⁴² Il. 1, 192.

⁴³ Il. 21, 340.

⁴⁴ Il. 21, 361.

⁴⁵ Il. 21, 221.

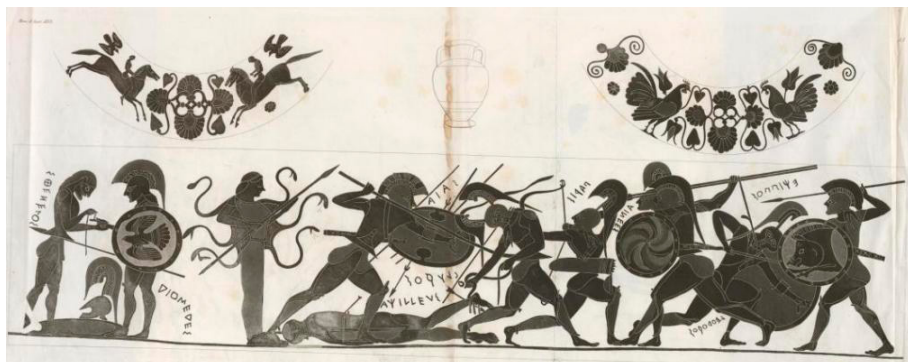


Fig. 15 – Ânfora calcídica, figuras-negras, século VI, (perdida). ©Deutsches Archäologisches Institut Creative Commons 4.0.

Quem é Aquiles? A pergunta repete-se e reinventa-se na diversidade de circunstâncias e de situações circulantes nas narrativas e na poesia, principalmente em Homero e em Píndaro, reconfigurando-se mediante o desenho, que, mais imediatamente, dá a ver a pluralidade de comportamentos e de atitudes. A iconografia de Aquiles somatiza valores, acções, pensamentos, impressões no alvor do que se viria a designar por “intimidade da consciência” (Serra 2018). Ao observador cabe fazer coerência das figurações e conhecer apenas parcialmente o Homem, enquanto *menos* impulsionado para o extremo, porém também dotado de inteligência e de sentimentos capazes de equilibrar a demasia, de se espantar e de suscitar ânimo. A fúria múltiplice de Aquiles ganha saliência enquanto caleidoscópio do ser humano, reflectindo a pluriforma da oscilação e da flutuação, *talantusis*, principalmente o *talento*, desta criatura da natureza. Por isso, as fúrias de Aquiles somatizam, acima de tudo, a espontaneidade distintiva da perplexidade e do *thauma*, ambos constituintes do pensar ainda sem conceitos. Assim termina Aquiles, posicionado de tal maneira que veicula a impressão de interpelar o observador. A flecha no calcanhar (ver fig. 15) não mata e isto não seria desconhecido então. Assim, ao figurar a morte do herói desta maneira dá-se significado à fragilidade da vida humana, e, por extensão, ao derrube imediato da estrutura de valores, individuais e colectivos, de que são exemplo as consequências da acção de Agamémnon. Além disso, lança-se o observador no estado de urgência de fazer coerência da incongruência. Assim sendo, o calcanhar vulnerável de Aquiles indica a perplexidade e o *thauma*, dando, inclusive, destaque à impossibilidade de escapar ao projecto filosófico. Sugerem isto mesmo as incongruências na figuração⁴⁶ da morte de Aquiles, porquanto denotam exercícios de luta, sendo este contexto propício à queda súbita. Ao evocar situações e circuns-

⁴⁶ Designadamente, os guerreiros descalços, um elmo que repousa no chão, junto de Diomedes (à esquerda na figura), que recebe uma fita (?) de Esténelo, que fora pretendente à mão de Helena, seu escudeiro (Grimal, Pierre (2020), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, tradução portuguesa de Victor Jabouille, Lisboa, Difel. O colo do vaso tem representados dois cavaleiros e dois galos, dando significado à temática do *gymnasion*.

tâncias indeterminadas em que a acção a realizar será decisiva, a figuração dá destaque a momentos significativos alusivos à análise da *Ilíada*, no sentido grego de parte tendo em conta o todo. Por este motivo, as composições ganham significado enquanto exercícios, *askeses*, filosóficos, à semelhança dos seguintes versos:

De todas vós me despeço. Lembrai-vos de mim no futuro, todas vezes que outro, qualquer outro Homem, dos que sobre a terra andam, e por aqui Andar e vos perguntar: “Meninas, qual dos aedos Por aqui passou, qual é o homem com a voz doce E que mais vos delicia? E vós todas a uma só voz, respondei, sobre nós, com lindas palavras: “É o homem Cego, que vive em Quios, essa ilha rugosa.” (Hinos Homéricos I, 165-172, tradução de Rosado Fernandes, p. 334).

Considerações finais

Aquiles na *Ilíada* e nos vasos de figuras reconfigura-se de maneira prismática sugerindo complexas enunciações do processo de ser e do próprio pensar sobre o processo de pensar o ser. De facto, as figurações tornam mais imediatamente presente a proposição do exercício respeitante ao Homem enquanto existência dúplice, designadamente, enquanto objecto de inquérito e como talento acessível por fragmentos, não obstante a qualidade fugidia dos mesmos. Tal duplicidade vincula-se às bodas de Peleu e Tétis. Apesar de os deuses mais importantes figurarem na celebração daquela união, Dioniso dançante sobressai. Ao abrigo das observações que foram sendo feitas neste ensaio, saliento que a presença do deus no princípio e no fim de Aquiles dá destaque à condição oscilante e extrema da sociedade humana e do cosmo. O pensamento pictural manifestado nas figurações examinadas neste ensaio reinventa Aquiles entre a bestialidade e a humanidade, dando a ver a carnificina no plano fáctico da vida. Na *Ilíada* a acção devastadora e aniquiladora da vida dos constituintes da própria biosfera, também ganha saliência, principalmente se se atender ao nexo entre os desastres naturais e a fúria de Aquiles, tal como, notadamente, a luta contra o Escamandro sugeriu. Assim, dá relevo aos horrores causados pela agressividade dos comportamentos humanos, às guerras quase contínuas vividas pelos Gregos e, sobretudo, à radicalidade da experiência relativa ao súbito apercebimento da alteridade, resultante na morte daquilo que foi. A figuração da morte de Aquiles fez coerência com Dioniso dançante, formulando a vida mediante diádes inseparáveis, tais como a racionalidade e a perplexidade, a ordem e a desordem, situando a vida na fundação ética reveladora da chegada à porta de ser humano, entre o fardo e a festa.

Referências Bibliográficas

- Azevedo, M. T. S. (1999). Platão. *Hípias Menor*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Bakker, E. J. (2003). Homer as an oral tradition. *Oral Tradition*, 18, 1, 52-54.
- Bailly, A. (2000). *Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Hachette.
- Burgess, J. S. (2009). *The death and afterlife of Achilles*. Baltimore: Johns Hopkins University.
- Caeiro, A.C. (2006). *Píndaro. Odes Píticas para os vencedores*. Lisboa: Primebooks.
- Carpenter, T. H. (1991). *Art and myth in ancient Greece: A handbook*. London: Thames and Hudson.

- Chantraine, P. (1999). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Decker, W., J.-P. Thuillier (2004). *Le sport dans L'Antiquité: Égypte, Grèce et Rome*. Paris: Editions A & J Picard.
- Figueira, A. R. (2020). *Iconografia de Aquiles: Teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega dos séculos VI-V a. C.* (tese de doutoramento, Universidade de Lisboa). Disponível em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/51825>.
- Fonseca, R. C. (2018). *Epopeia e paródia na literatura grega antiga*. Vila Nova de Famalicão: Húmus.
- Grimal, P. (2020). *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução portuguesa de Victor Jabouille. Lisboa: Difel.
- Hesíodo (2005). *Teogonia, Os Trabalhos e os Dias*. Tradução de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Hopkinson, N. (2018). *Quinto de Esmirna: Posthomerica*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hornblower, S., A. Spawforth (1996). *The Oxford classical dictionary*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- Lourenço, F. (2010). *Homero. Iliáda*. Lisboa: Cotovia.
- Pinheiro, J. (2008). *Plutarco, Moralia: Educação das crianças*. Tradução, introdução e notas de Joaquim Pinheiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Rodríguez, M. de S. (1985). *Apolodoro. Biblioteca*. Madrid: Gredos.
- Scanlon, T. F. (2002). *Eros & Greek athletics*. Oxford: University Press.
- Serra, J. P. (2018). *Pensar o trágico*. Lisboa: Abysmo.
- Serrão, A. V. (2011). La nature retrouvée à travers le paysage. *Actas do Colóquio Naturalismo(s)*, 21, 59-74.
- Spivey, N. (2004). *The ancient Olympics*. Oxford: Oxford University Press.
- Tucídides (2013). *História da guerra do Peloponeso*. Tradução do texto grego, prefácio e notas introdutórias de Rosado Fernandes e M. Gabriela P. Granwher. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vernant, J.-P. (1991). *Figuras, máscaras e ídolos*. Tradução portuguesa de Telma Costa. Lisboa: Teorema.

Resumo

Mediante a análise de um agrupamento de figurações de Aquiles, o presente ensaio discorre acerca da centralidade da noção de fronteira e de um agregado de concepções conexas operativas na diferenciação de expressões da fúria de Aquiles e actuates na maneira como estas configuram homologias com a dinâmica do cosmo, contribuindo para a formação do sentimento de justiça, *dike*.

Abstract

Through a set of figurations of Achilles in Greek vases, the present paper reflects on the centrality of the notion of boundary and that of a cluster of related concepts pertaining to the distinction of expressions of Achilles's fury and to the configuration of homologies with the dynamic of the cosmo, thus contributing to the formation of the sentiment of justice, *dike*.