

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Iconografia de Aquiles

Teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega dos séculos VI e V a.C.

Ana Rita Barros Figueira

Orientador: Prof. Doutor José Pedro da Silva Santos Serra

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Estudos Clássicos

2020

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Iconografia de Aquiles

Teatralidade, retórica e comunicação na cerâmica grega dos séculos VI e V a.C.

Ana Rita Barros Figueira

Orientador: Professor Doutor José Pedro da Silva Santos Serra

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Estudos Clássicos

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Directora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Vogais:

- Doutor Filipe André Cordeiro de Figueiredo, Professor Auxiliar Instituto de Arte, Design e Empresa
- Doutora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete, Professora Auxiliar Faculdade de Letras da Universidade de Aveiro
- Doutora Marília Pulquério Futre Pinheiro, Professora Catedrática Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
- Doutor José Pedro da Silva Santos Serra, Professor Catedrático Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientador
- Doutor Nuno Manuel Simões Rodrigues, Professor Associado Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa Presidente
- Doutor Rui Carlos Fonseca, Doutoramento – Bolseiro FCT Pós-Doutoramento Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Esta investigação foi desenvolvida no âmbito de uma Bolsa Individual de Doutoramento concedida pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia (Referência: SFRH/BD/129577/2017)

ÍNDICE

	Páginas
Agradecimentos.....	8-9
Resumo.....	11
Introdução: Iconografias de Aquiles: Perspectivas de abordagem à imagem.....	13
PARTE I: PENSAR A ARTE DE DAR A VER AQUILES.....	21
Capítulo I: Aspectos do mito de Aquiles e de Aquiles no mito.....	23
1. Presenças de Aquiles em mitógrafos.....	25
2. Momentos significativos nas lendas.....	27
3. Silhuetas de Aquiles na tragédia.....	38
Capítulo II: A AUDIÇÃO DE HISTÓRIAS COMO VIVARIUM DE IMAGENS.....	49
1. A actuação como imagem.....	53
2. Imagem, identidade e perspectivas de análise.....	58
3. Transparência e opacidade da imagem.....	62
4. A anti-teatralidade da epopeia homérica.....	66
5. Vitalidade da memória: O papel do rapsodo como semeador de impressões....	70
6. Dar a ver e dar a ouvir: níveis de recepção.....	75

Capítulo III: O Escudo de Aquiles, <i>Ilíada</i> 18, 468-609.....	84
1. Tensão e cruzamento entre cultura visual e cultura oral.....	84
2. A forja da memória.....	97
3. A inscrição na imagem e como imagem.....	106
4. Representação, criação, fantasia e imaginação.....	110
5. Manifestações gráficas do <i>καιρός</i>	112
6. Teatro de imagens.....	117
PARTE II: AQUILES : HERMENÊUTICAS DA IMAGEM.....	120
Capítulo IV: Aquiles e Quíron : Παιδεία ἐρωτική.....	122
Capítulo V: Aquiles e Troilo: Dialécticas da <i>κυνηγία</i>	158
Capítulo VI: Aquiles e Ájax: O jogo como <i>μίμησις ἐρωτική</i>	195
Capítulo VII: Aquiles e a embaixada: Retórica do silêncio.....	212
Capítulo VIII: Aquiles e Penteseleia: <i>Καιρός</i>	234
Capítulo IX: Aquiles e Príamo: Ἐλευθερία.....	259
Conclusão.....	292
Bibliografia.....	299
Índice de figuras.....	328
Índice onomástico.....	346

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao Senhor Professor Doutor José Pedro Serra, orientador desta tese. O seu exemplo, revelado no rigor com que, em aula, ensina a ler os textos, a pensar com eles e para além deles, constituiu um estímulo à reflexão. Imenso é o meu apreço e o respeito ao tempo que dedicou à leitura deste trabalho, à prontidão com que atendeu os meus pedidos e à oportunidade do seu aconselhamento, sem o qual a habilitação deste estudo, se algum mérito nele se der a ver, teria sido menos capaz.

Este trabalho não foi isento de dificuldades e não é resultado apenas do meu esforço. Quero expressar um genuíno reconhecimento a todos que por ele se interessaram, e o apoiaram. Agradeço aos Professores Doutores Jordi Pàmias, Jean-Pierre Martin e Claudine Le Blanc. Ao Professor Mark Stanbury O'Donnell agradeço a gentileza do envio de uma parte da sua investigação, então não publicada (“Who Picks Pursuits? Looking at Subject Choice in Greek and Italian Contexts”). À Doutora Nereida Villagra agradeço as importantes sugestões bibliográficas; ao Doutor Carlos Martins de Jesus estou grata

O trabalho aqui concretizado é fruto da investigação desinteressada e motivada pela curiosidade, um repto interior inalienável das perspectivas abertas nos seminários e do trabalho construído enquanto investigadora integrada. Neste contexto, ganha significado a menção à Professora Doutora Cristina Pimentel, então directora da instituição de acolhimento desta tese, e ao Professor Doutor Filipe Figueiredo, enquanto docente do seminário de iconografia teatral, a disciplina que oportunamente começou a dialogar com o trabalho sobre Aquiles já constituído e em constituição nos seminários de Estudos Clássicos.

Não posso deixar de recordar com elevada consideração Richard Falkiner, pela gratificante e honrosa experiência académica que me proporcionou durante os momentos de convívio da conferência celebrativa do nonagésimo aniversário do Professor sir John Boardman (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2017).

Agradeço à Dra Ana Matafome e à Dra Ana Brazuna, colaboradoras do Centro de Estudos Clássicos, a prontidão com que atenderam os meus pedidos. O meu reconhecimento dirige-se também ao Dr. Pedro Estácio, chefe de divisão da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, por ter tornado mais imediata a consulta a obras importantes para este estudo.

Às minhas colegas Teresa Nunes e Sandra Vinagre agradeço as conversas clarividentes. Quero expressar a minha profunda admiração pela extraordinária capacidade de estabelecimento de relações humanas da minha colega Maria Luísa Resende, a quem agradeço a revisão do Grego.

Inscrevo uma palavra à memória da Professora Luísa Nazaré Ferreira, pelo interesse demonstrado por esta investigação.

Evoco, com saudade e reconhecimento, o Professor António Guerra.

Agradeço a Margarida Vinhas e a Francisco Vinhas o interesse demonstrado por esta investigação.

À Universidade de Lisboa (BAD2105-Artes e Culturas), à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/129577/2017) agradeço o apoio financeiro, indissociável da realização desta tese.

Na minha família fui-me compreendendo. Gratamente, a meus pais, meu princípio e regresso; a minha mãe, por o apoio, o respeito, o apreço por o meu trabalho; a meus avós, a compreensão de se ir cumprindo e ser levada pelo tempo

Estou reconhecida a todos que não pude nomear e cujas alusões e gestos conhecedores da indiferença da vida quanto ao vivido me conduziram aqui.

Aos meus Professores estou obrigada.

RESUMO

Este estudo tem como objecto um agrupamento de fotografias de reinvenções de Aquiles em vasos gregos de figuras dos séculos VI e V a. C. Na segunda metade do século VI, Atenas liberta-se da influência coríntia e concentra-se na reinvenção dos mitos privilegiando a figura humana e, no século V, a vitória contra os Persas representou um acto heróico, enquanto o surgimento da tragédia afirmava o amadurecimento do pensar, concretizado como género literário singular. No contexto histórico destes cem anos, analisam-se recriações picturais de Aquiles, a partir de um amplo trabalho de pesquisa e de selecção de fotografias digitais, identificadas na totalidade e descritas no índice de figuras, em articulação com o texto com a finalidade de criar uma leitura dinâmica. Com uma metodologia pluridisciplinar, embora com incidência em conceitos oriundos do quadro teórico da disciplina de iconografia teatral, concretamente, os conceitos de “absorção-teatralidade” e de “instant pregnant,” problematizam-se as imagens de Aquiles, achando nestas objectos autónomos dotados de capacidade discursiva no plano interdependente das ideias e do léxico. Confrontam-se as reinvenções de Aquiles com fontes gregas contemporâneas, e também posteriores, dando relevo à écfrase enquanto verbalização de conteúdos suscitados pelas atitudes corporais de Aquiles. A primeira parte do estudo dá conta de aspectos nas histórias sobre Aquiles e, mediante uma breve reflexão sobre a actuação do rapsodo enquanto acto de teatro imaginário e efémero, associa-os às imagens, preparando a segunda parte, dedicada à análise e à reflexão sobre reinvenções de Aquiles, organizadas em séries iconográficas fundadas pelo triplo alicerce da *paideia*, da caça e do *Eros*, ligando-se estes mediante manifestações de Dioniso.

Palavras-Chave: Aquiles, *Ilíada*, Vasos Gregos de Figuras, *Paideia*, Écfrase

ABSTRACT

The main subject of this study is a group of photographs of Achilles reinventions in Greek figured-vases between VI-V Centuries B.C. In the second half of the VI century Athens became free of Corinthian influence and concentrates on the reinvention of myths focusing on the human shape; on the V century the victory against the Persians represented an act of heroism, while the upcoming of tragedy affirmed the maturation of thought consolidated as a singular literary genre. Within the context of this centenary we analyse pictorial recreations of Achilles building upon a wide research culminating on a criterious selection of digital photographs which we comment, articulating text and image. From a pluridisciplinary perspective with a main focus on some concepts from within the discipline of theater iconography, namely the concepts of “absorption-theatricality” and “Instant-pregnant”, we problematize the images of Achilles as autonomous objects with a discursive capacity which reflects the interdependency of ideas and lexic. We confront the reinventions of Achilles with contemporary and later written sources, distinguishing ekphrasis as verbalization of contents raised by Achilles body attitudes. The first part of the study plans the second part. It falls upon aspects of Achilles stories and is followed by a brief hermeneutical account of the rhapsode’s performance as an ephemeral act of theater and imagination, where image is central. The second part of this study is devoted to the commentary of Achilles pictorial recreations organized in sets based upon *paideia*, hunting and Eros, all linked together by manifestations of Dionysus.

Keywords: Achilles, *Iliad*, Greek Figure-Vases, *Paideia*, *Ekphrasis*

INTRODUÇÃO

ICONOGRAFIAS DE AQUILES: UMA PERSPECTIVA DE ABORDAGEM À IMAGEM

O único equivalente da imagem é sempre a própria imagem. Perguntar o que é a imagem, concretamente a imagem de Aquiles nos séculos VI e V a. C., significa acolher o circunstancial e o fragmentário como objecto de estudo e aceitar a circulação de sentidos como missão. Com a consciência de que o discurso construído é um de muitos possíveis, enfrentámos a encruzilhada do signo e do sentido e, em consequência, a bruma do excesso e o enigma da deformação. Enquanto presença fenomenal autêntica e inalterada, mais ou menos incólume ao curso de quase três mil anos, as imagens de Aquiles constituem manifestações mentais, afectivas, emocionais, embora distintas da experiência no dia-a-dia, afirmam-se como μύμησις e prolongamento desta, enquanto testemunho total de actos lúcidos e de impulsos involuntários.

A natureza do objecto de estudo tornou imprescindível uma metodologia possibilitadora do questionamento das imagens e da formação de um discurso acerca do modo de dar a ver Aquiles ao observador dos séculos VI e V a. C. A opção por este arco cronológico funda-se na possibilidade de radicar a tragédia no século VI. Outro motivo é a eventual identificação de elementos indicadores do distanciamento e da impassividade emocional distintivos da arte arcaica pela sua ligação à construção dramática. Encetámos, assim, um estudo de reinvenções picturais de Aquiles que nos confrontaram com uma matéria, a nosso ver, importante para o estudo da arte grega, porém também promissora no que diz respeito a futuros estudos sobre a tragédia ática, porque as imagens, diferenciando-se pelo excesso, sugerem múltiplos conteúdos dramáticos.

No nosso estudo procurou-se superar a impossibilidade de observar fisicamente os vasos gregos em que Aquiles foi recriado recorrendo à fotografia, tão rigorosa quanto possível. A única excepção a este procedimento foi o vaso da colecção Dr. Manuel Vinhas, que tivemos a oportunidade e o privilégio de examinar presencialmente e o prazer de sentir o seu peso, de ver o brilho que a erosão do tempo não conseguiu apagar, de observar a exactidão e a força sugestiva do traçado. Pela importância temática que representa e também por constituir património português, esta *hydria* de figuras-negras, outrora pertença da colecção Cook, mereceu destaque no índice.

Aquelas duas maneiras de trabalhar, a fotografia científica e o contacto físico com o vaso, mostraram a extrema dificuldade de fotografar o artefacto com objectividade e com clareza. A superfície circular do vaso impede a visibilidade da figuração completa, obrigando à sua transposição para a superfície plana do papel, motivo pelo qual algumas imagens neste trabalho são reproduções deste recurso muito utilizado, designadamente antes da emergência da fotografia (por exemplo, ver fig. 31). Quando encontrei fotografias das partes do desenho no vaso, acolhi o exemplo de François Lissarrague (2013), justapondo-as. As tipologias distintas, assim como a figuração das faces constituintes do artefacto também não podem ser fotografadas em simultâneo, por isso, quando se justificou dar a ver duas ou mais faces, também me servi da justaposição. Além disso, a fotografia científica revelou-se importante por ampliar determinados detalhes, mais difíceis de identificar presencialmente, sem instrumentos ópticos. Graficamente, as numerosas e diferenciadas fontes de proveniência das fotografias ocasionaram uma mancha cromática heterogénea e, por vezes, com uma débil definição, justificando-se, no entanto, a sua integração neste estudo porque os objectos fotografados são raramente apresentados ou porque nos pareceram importantes para a argumentação.

O confronto com mais de um milhar de recriações de Aquiles no Beazley Archive Online possibilitou a identificação de uma riquíssima área de estudo e culminou com a selecção sistemática de pouco mais de duzentas imagens, uma redução imperiosa para um estudo interessado numa observação profunda e atenta a detalhes e a relações entre imagens, embora sem a pretensão de exaustividade. Excluída a questão do gosto, por ser demasiado subjectiva e aleatória, impôs-se o critério de tomar a *Ilíada* como orientação e agrupar imagens relacionáveis com manifestações da cólera de Aquiles, recusando, porém, a ideia de que as imagens tentam ilustrar o poema. As séries que construí simulam a maneira mais provável de os contemporâneos destas imagens fazerem os seus próprios agrupamentos. Concretamente, “who could have made up the sets? Not the potter; just possibly the merchant..., most likely the purchaser” (Boardman 2001, 156).

Com estas palavras escritas pelo distinto académico britânico, regressamos à importância do sentido das imagens, instruídos com a descoberta de que este objecto alude ao olhar, deixando a descoberto a porta aberta pelos pintores para esta vida recriada do filho de Peleu, quase inteiramente alusiva ao Aquiles de Homero. O herói age totalmente absorto na actividade que o ocupa sem tentar encontrar o olhar do observador, o mesmo acontecendo com as personagens com quem interage, sugerindo de imediato

uma cena de teatro. As recriações de Aquiles em atitudes corporais consolidadas por convenções sociais, ou ocupado com actividades do dia-a-dia, figuraram entre as estratégias utilizadas pelos pensadores picturais para evocar sentidos veiculados pelas lendas, tornando-as reconhecíveis para o observador, habituado ao dinamismo das histórias difundidas por tradição oral. Grande parte das imagens é anterior à tragédia ática ou, sendo contemporânea desta, a ausência de elementos objectivos que possibilitem a identificação inequívoca com uma determinada tragédia junta-se ao estado fragmentário em que nos chegaram a maior parte das tragédias que reinventam Aquiles. Embora lembrando cenas da *Ilíada*, conhecidas sobretudo pela actuação dos rapsodos e pelas histórias transmitidas em família, as imagens não podem ser atribuíveis a uma manifestação concreta destes modos de transmissão da tradição, dos quais não nos chegaram registos.

As reinvenções picturais de Aquiles são composições meticulosas que cristalizam o herói a fazer algo, à semelhança de uma cena de teatro imobilizada na superfície de barro. Mas como analisar estas reinvenções de Aquiles que colocam o observador perante o dilema da referência a situações claramente teatrais, porém, impossíveis de associar a situações concretas e definidas? E como identificar aspectos específicos da memória cultural associada a Aquiles? Todas estas questões se definiram em torno do olhar e, ao juntarem-se à complexa e indeterminada noção de ὄψις (Aristóteles, *Poética*, 50b6), convocaram também a μίμησις e a ἑκφρασις. Do nosso ponto de partida e objecto de estudo, a imagem, passámos ao discurso dando a ver a interdependência entre estas duas manifestações do pensamento já debatidas na antiguidade, concretamente em Filóstrato e até antes nas próprias imagens que integram palavras, legendas, ou didascálias, ou ainda reclamando o pensamento materializado no desenho e na pintura, a autoria, como diríamos hoje. A escrita sugere por vezes uma espécie de conforto, conferindo segurança ao observador ao validar o que está a ver ou convidando-o a mimetizar o que vê ou, pelo contrário, confrontando-o com palavras e com sintagmas incompreensíveis actualmente (*nonsense inscriptions*). Não é claro que assim tenha sido para o observador coevo das imagens, ganhando relevo a hipótese de um pretenso jogo de palavras poder fazer surgir sentidos hoje impossíveis de determinar. Uma situação distinta resulta de erros de ordem diversa por parte do executante, podendo ou não ocasionar a incompreensão de todos.

Desde já se pressente a complexidade, a ambivalência e a transversalidade do objecto de estudo que o elevam ao duplo estatuto de monumento e de documento. Na

primeira situação, a imagem diferenciou-se como memória de maneiras de pensar e de agir associadas a Aquiles e, na segunda, distinguiu-se como documento de afectos e de costumes, materializados na selecção e na organização da composição, fazendo convergir os estudos clássicos com áreas do conhecimento tão distintas como a história de arte, a antropologia ou o teatro, entre outras. A pluridisciplinaridade convocada pelas recriações de Aquiles prometia um generoso leque de perspectivas, mas encerrava o perigo de dispersão e consequente perda de um sentido unificador. A solução, repleta de caminhos sinuosos e suscitando mais perguntas do que respostas, surgiu da recém-formada disciplina de iconografia teatral, ela própria congregadora do trabalho de historiadores de arte e especialistas do teatro, cujos conceitos operativos de absorção e teatralidade, transparência e opacidade se juntaram ao método de Panofsky que, embora não sendo isento de críticas, facilitou um instrumento de inquirição à imagem, em três níveis, viabilizando uma base de sustentação à decodificação de sentidos.

A imagem nos vasos instaura um teatro de ver com os olhos e com a imaginação. São estas manifestações do pensamento pictural acerca de Aquiles sobre as quais reflecti, orientada por uma preocupação cultural, sem a pretensão de esgotar o tema, porém atenta ao que fontes gregas dizem ou têm implícito sobre manifestações da inteligência e dos sentidos, concretamente, da visão, do tacto, do paladar e da audição confluindo com a inteligência e cuja actuação conjunta determinou a organização deste estudo em duas partes. A primeira parte é dedicada à reflexão sobre questões inerentes às faculdades cognitivas intervenientes no processo do pensamento criativo das concepções de Aquiles através da fantasia e da invenção. Este percurso foi pensado em três capítulos. O primeiro investiga fontes gregas sobre a guerra de Tróia, apoiando-se nos fragmentos que perduram, todos testemunhos indirectos e tardios, designadamente os importantes sumários de Proclo reunidos na obra intitulada *Crestomatia*. Pausânias, Plutarco e Apolodoro estão entre as demais fontes em que nos apoiámos para traçar a vida do herói, salientando cenas mais directamente relacionadas ou relacionáveis com as séries apresentadas na segunda parte. O segundo capítulo dá conta da audição de histórias contadas pelos rapsodos, mostrando a sua extrema importância como *vivarium* de imagens, garante da tradição mediante a fantasia, a invenção e a criatividade, todas conducentes à imaginação. São inerentes à imagem e à imaginação a dimensão teatral e espectacular que a distinguem como construtora da identidade, justificando-se a subdivisão deste capítulo em partes em que comento determinados aspectos da imagem

decisivos para aquela construção. Concretamente a actuação como fonte de imagens e o grau de transparência e de opacidade da imagem para a transmissão de sentidos. Aproveitando estas capacidades da imagem, o ponto seguinte incide na epopeia homérica, designadamente na *Ilíada*, que, à luz de observações feitas nos pontos anteriores, procuro mostrar ser veículo de anti-teatralidade, regressando ao papel do rapsodo como semeador de impressões, já dado a ver na iconografia, sugerindo anti-teatralidade.

O subcapítulo seguinte leva-nos justamente à construção do acto de dar a ver, centrando a análise no receptor desta dádiva, o observador. Filóstrato foi uma fonte incontornável nesta missão, revelando através da écfrase uma ponte para o terceiro e último capítulo da primeira parte. Aqui, aquele exercício diferencia-se como bem escreveu Rancière (2017, 27), como *uma aventura intelectual singular*. A descrição do escudo de Aquiles mostrou a centralidade da écfrase para a constituição da técnica e como esta só será dada a servir depois de ter sido vivida e esculpida com o corpo e com a vitalidade do artista, cujo paradigma é Hefesto. A divisão deste capítulo em subcapítulos retoma a opção tomada no capítulo inicial, integrando imagens complementares no comentário. Com esta articulação, vimos que “we can only be sure that vase painters copy each other, not other arts, at least in iconography” (Boardman 2001, 272), orientando-se o pensador pictural pela mesma técnica do rapsodo, designadamente inspirando-se na vida empírica, porém excedendo-a, deformando-a e misturando criativamente os elementos para dar a ver algo novo. A teoria da literatura contribuiu com noções que deram conta disto mesmo, por exemplo a metalepse (Genette 2004) e o *momento significativo* (Barthes 1973), no qual identificámos dimensões do *καίρως*, e pudémos confirmar a riqueza do pensamento grego assim como a sua capacidade para gerar discurso, como mostraram as incursões pontuais a Platão e a Aristóteles.

Com o escudo de Aquiles transitámos para a segunda parte da dissertação, composta por seis capítulos correspondentes a seis séries iconográficas. Em todos, comento mais profundamente uma imagem seleccionada entre as demais pela simplicidade capaz de evocar o momento reinventado com um mínimo de elementos. Com esta opção criou-se uma âncora para o discurso e tentou-se trazer fluidez à integração de elementos das restantes imagens no comentário. Os capítulos constituem comentários autónomos entre si e relativamente à primeira parte, porém a ordem apresentada contribui com o sentido unificador que presidiu à opção por estas imagens em detrimento de outras.

A personagem Aquiles singulariza-se nestas recriações pela hibridez, pelo excesso e pelo movimento, todos indicadores da alteridade. O filho de Peleu plasma, assim, a vida movendo-se entre múltiplos planos concretamente no natural da natureza, onde tem experiências primitivas, designadamente a caça, e testa as suas capacidades como indica a construção da personagem em criança ou na efebria, ambos ligadas à figura do ἄθλητής. Em adulto, a personagem mescla o guerreiro, o ἄθλητής e o ἐραστής, desdobrando-se entre estes com excesso, quando caça Troilo ou quando arrasta continuamente o corpo de Heitor, suscitando nesta situação a provável comparação com a raposa de Teumeso (ver fig. 203); ou, pelo contrário, no furor do ὀγών quando se detém possuído por algo que o transcende, designadamente, quando encontra Pentésilieia no campo de batalha. Ou, então, nas reinvenções evocativas da recepção da embaixada na *Ilíada*, quando o herói interioriza aquele excesso, enrolando-se no manto, devorando-se, mediante a imobilidade sugerida pelo corpo e de metamorfose, sugerindo o pensamento, sem deixar de evocar as tensões vividas na época.

O vaso de figuras documentou um acto de apropriação de espaço, no qual Aquiles foi o actor de encenações de possibilidades existenciais, diferenciando-se como canal orgânico de circulação entre espaços de vida e de morte. O vaso distinguiu-se como matéria incorporadora de um destino indicado pela figuração do herói na qual se modelam as leis orgânicas inerentes a dimensões da vida empírica da comunidade que as imaginou, indicando uma *sede do sagrado* e a *plenitude primordial*. A relação erótica estabelecida entre a imagem e o observador fundiu-se com os modos de Ἔρως ligados a Aquiles, dando a ver o filho de Peleu enquanto paradigma de uma formação harmonizada com a natureza. As reinvenções de Aquiles revelaram pontos de indeterminação, de ambiguidade e até de incongruência. Porém, o facto de o herói ser visto na imagem e ser impossível decidir se o que é dado a ver é verdadeiro ou falso, vinculou Aquiles à credibilidade da percepção directa. Aquiles foi dado a ver enquanto evidência sem juízo, por isso, compreensível e reconhecível para o observador que foi, assim, estimulado a ver nestas recriações uma *verdade apodíctica*. Esta verdade, ἀλήθεια, foi dita mediante os descaminhos de Ἔρως e de Dioniso, o deus da máscara, e culminou entre as forças abissais e o abeiramento da libertação destas, sugerida pela restituição do corpo de Heitor e consequente encaminhamento para a ἐλευθερία. Este estado telúrico foi mediado pelo desenho do corpo imaginado de Aquiles, ligando-o ao embrião dos processos de θαῦμα e de compaixão e sugerindo que uns e outros não existem sem emoções e sem sentimentos.

Inserindo-se a presente dissertação na especialidade de Cultura Grega, as imagens convivem com passos de textos por dois motivos. O primeiro deriva da visualidade do grego cujo traçado também o diferencia como imagem; a segunda é uma consequência de a imagem estimular a criação de léxico. No corpo do texto sirvo-me de paráfrases e no rodapé sirvo-me de traduções de autor. Todavia, quando as não encontrei, recorri à paráfrase tentando deixar claro o sentido que identifiquei em apoio da argumentação, sublinhando o texto grego relevante. A legenda continua o elo entre o discurso e a imagem. Embora me tenha apoiado na autoridade de Boardman (2001) para a construção da legenda, o pendor histórico desta obra afasta-se do modelo reflexivo desta dissertação, motivando-me a relegar para o índice de figuras a identificação do vaso e a compor um pequeno texto em que formulo perguntas, identifico as personagens ou comento um aspecto pontual da cena. Esta opção deveu-se ao objectivo de integrar no discurso alguns aspectos que me pareceram importantes para a argumentação, mas cuja inclusão no corpo do texto o obscureceriam.

Embora sendo um objecto, a imagem no vaso de figuras não pode ser desligada do artefacto, permanecendo imperioso o trabalho com instrumentos como o *Lexicon Iconographicum Mithologiae Classicae* (LIMC) e o *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA). O arquivo Beazley Online, que utilizámos sistematicamente desde o início desta investigação, incorpora informação da versão electrónica destes obras, possibilitando também o acesso à base de inscrições (Attic Vase Inscription). Apesar destes acessos, a consulta da versão em papel não pôde ser dispensada, tendo-se revelado de extrema relevância para a identificação de possíveis relações entre imagens e para o achamento de imagens semelhantes. No exemplo do CVA, a consulta da versão em papel ou digitalizada foi importante para ajudar a resolver dúvidas decorrentes de aspectos específicos da imagem, concretamente sobre panejamentos ou objectos para nós mais dificilmente identificáveis. A versão electrónica (AVI) da obra de Immerwahr sobre inscrições (1998, *Corpus of Attic Vase Inscriptions*) foi útil sempre que a informação nas fichas do Beazley Archive Online nos suscitou dúvidas.

No fim da dissertação apresento uma bibliografia organizada em três partes. A primeira identifica as edições, as traduções e os comentários; a segunda, as obras de referência, concretamente, dicionários e enciclopédias e os instrumentos de trabalho de grande fôlego (LIMC, CVA), que não constituindo exactamente obras de referência também se apresentam nesta divisão, com o título geral. Os verbetes assinados por autores

incluem-se na terceira parte, onde se listam os estudos. Embora se pudesse justificar a subdivisão por áreas, não o fiz por acreditar que não acarretaria qualquer utilidade para o leitor, pois o objecto deste estudo, as reinvenções picturais de Aquiles, diferenciam-se mediante o atravessamento que também está inerente à presente organização.

PARTE I

PENSAR A ARTE DE DAR A VER AQUILES

CAPÍTULO I: ASPECTOS DO MITO DE AQUILES E DE AQUILES NO MITO¹

Aquiles é recordado como o homem mais corajoso a ter viajado para Tróia². Os Troianos diferenciam-no como ἄγριος ἄνθρωπος (*Ilíada* 21, 314), homem feroz, porém, também os Aqueus dizem que o coração do herói é ἄγριος e μεγάλητῳρ (*Ilíada* 9, 629), selvagem e magnânimo. Feito filho do mar e de um δαίμων³, Aquiles é um dos mais antigos heróis a inspirar os aedos e os pensadores na Grécia e em Roma antigas. O herói é lendário, existindo independentemente da *Ilíada* (Grimal 1992, XVII) e continuando a ser reinventado depois deste poema até hoje⁴. A diversidade de histórias⁵ acerca do herói

¹ Tendo em conta que este trabalho não é sobre presenças de Aquiles na literatura grega, pareceu-me oportuno restringir-me à epopeia, a fontes da época arcaica e à tragédia porque se revelaram mais importantes e profícuas, embora não desconhecendo outras fontes, designadamente, a oratória e a historiografia em que as referências a Aquiles são maioritariamente citações.

² O Sócrates de *Hípias Menor* diz que compreende Hípias quando este diz que Aquiles foi concebido pelo poeta como o [homem] mais aristocrático: ἦνίκα μὲν ἄριστον τὸν Ἀχιλλέα ἔφησθα πεποιήσθαι, ἐδόκουν σου μανθάνειν (Platão, *Hípias Menor* 364d).

³ Séchan (1967, 37 nota 231) diz a este propósito que “Ami du Centaure Chirôn, qui le protège et qui se chargera plus tard de l'éducation du petit Achille, Pelée était peut-être lui-même à l'origine un démon de la nature vivant, à la façon des Centaures, dans les antres boisés du Pélion. On comprendrait mieux ainsi, à ce stade primitif, son union avec une fille de la mer, union imposée sur-le-champ, tout de suite après la victoire sur la Néréide en dépit de ses métamorphoses pour lui échapper.” Rhys Carpenter (1946, 71-73) distingue Peleu, afirmando a existência de uma única história consistente acerca do progenitor de Aquiles, contra múltiplos elementos que o distinguem como herói de contos de fadas: “Peleus bears marks of a *Märchen* hero. Only one consistent folk tale is attached to him; but various *Märchen* motifs cluster about him [...]. At the court of Akastos he performs the *Märchen* exploit of secretly cutting out the tongues of wild animals which he has slain in order to produce them at the appropriate moment to refute his slanderous accusers. So liberal a share of folk tale presumably removes him from the semihistoricity of saga into the timeless and placeless word of *Märchen* [...] Peleus has only an arbitrary contact with the heroic world [...] many moderns agree with Homer in connecting his name with the mountain Pelion, thus still further confirming him as an elemental evocation.”

⁴ Sobre a recepção de Aquiles *vide*, por exemplo, na literatura europeia, Latacz (1995); na Idade Média, King (1987); no cinema, Winkler (2001).

⁵ Restam apenas alguns fragmentos sobre a guerra de Tróia e os seus antecedentes, onde presumivelmente estariam relatadas cenas que a *Ilíada* não inclui e cuja existência podemos presumir através de testemunhos muito mais tardios, como o do gramático bizantino Tzetzes, que, no século XII da nossa era, narra cenas do ciclo troiano, adaptando-as ao Cristianismo. Antes daquele, Quinto de Esmirna (III-IV d.C.), cuja obra constitui o mais antigo testemunho que conta a história de Aquiles com continuidade. O relato pseudo-histórico e novelesco atribuído ao ἱστορικός, ao historiador, Díctis de Creta apresenta-se como testemunho contemporâneo à guerra de Tróia, no período pré-homérico, diferenciando-se, pelo contrário, como recriação pós-homérica. Os poemas de Homero são também mencionados por Dares Frígio, que os recria. No século IX, Fócio escreve sobre Aquiles o que estaria narrado numa obra que terá lido, atribuída ao mais importante seguidor da escola platónica, Proclo, onde se mencionava o ciclo épico. Esta obra incluiria, por esta ordem, os seguintes poemas: *Cantos Cíprios*, *Ilíada*, *Etiópida*, *Pequena Ilíada*, *Ilioupersis*, *Nostoi*, *Odisseia*, designados no seu conjunto por ciclo troiano, porque reúne

manifesta contradições, inverosimilhanças e lacunas, ligadas mediante alusões ao passado, ao presente e ao futuro, sem que seja possível escrever uma cronologia. Em conformidade com estas afirmações, reflectimos sem pretensões de exaustividade sobre a diversidade dos testemunhos, e das fronteiras cronológicas em que se inscrevem, fazendo neste capítulo um breve levantamento de *momentos significativos* (Barthes 1973; 2009)⁶ de Aquiles nos testemunhos de mitógrafos, aedos e pensadores. Na trama daquelas recriações revelam-se díades de tensões, concretamente a inclusão e a exclusão, a centralidade e a marginalidade, a velocidade e a lentidão, a presença e a ausência. Juntaram-se aos testemunhos analisados algumas pinturas de vasos, com incidência no primeiro friso do bojo do vaso François, o importante *krater* fúnebre de volutas, com cerca de 66 cm de altura e 57 cm de diâmetro, assinado por Clítias, confirmando a oposição entre a selvajaria e a civilidade enquanto elemento comum às recriações de Aquiles que estudámos. Associado a regiões tão distintas como a Ásia Menor, as ilhas do mar Egeu e do Mar Negro, o Peloponeso e a Magna Grécia ou a uma só maneira de estar. Designadamente, na ilha de Leuce⁷, o culto do herói atribui-lhe funções oraculares, como indicam os testemunhos epigráficos, desde a primeira metade do século V. Aquiles aparece, assim, ligado à ilusão de protecção aos que o cultuam, encontrando neste um herói auxiliador e, como tal, uma autoridade do passado comum a todos, da mesma maneira que as recriações literárias e iconográficas do herói se distinguem não só através

os acontecimentos entre o fim da *Ilíada* e o início da *Odisseia*, tentando aparentar continuidade na matéria narrada. Sobre o ciclo épico, vide Davies (2003). Para fontes gregas e romanas, vide Roscher (1884-90, 58-63); Escher-Bürkli (1893), Roussel (1991); com ênfase em fontes iconográficas, Kossatz-Deissmann (1981) e Kemp-Lindemann (1975), entre outros, o estudo de Michelakis (2002) sobre Aquiles na tragédia, onde estas fontes também são citadas; Burgess (2009) sobre a morte e a vida depois da morte do herói; Dowden (1989) sobre a iniciação ritual das raparigas e González González (2018) apresenta numerosas fontes que mencionam Aquiles, reflectindo sobre a dimensão religiosa do herói.

⁶ Na obra intitulada *Laocoon*, Gottholt Iphrahim Lessing (2002 [1766], 132) reflecte sobre a representação de um modo inovador, porque coloca no centro desta problemática a noção de instante, para designar a síntese do tempo numa única imagem evocativa, composta por pistas alusivas a um enredo. Barthes (1973, 185-91) retoma esta questão e, inspirando-se na argumentação de Diderot relativamente à noção de ‘tableau’, cunha o termo ‘instant prégnant’, no seu artigo intitulado “Diderot, Brecht, Eisenstein”, *Révue d’Esthétique*, 26. Barthes regressa a esta temática, que será publicada postumamente no capítulo subordinado ao título “Retórica da Imagem”, in Roland Barthes (2009), *O Óbvio e o Obtuso*.

⁷ Vide Oller (2004, 298). Neste trabalho, que é a sua tese de Doutoramento, a autora apresenta uma reconstrução de “la geografia cultural de Aquiles” (293) e comenta um *corpus* de fontes epigráficas e literárias do culto do herói na antiguidade, “praticamente exhaustivo” (294). Para o nosso trabalho importam concretamente as fontes que reportam aos séculos VI e V (pp. 247-264), por permitirem concluir que “Aquiles fue, por tanto, un verdadero Protector de la colonización norpónica encabezada por Mileto” (298).

do significado universal, mas também pela capacidade evocativa do fazer do outro, designadamente de criar condições para novas disposições do corpo e do espírito, eventualmente ocasionadoras de outra maneira de pensar e de agir.

1. Presenças de Aquiles em mitógrafos

Heródoto menciona um lugar em Mitilene, cujo nome Ἀχιλλήων δρόμον⁸, Corredor de Aquiles, revela bem a importância que os Mitilenos atribuíam ao herói. A apropriação de um herói do passado na vida empírica era frequente, a ponto de as fronteiras entre a história imaginada e a vida se tornarem, muitas vezes, deliberadamente indistintas. Os mitógrafos⁹, por exemplo, Helânico, interessavam-se pela construção de uma genealogia respeitável e tão antiga quanto possível, de maneira a ligar Aquiles às guerras coevas, no exemplo de Helânico, à Guerra do Peloponeso. Mileto consta dos relatos como mais um exemplo da apropriação do herói para fins práticos, como a tentativa de alteração da situação de escassez em que se encontrava¹¹, utilizando para esta finalidade a menção ao túmulo do herói na Ilha Branca, constante nas *Etiópidas*¹², poema épico presumivelmente do século VII. Pausânias conta que Pirro, filho de Aquiles, ajudou na batalha¹³ contra os gauleses, e a mesma fonte menciona santuários que lhe são dedicados¹⁴, designadamente no templo de Atena em Fasélis¹⁵, onde a lança do herói tem um lugar de destaque. Egina é a região que mais lhe está associada¹⁶, apesar de não terem sido encontradas evidências de um estatuto cultural ou religioso ligado ao herói¹⁷, com o qual os mais valentes homens são comparados¹⁸ e com o qual os ἀθληταί rivalizam¹⁹.

⁸ Heródoto, 4.55; 4-76; 5-94.

⁹ Vide Pearson (1939, 176; 180; 183-184).

¹¹ Heródoto 5, 36-3.

¹² Proclo, *Crestomatia* 2.

¹³ Pausânias 1-4.

¹⁴ Pausânias 2, 1-8.

¹⁵ Pausânias 3, 3-8.

¹⁶ Píndaro, *Pítica* 8, 98-100; *Ístmica* 5; *Ístmica* 8; *Nemeia* 6; Baquilides, *Poema* 13.

¹⁷ Vide Michelakis (2002, 4; 5 nota 17).

¹⁸ Pausânias 3-4-7.

¹⁹ Pausânias 6, 11-5.



Fig. 1 ἄγών entre Tétis e Peleu. No corpo de um par de sereias, dois olhos enfrentam o observador.

Os aedos apropriam-se do herói, associando-o a uma região para celebrar a vitória dos seus ἀθληταί, como fizeram Píndaro e Baquilídes, ou para celebrar a vitória na guerra, como fez Simónides no poema sobre a vitória de Plateias, contra os Persas. O tio de Baquilídes reinventou Aquiles para esbater as fronteiras entre a poesia e o culto, comparando Aquiles aos militares mortos na guerra, sem, contudo, associar o culto a uma determinada região. Outro exemplo, Alceu, o poeta da Eólia fugido da guerra contra os Atenenses, quando estes estavam em vantagem²⁰, invoca Aquiles como protector dos Citas, Ἀχιλλεὺς ὃ γὰρ Σκυθίκαρ μέδεις²¹. Aquiles não se distingue

por estar associado a uma única região, sendo venerado nos limites das regiões gregas. Pelo contrário, diferencia-se pela centralidade na poesia. Píndaro distingue Aquiles como *courage para a vida* em sociedade, por caminhos que o aedo associa à ἐλευθερία, à liberdade, Αἴγινα φίλα μᾶτερ, ἐλευθέρω στόλῳ πόλιν τάνδε κόμιζε Δὶ καὶ κρέοντι σὺν Αἰακῷ Πηλεΐ τε καὶ γαθῷ Τελαμῶνι σὺν τ' Ἀχιλλεΐ (sublinhado meu)²².

A crer em Apolodoro, o primeiro nome de Aquiles²³ terá sido Λιγύρων, Ligúrio, possibilitando estabelecer uma ligação com o canto e com a melodia e associar o herói à dimensão meditativa e recordativa da

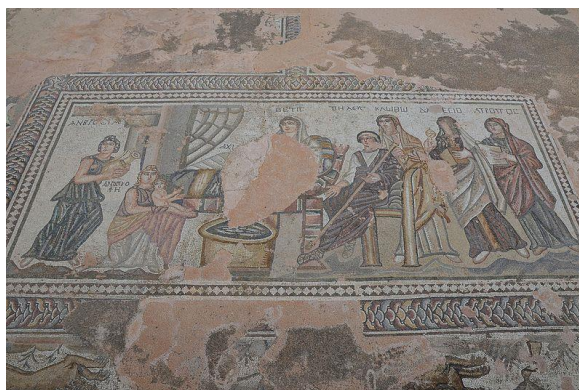


Fig. 2. Tétis prestes a imergir Aquiles em águas do Estige. A tentativa de tornar o herói imortal não será também outorgar-lhe a arte do esquecimento?

vida, radicando estas na cultura da Grécia Arcaica, como escreve Mckean (2003, 349) “The culture of Archaic Greece (c. 750-480 B.C.) has been called a song culture, so

²⁰ Pausânias 5.95.

²¹ Alceu, frag. 42.

²² “Egina, mãe querida, acompanha esta cidade no seu dia de liberdade, com Zeus e o senhor Éaco e Peleu e Télamon, homem de bem, e Aquiles!” (Píndaro, *Pítica* 8, 99-102, tradução portuguesa de Caeiro 2010, 64).

²³ Sobre as variantes do nome de Aquiles, vide a síntese de Roussel (1991, 466-467).

ubiquitous are the sung poems and music in everyday life and special occasions”. A longevidade da memória de Aquiles manifesta-se em múltiplas recriações do herói, sendo esta variedade uma explicação para as contradições que se nelas evidenciam, o que tem por consequência uma imagem multifacetada do herói.

Entre os pensadores²⁴, três exemplos são suficientes para revelar a versatilidade do herói. O pré-socrático Zenão de Élia inspira-se na velocidade deste para pensar a física, Aristóteles inspira-se no vocabulário da cólera para dissertar sobre retórica²⁵ e os estóicos associam o herói à violência e à sujeição às paixões, por oposição à sabedoria de Odisseu. Na vida empírica, líderes militares como Alexandre Magno nutrem por Aquiles uma devoção cultural, tomando-o como modelo para a sua própria vida²⁶.

2. Momentos significativos nas lendas

As lendas acerca de Aquiles contradizem-se, narram situações inverosímeis, ou mesmo impossíveis, contam uns episódios e excluem outros. Existem, porém, elementos como o ἄγών e a δίκη que, por serem comuns à maioria das lendas que conhecemos, motivam a opção pelo apontamento de alguns marcos, em que a ascendência directa do herói desempenha um papel unificador. Aquiles descende em linha directa de Zeus, antigo pretendente de Tétis e rival de Posídon no mesmo intento, temendo ambos a profecia de acordo com a qual um filho de tal união seria mais poderoso do que o pai, razão pela qual ambos optam por desistir de Tétis²⁷. Outra lenda diz que a lealdade de Tétis a Hera foi o motivo da rejeição da filha de Nereu²⁸. Tétis torna-se mulher de Peleu, na sequência do ἄγών (ver fig. 1) em que este a vence, podendo a resistência da deusa



Fig. 3. Ájax deixa cair a lança para erguer o corpo de Aquiles. À esquerda, Menelau ameaça, com uma lança, Amasos, armado com uma maça.

²⁴ Diógenes Laércio 1, 1; 5, 1; 6, 2; 9, 3 e 5.

²⁵ Aristóteles, *Retórica*, concretamente, 1, 6-3; 2, 2-6; 2, 22-8; 2, 24-6.

²⁶ Aquiles era tão importante que o tutor de Alexandre foi escolhido por se chamar Fénix, como um dos tutores do herói (Plutarco, *Vida de Alexandre* 5.5; outros passos relevantes são 15, 4-5; 54); Diodoro Sículo, 17, 17-3; 17, 97-3.

²⁷ Ésquilo, *Prometeu Agrilhado* 755-768; Píndaro, *Nemeia* 5, 34-37; *Ístmica* 8, 26-47; Apolodoro, *Bibliotheca* 3. 13, 5.

²⁸ Apolónio de Rodas, *Argonautica* 4, 760. Apolodoro, *Bibliotheca* 3. 13, 5.

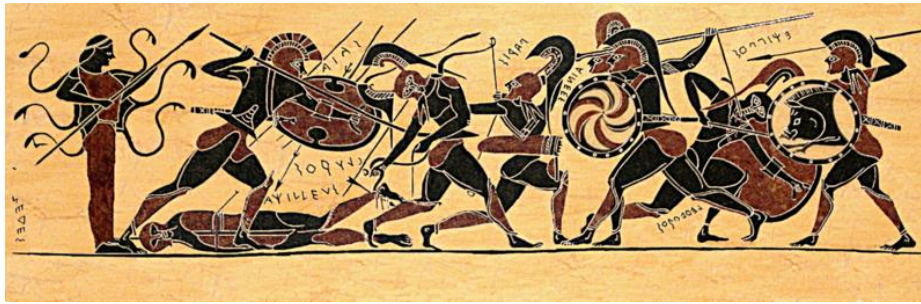


Fig. 4. Morte de Aquiles: uma seta no torso e outra no calcanhar. À esquerda, Atena ajuda Ájax contra Glauco. Páris e Eneias observam.

evocar a índole de seu pai, Nereu. De Aquiles, conta outra lenda que é o único herói capaz de dobrar o arco de freixo de Peleu, o que sugere a continuidade do legado ético associado a Tétis, ligando-o a valores e a costumes antigos, cuja profundidade e consistência se assemelha às raízes e à madeira daquela árvore. Nereu, seu avô materno, nasceu de Ponto, o Mar, que Hesíodo diferencia por não dizer mentiras, ἀψευδής, por ser verdadeiro, ἀληθής e pela sua justeza, δίκαιος²⁹, associando-o à δίκη, justiça³⁰. É neto de Éaco — tendo, por isso, recebido o epíteto de Eácida —, o mais justo de todos os gregos, e um dos juízes no Hades, ao lado de Minos e de Radamanto. A avó deste, a ninfa Egina, pertencia ao povo dos Mirmídones, as formigas que Zeus transformara em homens. Peleu teria matado o seu meio-irmão, Foco, tendo sido exilado na sequência deste acto. Foi assim que apareceu em Ftia, onde casou com a filha do rei e, depois de matar acidentalmente o pai desta, partiu para Iolco acabando por ser salvo dos animais selvagens por um filho do tempo, o centauro Quíron. O casamento combinado que une Peleu a Tétis distingue-se pela exclusão da deusa da discórdia das celebrações matrimoniais, o que ocasionou a guerra de Tróia. Aquiles nasce deste casamento, mortal, apesar da imortalidade de Tétis, que se preocupa com o destino do filho. A tentativa de protecção mais conhecida será, talvez, a imersão de Aquiles no Estige³¹, na sequência da qual a deusa, ao segurar o “herói-a-ser” pelo pé, não imerge esta parte do corpo. Primeiramente atestada no século I d.C., em Estácio, esta lenda também é confirmada pela iconografia romana (ver fig. 2). Diferentemente, a *Ilíada* diz que Aquiles é um ἀνὴρ οὖλος, um homem mortífero (*Ilíada* 21, 536), com uma só vida, ἓα ψυχή (569), cuja pele, χρώς, também pode ser penetrada pelo bronze afiado, τρωτὸς ὀξέϊ χαλκῷ, é considerado mortal pelos outros homens e *arrepia* [-se] de na peleja exaltadora de homens enfrentar este

²⁹ Hesíodo, *Teogonia* 233-235.

³⁰ Píndaro associa as virtudes dos Eácidas, ἀρεταῖς... Αἰακιδᾶν, o facto de Cirra ser uma πόλις plena de justiça, δικαιοπόλις (*Pítica* 8, 30).

³¹ Estácio, *Aquileida* 1, 133-135, 269-70, 480-481; Fulgêncio, 3, 7.

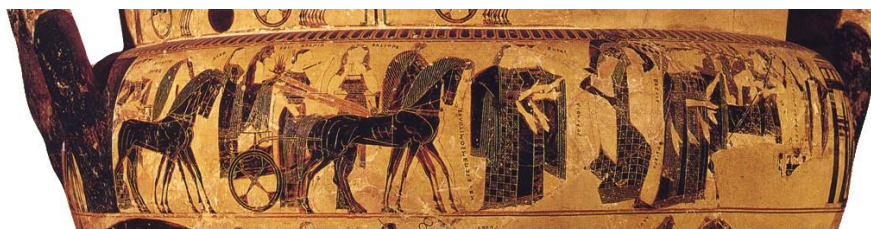


Fig. 5. O olhar frontal de Dioniso no festejo do casamento de Peleu com Tétis: o enfrentamento do observador com as forças do filho de Sémele.

homem [Heitor], Ἑκτορι Πριαμίδῃ...καὶ δ' Ἀχιλλεύς τούτῳ γε μάχῃ ἐνὶ κυδιανείρῃ ἔρριγ' ἀντιβολῆσαι (7, 113-114). O poema não menciona o calcanhar como sendo a única parte vulnerável do corpo, salientando bem que o herói pode morrer à semelhança dos demais. O mesmo manifesta-se na pintura de vasos, como, por exemplo, esta pintura de Exéquias, datada entre 540-530 (ver fig. 3), que concorda com uma suposta versão anterior, contada nas *Etiópidas*.

Pelo contrário, esta pintura, num vaso atribuído ao Pintor das Inscritões, na Calcídica, em datas próximas da pintura de Exéquias, reinventa a morte de Aquiles, dando a ver o herói morto, no chão, com uma seta no tornozelo e outra nas costas (ver fig. 4), o que, ao invés de ligar o ferimento no pé à única vulnerabilidade do herói, sugere que este ferimento indica a primeira ferida, que o desequilibrou, sendo a segunda seta, nas costas, a causa da morte³². De facto, a vulnerabilidade exclusiva do calcanhar não é mencionada na *Ilíada*, nem é explícita noutras fontes dos séculos VII e VI, incluindo a iconografia. No entanto, não parece surpreendente que fontes tardias³³ liguem a morte do herói ao dito calcanhar vulnerável posto que na vida empírica o inimigo procuraria as partes não protegidas do corpo para atacar. O calcanhar não estaria visível, porém a opção por esta parte do corpo parece ligar-se a motivos práticos, dado que a imersão seria menos fácil se tivesse sido escolhida outra parte do corpo. A morte de Aquiles, assim como a génese do herói, sugere, por isso, um caminho associado ao ἀθλητής. Enquanto a génese se associa ao ἀγών, a morte revela uma lesão habitual no ἀθλητής, cuja gravidade pode determinar o fim da prática, sujeitando aquele a uma mobilidade muito comprometida, facto que não podia ser desconhecido de uma civilização para a qual o ἀθλητής e o conhecimento médico constituíam um par inalienável³⁴. Talvez, por isso, a morte

³² Esta discussão é excursiva aos objectivos deste trabalho. Para outros exemplos, incluindo a iconografia, vide Burgess (2008, 11-15).

³³ Quinto de Esmirna 3, 70-97.

³⁴ Por exemplo, Platão, *República* 383b.



Fig. 6 (ansa esquerda).
Senhora das Feras. Ajax carrega o corpo de Aquiles.



Fig. 7 (ansa direita)
Aquiles. Senhora das Feras.
Ajax carrega o corpo de Aquiles.

mediante o ferimento no calcanhar seja frequente no mito e no folclore³⁶.

Retomando a vida de Aquiles com Tétis, outra fonte³⁷ narra que esta ungia o corpo do filho com ambrósia durante o dia e à noite escondia-o no fogo, de maneira a que as suas partes mortais fossem queimadas. Por isso, Peleu levou Aquiles para Quíron criar. Outra fonte conta que Tétis foi interrompida por Peleu e abandonou ambos³⁸, situações que, fora a invenção, aludem à separação efectivamente ocorrida na vida empírica, quando os rapazes eram retirados ao cuidado materno para serem formados no universo exclusivo masculino. Todas as histórias têm também em comum a tentativa da deusa para proteger o filho, no entanto também manifestam a lucidez de Tétis, quando esta anuncia ao filho que é um ser para a morte³⁹, confiando-lhe o símbolo da sua finitude⁴⁰, um vaso dourado, Διούσιο δῶρον, um presente, presumivelmente de Dioniso. Esta referência é insuficiente para a determinação de um elo bem definido entre a morte de Aquiles e Dioniso; com outros exemplos, porém, alguns dos quais estudaremos nos capítulos seguintes, é possível a identificação de um elo coerente, radicado nos anos 700. Tal sentido é motivado por elementos figurativos e formais no vaso François (c. 570), em que

³⁶ Vide Burgess (2008, 13).

³⁷ Apolodoro, *Bibliotheca* 3.13, 6.

³⁸ Apolónio de Rodes, *Argonáutica* 4, 865-870.

³⁹ Aquiles recorda que a mãe lhe dissera que um destino dúplice o conduziria à morte: μήτηρ... μέ φησι θεὰ Θέτις... διχθαδίας κήρας φερέμεν θανάτοιο τέλος δέ (*Ilíada* 9, 410-416).

⁴⁰ *Ilíada* 23, 93; *Odisseia* 24, 74-5. Relativamente a fontes tardias, por exemplo, Quinto de Esmirna 3, 804. Para outras fontes tardias, vide Burgess (2008, 16-17; 20-21; 98-100).

o pintor recria diversas cenas da vida de Aquiles. No primeiro friso, traçado na parte mais larga do bojo, é apresentado um séquito de deuses que se encaminham para visitar Peleu e Tétis, acabados de casar. Assim representa Tétis numa cena de interior, em que, apesar de a pintura estar parcialmente danificada, a posição erguida do manto indica que a deusa o está a usar como um véu. Dioniso (ver fig. 5) está posicionado entre as Horas e o grupo



Fig. 8 (Pormenor do interior das ansas). Górgona alada a correr. O olhar desta abstracção enfrenta o do observador, confrontando-o com uma máscara alusiva às potências abissais.

formado por Héstia, Cariclo e Deméter. O deus carrega, de facto, uma ânfora de colo, que podemos identificar com aquele suposto presente, porque, neste contexto, é coerente a oferta de um presente e porque o nome seria suficiente para identificar inequivocamente o deus. Emolduram este friso duas alças, cuja superfície dá a ver Ájax a carregar o corpo de Aquiles (ver figs. 6 e 7). Encima esta imagem a Senhora das Feras, *πόρνια θηρῶν*, com asas, a segurar uma pantera e um veado (ver fig. 6) e na outra alça a segurar um leão de cada lado (ver fig. 7), dando a ver um parentesco importante⁴¹. Sobre a Senhora das Feras, na face interna das ansas, está representada uma Górgona alada a correr, cuja carranca exhibe a língua de fora e o habitual olhar frontal que coloca o observador numa posição de *συμμετρία* com esta potência, arrancando-o a si próprio, facto que podemos comparar ao olhar aberto no corpo selvagem das sereias, na figura 1, já mostrada. Calíope toca uma flauta dupla, duplicando o rosto da Górgona. Apesar de não estar a correr e de não mostrar

⁴¹ 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 distorsão 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.”

a língua, a única figura com aparência humana que olha 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 uma sugadora nota de convite ao observador, assim atirado para um jogo tensional entre a angústia e a gargalhada, a frontalidade e a monstruosidade.

O casamento de Peleu com Tétis, que é a génese⁴² de Aquiles, liga-se à morte, formalizando a onnipresença e a onnipotência desta no pensamento Grego⁴³. No vaso François (ver figs. 6-8) recria-se a morte do nascituro Aquiles, combinando a cena do casamento dos progenitores do herói com a presença de Ártemis e com a passagem do tempo, como confirmam, por exemplo, as criaturas aladas, indicando a rapidez possibilitadora da penetração de todas as direcções do espaço⁴⁴. Assim sendo, a imagem naquele *krater* não parece aludir a uma longa e feliz vida para Aquiles, cantada por Apolo nos esponsais da deusa, provavelmente uma invenção de Ésquilo⁴⁵, acolhida por Eurípides⁴⁶, constituindo também uma das opções inconciliáveis apresentadas por Tétis a Aquiles, na *Ilíada*. Por isso, os momentos entre a deusa e o herói sugerem mais uma meditação acerca da concepção do tempo em face da finitude, do papel do destino, designadamente o escudo encomendado a Hefesto⁴⁷, cujo sentido reconhecemos no vaso de Clítias.

Quanto à educação de Aquiles, sobre a qual as fontes escritas divergem, faço aqui apenas uma brevíssima referência porquanto tratarei este tema na segunda parte deste trabalho. Umas afirmam que Aquiles foi educado por Quíron⁴⁸, outras, em especial a *Ilíada*, contam que o herói foi enviado por Peleu a Fénix, a fim de este lhe ensinar tudo, σοὶ δὲ μὲν ἔπεμπε... Πηλεὺς... με προέηκε διδασκόμεναι τάδε πάντα (*Ilíada* 9, 438-445), e também dizem que foi criado por Tétis, que se lamenta, τί... σ' ἔτρεφον (*Ilíada* 18, 458-460). Apolodoro⁴⁹ alega que, aos nove anos, Tétis veste Aquiles de rapariga e envia-o

⁴² Aristóteles, *Metafísica* 12, 1071a menciona que Peleu é o princípio de Aquiles.

⁴³ Vide Guimarães e Araújo (2018, 19).

⁴⁴ A comédia também se serve do elemento asas para articular os três planos presentes nestas imagens, a Noite (sugerida pelo casamento, que tinha lugar nesta parte do dia), Eros (evocado com a presença de Afrodite e com os elementos alusivos ao ἀγών) e o abismo (indicado, por exemplo, pelas Górgonas e por Dioniso). Vide sobre este assunto, asas, Silva (2006, 15-16; 19; 25).

⁴⁵ Platão, *República* 383a-b.

⁴⁶ Eurípides, *Ifigénia em Áulis* 1062-1075.

⁴⁷ Vide cap. III, pp. 84-118 neste trabalho.

⁴⁸ Pausânias 3. 18, 12; 9.31, 5; Fócio, *Biblioteca* 190.

⁴⁹ Apolodoro, *Bibliotheca* 3.13, 8. Entre outros, os *Escólios a Homero*, Il. 19, 326 (Benner 1903) e Filóstrato, *Imagens* 1 narram variantes deste episódio.

para Siro para ser educado entre as filhas do rei Licomedes, devido à profecia de Calcas, de acordo com a qual Tróia só poderia ser tomada pelo filho de Peleu, que morreria ao fazê-lo. Odisseu introduz-se na corte e toca um trompete, pondo a descoberto o disfarce de Aquiles, que, assim, parte para a guerra de Tróia. Em seguida, os testemunhos⁵⁰ contam que o herói realiza várias expedições. Na primeira, uma representação do arquitecto Escopas dá a ver o combate de Aquiles com Télefo, filho de Héracles, que fica preso numa videira e a quem Aquiles fere por engano, curando-o em seguida, em troca da promessa da indicação do caminho para Tróia. Na segunda, viaja com a frota grega até Áulis, onde Ártemis exige o sacrifício de Ifigénia, filha de Agamémnon, prometida ao herói em troca de serviços militares⁵¹. Seguidamente chega à ilha de Ténedo, onde se dá a disputa com Agamémnon. Aqui, apesar do aviso de Tétis, o herói mata Tenes, um filho de Apolo, que o atacou na sequência de o herói ter seduzido a sua irmã, e também mata um criado por não o ter lembrado da proibição de Tétis⁵². Cumpre-se a profecia de acordo com a qual Aquiles morreria por ter matado um filho do deus. Outra fonte, pelo contrário, revela que Aquiles matou Tenes por o ver a atirar pedras a outros homens⁵³. O filho de Peleu permanece em Tróia durante nove anos durante os quais ocorrem diversas peripécias, algumas relatadas na *Ilíada*. Com Pátroclo, tenta um ataque ao rebanho de Eneu, mata Cicno, filho de Posídon e ter-se-á encontrado com Helena por curiosidade. No décimo ano de guerra começa a *Ilíada*, cujo tema central é a cólera do herói, desencadeada por motivos de ἀσυνμετρία, ligados à δίκη⁵⁴, em que a cena da apropriação de Briseida por Agamémnon se junta à distribuição desigual de bens levada a cabo por este, παῦρα δασάσκετο, πολλὰ δ' ἔχεσεν (*Il.* 9-333), sendo decisiva para a resolução de Aquiles. A morte de Pátroclo liga-se àqueles motivos⁵⁵, complexificando a acção com o plano sentimental e emocional. A *Ilíada* dá a imaginar a cólera do herói, por um lado mediante acções plenas de violência física, que eclodem daquele plano, como, por exemplo, o arrastamento do corpo de Heitor⁵⁶ ou o combate contra o Escamandro⁵⁷. Por outro lado, a cólera manifesta-se através de acções plenas de quietude e de intenso movimento interior, como revelam o recolhimento na tenda, o retiro perto do mar, assim

⁵⁰ Pausânias 8.45.5; 7. Apolodoro, *Epítome* E 3.17; 20.

⁵¹ Apolodoro, *Epítome* E 3. 22.

⁵² Apolodoro, *Epítome* E 3.26; Plutarco, *No Banquete* 28.

⁵³ Apolodoro, *Epítome* E 3. 26.

⁵⁴ *Ilíada* 9, 311-429.

⁵⁵ *Ilíada* 16, 820; 18, 22-35.

⁵⁶ *Ilíada* 24, 15-18.

⁵⁷ *Ilíada* 21, 305-366.

como a refeição evocativa do συμπόσιον, seguida da conversa com Príamo⁵⁸, sugerindo o pensamento e a recordação.

A *Odisseia* menciona a vida de Aquiles entre os mortos, na companhia de Pátroclo, de Ájax Telamónida, de Antíloco e mesmo de Agamémnon, quando são encontrados por Hermes e pelas almas, Ἑρμῆς δὲ ψυχὰς...εὕρον δὲ ψυχὴν... Ἀχιλῆος καὶ Πατροκλῆος καὶ... Ἀντιλόχοιο Αἴαντός (*Odisseia* 24, 15; 19). O rei conta a morte de Aquiles, mas não diz o nome de quem o matou, narrando também os jogos fúnebres e a disputa pelas suas armas, Ἀχιλλεῦ, ὃς θάνες ἐν Τροίῃ ἐκὰς Ἄργεος... ἀλλὰ κε κείνα μάλιστα ἰδὼν θηήσαο θυμῷ, μήτηρ δ' αἰτήσασα θεοὺς περικαλλέ' ἄεθλα... οἱ' ἐπὶ σοὶ κατέθηκε θεὰ περικαλλέ' ἄεθλα (*Odisseia* 24, 36-94). Mais tardiamente, esta narrativa é complementada com diversos episódios, entre os quais o amor com Pentésiléia⁵⁹. Pausânias⁶⁰ conta que Aquiles luta também com Mémnon, filho da Aurora, e uma versão romanesca tardia do mito diz que se apaixonou por Políxena, filha de Príamo, dispondo-se a trair os Gregos pela mão desta. Páris, instigado por Apolo, tê-lo-ia ferido mortalmente no calcanhar vulnerável, perto do templo do deus, quando Aquiles chegou ao local desarmado para consagrar a sua união com Políxena. A mesma fonte⁶¹ relata que na Lacónia existe um porto com o seu nome e em Brátia foi erguido um templo em sua honra, onde se celebra anualmente um festival. Entre Esparta e a Arcádia, a seguir à imagem de Atena Παρείας, está um santuário dedicado a Aquiles, onde jovens competidores lhe vão oferecer sacrifícios⁶². Na Élide, os Gregos ergueram-lhe um túmulo junto ao mar, onde as mulheres o vão chorar, ao pôr-do-sol⁶³. Tétis conduziu o corpo do filho até à Ilha Branca, onde os ossos deste foram misturados com os de Pátroclo⁶⁴. Nesta ilha, o herói teria continuado a viver misteriosamente. Os marinheiros que passavam escutavam o tinido das armas e à noite os sons de taças e de cantos. Diz-se também que uma voz vinda do seu túmulo ordenara o sacrifício de Políxena⁶⁵ em sua memória. Outras lendas dizem ainda que Aquiles teria desposado Medeia⁶⁶, Helena⁶⁷, Ifigénia ou Políxena

⁵⁸ *Ilíada* 24, 486-506.

⁵⁹ *Vide*, neste trabalho, pp. 234-258.

⁶⁰ Pausânias 3.25, 4.

⁶¹ Pausânias 3.24, 5.

⁶² Pausânias 3.20, 8.

⁶³ Pausânias 6.23, 3.

⁶⁴ Apolodoro, *Epítome* E 5.5

⁶⁵ Pausânias 1-22.

⁶⁶ Pausânias 1-22.

⁶⁷ Pausânias 3.19, 13.

nos Campos Elísios, ligando, por isso, o herói a mulheres que se assemelham à deusa Tétis, porque ou tentam fazer tudo para tornar os filhos imortais, como Medeia, ou distinguem-se por uma dimensão sacrificial infligida pelos deuses, como Helena, destinada a Páris desde o casamento de Peleu e Tétis, ou Ifigénia, ou Políxena, sacrificada em nome de Aquiles.

Sobre aquele assunto, Pausânias diz ainda que o herói cortejou Helena, acrescentando que não deve ter sido assim, porque tal não é mencionado no *Catálogo das Mulheres* e porque Homero faz Aquiles dizer que foi para Tróia para obter honra para Menelau, um homem desprovido de αἰδώς⁶⁸, ἀναιδής (*Ilíada* 1-158). Pausânias escreve ainda que Polignoto pintou Aquiles a viver em Siro com mulheres solteiras, ao invés de Homero que, com argúcia poética⁶⁹, diz que Aquiles conquistou Siro, cidade de Enieu, de onde trouxe Ífis para Pátroclo⁷¹ e onde Neoptólemo foi criado⁷².

Os testemunhos que mencionámos têm em comum a imediatez das acções do herói, como sucede em Ténedo e, por isso, os momentos de reflexão ganham grande relevo. A qualificação mental, moral e emocional que as histórias associam ao herói indica proximidade com os ancestrais e afastamento dos coevos, diferenciando-o como superior aos homens, porém, mortal como estes e, por isso, inferior aos deuses. A acção de Aquiles sobressai, portanto, como uma questão de συμμετρία, observando-se que a maior parte das histórias assenta na sobre-abundância emocional, outras, pelo contrário, salientam a educação do herói, revelando uma preocupação moral⁷³, outras referem a oposição entre a brutalidade e a civilidade, mediante narrativas poéticas que aliam a guerra ao ἀθλητής, como a *Ilíada* ou as odes de Píndaro. A alusão à vida em sociedade distingue o fim daquele poema de Homero, mediante a tristeza que todos iguala e junta. Pelo contrário, aos relatos dos mitógrafos interessa a dimensão prática, por exemplo, a associação do nome do herói a um lugar, como estímulo à vitória dos seus ἀθληταί ou dos seus militares. Vimos também que a outras fontes importam mais as peripécias, como a história da imersão no Estige, que, por ter raízes arcaicas, aventa a possibilidade de

⁶⁸ Pausânias 3.24, 10-11.

⁶⁹ Pausânias 1.22, 6.

⁷¹ “E Pátroclo deitou-se... junto a ele dormia Ífis..., que lhe trouxera... Aquiles quando tomou a íngreme Esquiro [Siro], cidade de Enieu” (*Ilíada* 9, 667-668).

⁷² “... meu filho amado que em Esquiro é criado, se é que ainda vive o divino Neoptólemo” (*Ilíada* 19, 326. Na *Odisseia* (11, 506; 508-509), Odisseu diz a Aquiles “... quanto a Neoptólemo, teu filho querido... fui eu que... o trouxe de Esquiro para se juntar à hoste de Aqueus...”

⁷³ Píndaro, *Pítica* 8, 100; *Nemeia* 3, 43-64.

aludir às águas primordiais e, assim, evocar o terror sagrado da dimensão infernal, sentido que, a ter-se verificado, não teria prevalecido nas fontes tardias, mas que está muito próximo da reinvenção no vaso do pintor Clítias, que comentámos supra.

Todas as lendas evidenciam extremos, sem os quais, o mito de Aquiles não teria cabimento, posto que permanecendo o herói no excesso, sem a atitude reflexiva que também o distingue e eleva, o resultado seria uma personagem bruta cujo contributo imediato consistiria em tornar banais determinados comportamentos. Ao invés, a atitude reflexiva associada ao filho de Peleu — pensamos sobretudo no recolhimento na tenda após a contenda com Agamémnon e na aquiescência ao pedido de Príamo —, ao ser articulada com manifestações de violência, evidencia a rectidão do herói. Pelo contrário, permanecendo na acção proporcional, circunscrita à justa medida, o resultado seria semelhante, ou seja, perder-se-ia o caminho de uma situação à outra e desaposar-se-ia também a reflexão dos motivos e das situações que desencadeiam ambas. Por isso, o processo evidencia-se condição suficiente para a sublimação do resolvimento da cólera do herói na *Ilíada*. Este ajustamento diferencia-se pela possibilidade que representa para a formação de condições ao surgimento e à prática da σωφροσύνη. O poema anuncia a morte de Aquiles, que, não se concretizando na *Ilíada*, permanece neste poema como uma certeza repetida, em suspenso. O poema, ao terminar com o funeral de Heitor, confere distinção à alteração de disposição propiciadora de acções contemplativas da salvaguarda do outro, mediante este ritual. Este, opõe-se à manifestação de bestialidade e de insensibilidade à vida humana, constituindo também um *momento significativo* deixado em suspensão, à semelhança de uma interrogação. Se a este momento juntarmos o último vocábulo do poema, *ἵπποδάμοιο*, observamos que o epíteto revela o domínio do selvagem. Referindo-se a Heitor, indica também o outro, suscitando a compreensão do poema enquanto caminho para o próprio se tornar outro. Sem nos determos na questão cronológica, o sentido de uma breve referência na *Odisseia* sugere a confirmação daquele momento deixado em suspensão na *Ilíada*, reforçando-lhe o sentido. Neste passo, Aquiles revela sabedoria ao manifestar a preferência por uma vida humilde, ao serviço de alguém sem herança, ao invés de reinar sobre todos os mortos cuja morte ocasionou, βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλω, ἄνδρ' παρ' ἀκλήρῳ, ὃ μὴ βίोटος πολὺς εἴη, ἧ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν (*Odisseia* 11, 489-491, sublinhado meu). A individualização do herói no Hades evidencia, assim, a mais importante vitória de Aquiles, que consiste na vitória sobre si próprio. As múltiplas histórias sobre Aquiles dão a imaginar cenas mais ou menos dispersas, pelo contrário, a *Ilíada* e a *Odisseia* sugerem

a construção figurativa e paradigmática do homem ateniense, sendo este um aspecto posteriormente distinguido na *República* de Platão, onde a infância do herói é exemplar⁷⁴.

As presenças de Aquiles mostram, na sua maioria, um agir imediato que indica o desvelamento do ser do herói, concretamente, daquilo que mais o distingue, sugerindo também que o elemento distintivo do herói, mais do que a vocação guerreira, é a defesa de quem está em perigo. Homero designa aquela imediatez com a expressão *μενέαινε δὲ κῦδος*, “louco por obter glória” (militar), oposta à prudência, *δαΐφρων* (*Ilíada*. 11, 791), que também lhe atribui. Mais tardiamente, algumas fontes apoiam esta última compreensão, sem, excluir aquela. Por exemplo, Platão, no *Hípias Menor*, diz que Aquiles é verdadeiro e simples, por oposição a Odisseu, que é falso, mentiroso e astucioso, Ἀχιλλεύς εἶη ἀληθής τε καὶ ἀπλοῦς, ὁ δὲ Ὀδυσσεὺς πολύτροπός τε καὶ ψευδής, apesar de o texto também mencionar que Aquiles é capaz de urdiduras, ὁ δὲ Ἀχιλλεύς πολύτροπός τις φαίνεται κατὰ τὸν σὸν λόγον· ψεύδεται γοῦν, por isso, Odisseu e Aquiles são iguais porque se Odisseu é falso, também pode ser verdadeiro e se Aquiles é verdadeiro também pode ser falso⁷⁵. No mesmo texto, menciona-se a negligência de Aquiles para com a verdade, ὀλιγωρῶν τοῦ τᾶληθῆ λέγειν, e pergunta-se se os dois homens serão diferentes ou iguais? ὥστε εἰ ψευδὴς ὁ Ὀδυσσεὺς ἦν, καὶ ἀληθὴς γίγνεται, καὶ εἰ ἀληθὴς ὁ Ἀχιλλεύς, καὶ ψευδὴς καὶ οὐ διάφοροι ἀλλήλων οἱ ἄνδρες οὐδ’ ἐναντίοι, ἀλλ’ ὅμοιοι (360a; 365b-369b)⁷⁶. Por último, Hípias conclui que as falsidades de Aquiles são involuntárias e, por isso, dignas de perdão, inclusive legalmente, οἱ νόμοι δῆπου πολὺ χαλεπώτεροί εἰσι τοῖς ἐκοῦσι κακὰ ἐργαζομένοις καὶ ψευδομένοις ἢ τοῖς ἄκουσιν (372a-b).

⁷⁴ Platão, *República* 391c.

⁷⁵ As contradições distintivas do herói Aquiles ocasionam 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 παραχῆς πλέως, ὥστ’ ἔχειν ἐν αὐτῷ νοσήματε δύο ἐναντίω ἀλλήλοις* (Platão, *República* 3, 391c).

⁷⁶ Outros passos relevantes de *Hípias Menor* são 365c; 369a; 369c; 370e; 371a.

3. Silhuetas de Aquiles na tragédia

Nos parágrafos anteriores revisitámos um número significativo, embora não exaustivo, de fontes que mencionam Aquiles. É, por isso, chegado o momento de traçar silhuetas do herói na tragédia, integrando na nossa reflexão o singular e importantíssimo género literário grego, cronologicamente coevo de algumas imagens que analisaremos na segunda parte deste trabalho. Na sequência do método definido neste primeiro capítulo, também esta última parte apresenta uma descrição breve e panorâmica de determinados aspectos da construção da personagem de Aquiles em tragédias de Ésquilo, de Sófocles e de Eurípides. Esta opção, concordante com a exigência dos limites impostos a um estudo sobre Aquiles, dotar-nos-á de um contributo que, no fim deste estudo, nos permitirá consolidar e extrair conclusões quanto à metodologia da reinvenção manifestada nas imagens de Aquiles, designadamente quanto à dívida dos pensadores picturais a Homero, em particular à *Ilíada*, assim como também nos dotará de matéria para questionarmos se ao ser assaltado por uma imagem de Aquiles, o observador, ao invés de ser lançado numa reflexão profunda, não será antes fustigado, para que nesta ferida se lacre uma disposição do corpo e do espírito, para nela se duplicar e por ela ser possuído.

A presença de Aquiles nos tragediógrafos diferencia-se pela descrição, se a compararmos com a de heróis como Agamémnon, Menelau, Héracles ou Odisseu (Michelakis 2002, 14, nota 73). No número pouco expressivo de tragédias que reinventam o herói, Aquiles distancia-se das qualidades excepcionais que o individualizam como o melhor dos Aqueus na *Ilíada*. Ainda assim, o nome do herói é epónimo de oito tragédias, das quais restam unicamente fragmentos da tragédia intitulada *Os Amantes de Aquiles*, um drama satírico de Sófocles. O filho de Peleu terá sido reinventado para o palco em cerca de setenta e cinco obras, das quais cinquenta constituem fontes insuficientes não só porque de umas permanecem unicamente fragmentos pouco significativos, mas também porque muitas se perderam. Ésquilo inspira-se no *banquete de Homero* (Ateneu 347e, citado por West 200, 338), onde está incluído o ciclo épico, para recriar Aquiles. As tragédias *Os Mirmídones* (TrGF3, frag. 131-142 Radt), *Os Frígios* (TrGF3, frag. Radt), também intitulada *O Resgate de Heitor* e *As Nereides* (TrGF3, frag. 150-4 Radt)⁷⁷

⁷⁷ A bibliografia crítica não é unânime em relação à ordem de apresentação das tragédias. A ordem que indicamos é de West (2000, 341) cuja proposta acolhemos por a argumentação deste estudioso nos parecer convincente.

constituem uma trilogia cuja inspiração na *Ilíada* motivou Louis Séchan (1955, 52) a designá-las por “*Iliade tragique*”. A primeira reinventa a recepção da embaixada na *Ilíada*, presumivelmente colocando o herói em cena, mediante uma iconografia merecedora de comentários paródicos na comédia. A personagem de Aquiles estaria sentada, imóvel e silenciosa no centro do palco, indicando um herói problemático, reinventado na comédia como alguém pouco disposto a sentir responsabilidade, como sugere o comentário de Aristófanes⁷⁸, atribuindo a Ésquilo a afirmação de acordo com a qual as nossas comparações são propiciadas pelas nossas asas, Ταυτι μὲν ἡκάσμεσθα τάδ’ οὐχ ὑπ’ ἄλλων ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν πτεροῖς, referindo-se à ausência de sentimento de culpa pela morte de Pátroclo. Os vestígios remanescentes da segunda, sob o título de *Os Frígios*, sugerem um cenário semelhante ao anterior, sendo o tema concordante com o canto vigésimo quarto da *Ilíada*. West (2000, 341) diz que “The spectators would have understood at once, and without surprise, that the battle in which Hector was killed had fallen in the interval between the two plays.” Aquiles reaparece sentado em silêncio, a lamentar a morte de Pátroclo e o deus Hermes, no prólogo, informa Aquiles da decisão dos deuses, de acordo com a qual o corpo de Heitor tem de ser libertado para receber honras fúnebres; “Achilles meanwhile sat veiled and silent”. Depois das canções corais, Príamo deveria ter-se dirigido a Aquiles e, “after a further choral song (I would suppose) the body was brought on to stage, if it had not been lying there in view from the start”. O corpo do príncipe é colocado no prato de uma balança e no outro prato é colocado ouro⁷⁹, constituindo “the climatic scene of the play with a rare splendour”, em harmonia com a procissão fúnebre, cujo acompanhamento por lamentações líricas que, certamente, “must have formed the final scene” (West 2000, 341-342).

A terceira parte daquela trilogia seria a tragédia intitulada *As Nereides*. O tema trataria da vinda de Tétis e das deusas, homónimas da tragédia, com a missão de armar Aquiles, tendo como provável fonte de inspiração a cena em que Aquiles lamenta a morte de Pátroclo e Tétis lhe promete que regressará com novas armas (*Ilíada* 18, 65-69). O coro das deusas do mar poderá, por isso, ter desempenhado um papel preponderante naquela tragédia, designadamente mediante a dança e o canto. Embora esta sugestão exija

⁷⁸ Aristófanes (*As Aves* 808) cita um verso da tragédia *Os Mirmídonas* (frag. 139.4 Radt), em que Aquiles menciona uma fábula popular, atribuindo a morte de Pátroclo às asas deste dizendo o seguinte: “As nossas comparações [...] não são culpa de ninguém, senão das nossas próprias asas” (tradução de Silva 2006, 110).

⁷⁹ A fig. 210, p. 262, neste trabalho, dá a ver uma reinvenção iconográfica do resgate do corpo de Heitor em que está representada uma balança.

prudência, o comentário de importantes estudiosos sobre o coro das Nereides⁸⁰ motiva-nos a proposta de acordo com a qual esta presença propiciaria uma atmosfera musical, provavelmente gémea do sentimento de incerteza em relação ao νόστος, manifestada na μίμησις do som e do movimento de vaivém das ondas, por se moldar com o destino de morte e com a memória de Aquiles, suscitando a associação ao revés do homem que parte para a guerra. A presença, o traje e a acção das deusas do mar irromperiam o escuro lamento do filho de Peleu⁸¹ mediante um momento de brilho, cintilante e canoro. Tétis, presumivelmente avisa-o da morte eminente, após o que “he must have gone off to fight his last battle. That brought the scene to an end, and the Nereids sang in sorrowful foreboding...with Thetis.” Em seguida, o corpo de Aquiles terá sido trazido para o palco, provavelmente por Ájax, e o relato do envolvimento de Apolo na morte do herói terá sido recordado, como sugere o fragmento no qual “Thetis names Apollo as the god who has killed her son (frag. 350.8 Radt).” A tragédia terminaria com Tétis a carregar o filho para a Ilha Branca (West 2000, 342-343).

⁸⁰ A associação das Nereides a Ésquilo não constitui novidade. Sobre este tema, vide, entre numerosos estudos, o estudo de referência de N. Icard-Gianolio e A. V. Szabados (1992), *s.u.* “Nereides”, LIMC 6 (1, 785-824); T.B.L.Webster (1970), *The Greek Chorus*, London, Methuen, cuja relevância se prende com a quantidade de material apresentado, incidindo mais na definição da história da dança no coro trágico; mais recentemente, Peter Wilson (2000) demonstrou a importância do coro em Atenas (*The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, The City and The Stage*, Cambridge, Cambridge University Press). Numerosos vasos de figuras articulam o tema da entrega das armas a Aquiles com Nereides a cavalgar golfinhos, designadamente, os seguintes: *Lekanis*, figuras-vermelhas, c. 400-450, BA 30233, Moscovo, Pushkin State Museum of Fine Arts II1B258; *kalyx krater* (frag.), figuras-vermelhas, c. 475-425, BA 213416, Viena, University Museum 505; ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 475-425, São Petersburgo, State Hermitage Museum 713, BA 213839.

⁸¹ A vocação musical de Ésquilo, assim como a centralidade da sombra e da luz na sua obra, são factos sobre os quais muito se tem escrito (a título de exemplo, vide a reflexão de Evagghélos Moutsopoulos (1959), “Une philosophie de la musique chez Eschyle”, *Revue des Études Grecques*, N.º 72, 18-56; o estudo mais incidente na dimensão sonora e visual das tragédias de Ésquilo, de J. A. Haldane (1965), “Musical themes and imagery in Aeschylus”, *Journal of Hellenic Studies*, Vol. 85, 33-41, mais recentemente, Helen Foley (2003) mostrou a preponderância dos efeitos sonoros e visuais do coro para o espectador ateniense (“Choral identity in Greek Tragedy”, *Classical Philology*, Vol. 98, N.º 1, 1-30). A *Oresteia*, uma trilogia que indico pela enorme importância que representa, mas cuja análise seria aqui despropositada, constitui um bom exemplo da relevância da sombra e da luz, nesta obra relativa à “transferência do direito de sangue para o direito da cidade...da autoridade do clã para a autoridade do estado,” porque esta interpretação sugere a “oposição dos Olímpicos às tenebrosas Erínias”, assim como “o enorme esforço para libertar o espírito humano das forças demoníacas, obscuras, sinistras que o escravizam.” Efectivamente, “pela persuasão de Atena, as Erínias transformam-se em Euménides, e os gestos violentos e o hálito sangrento, suas antigas honras, mudam-se em votos de paz e em sopro benévolo” (Serra 2018, 202-203; 205).

Da tragédia intitulada *A Pesagem das Almas* restam três palavras (TrGF3, frag. 279-280a Radt). O tema seria a pesagem das almas de Aquiles e de Mémnon, o filho da Aurora, morto pelo herói, enquanto esta deusa e Tétis faziam uma prece pelos respectivos filhos, sob a balança de Zeus. Tem sido afirmado⁸² que esta tragédia faz parte de uma trilogia cuja segunda parte é, discutivelmente, *Mémnon*⁸³ e cuja terceira parte é desconhecida. A fonte de ambas pode ser atribuída “with confidence to a sequence based on the *Aethiopis*” (Sommerstein 2010, 56). O herói seria ainda reinventado em *O Julgamento das Armas*, *Ifigénia*, *Mémnon* (TrGF3, frag. 127-130 Radt) e *Télefo*, porém, a mais distinta recriação de Aquiles, na época em que foi escrita, foi a “Aquileida” e, apesar de as conjecturas desempenharem um papel activo no estudo dos fragmentos, “what is beyond a doubt... is that Aeschylus emergence on the athenian cultural scene caused a big splash” (Wright 2019, 11).

Sófocles e os demais tragediógrafos foram mais motivados por cenas da *Ilíada*. Assim, na tragédia *Ájax*⁸⁴, Sófocles evoca a luta pelas armas de Aquiles, exaltando a diferença entre o herói épico e o ateniense no século V. Em *Filoctetes*, também elogia o herói, que está ausente, opondo-o ao filho⁸⁶, Neoptólemo, sugerindo, outra vez, a clivagem entre o mundo heróico e aquele em que escreve. Entre as obras perdidas ou fragmentárias de Sófocles, Aquiles terá sido recriado na tragédia intitulada *Os Etiópios* (frag. 28-33 Radt), cujo título alternativo seria *Mémnon*, sendo o conteúdo desta obra desconhecido, mas passível de ser conjecturado porque evoca o rei dos Etíopes, Mémnon, o filho da Aurora, ao qual Ésquilo havia dedicado as duas tragédias mencionadas no parágrafo anterior. Em *Ifigénia* (frag. 305-312 Radt), num dos oito fragmentos restantes desta tragédia, Odisseu felicita Clitemnestra pela grandeza de Aquiles, para junto do qual Ifigénia será conduzida, σύ δ’ ὦ μεγίστων τυγχάνουσα (305), levando a supor que Aquiles teria sido recriado como jovem ingénuo, presumivelmente ausente da acção, sendo o seu

⁸² Os estudiosos divergem quanto ao conteúdo, datação e opções cénicas para esta obra. Sobre este assunto, excursivo ao nosso objectivo de indicar a presença de Aquiles na tragédia, vide Wilamowitz (1914), *Aischylos. Interpretationen*, Berlin, p. 245; Oliver Taplin (1977), *Stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, Clarendon Press 431-3, ambos citados por West (2000), “Iliad and Aethiopis on the stage: Aeschylus and son”, *The Classical Quarterly*, Vol. 50, N.º 2, 338-352, onde o leitor poderá encontrar um comentário completo a estas e outras questões acerca de Ésquilo, com indicação de outras fontes.

⁸³ Sommerstein (2010, 34) diverge de West (2000, 34) ao afirmar que *Mémnon* precede *A Pesagem das Almas*.

⁸⁴ Sófocles, *Ájax* 36; 1223; 1316.

⁸⁶ Sófocles, *Filoctetes*, por exemplo, 26, 54, 927.

nome utilizado como engodo por Odisseu a fim de se apoderar de Ifigénia sob o pretexto de a levar para esta casar com Aquiles⁸⁷. No drama satírico intitulado *Os Amantes de Aquiles* (frag. 149-57 Radt), o tragediógrafo reinventa a infância de Aquiles, atribuindo a um coro de sátiros o papel de potenciais amantes do filho de Peleu (frag. 153) cuja aparência física e valentia, por isso, “must be focal points of the play. As an object of the satyr’s gaze, the boy Achilles must be given a ‘fresh look’” (Michelakis 2002, 174). Acerca de *Os Frígios* (frag. 724-725 Radt) também pouco sabemos. Um escólio do verso 436 de *Prometeu Agrilhado* leva a supor que a personagem de Aquiles teria sido concebida para ser silenciosa, podendo o enredo ter sido elaborado à semelhança do canto 24 da *Ilíada*. Uma tragédia anterior de Ésquilo, homónima daquela, leva a supor isto mesmo porque o segundo título daquela obra era justamente *O Resgate de Heitor* (TrGF3 frag. 263-272 Radt, citado por Jouanna 2017, 610). *Príamo* (frag. 528a-532), uma tragédia da qual restam apenas quatro palavras, poderá constituir o segundo título de *Os Frígios*, sendo possível que Aquiles tenha sido uma das personagens, no caso de o tema incidir sobre o resgate do corpo de Heitor. Outra possibilidade é a cena da morte do rei de Tróia, porém, ambas as hipóteses são impossíveis de provar. Em *Políxena* (frag. 522-528 Radt), uma das dezasseis tragédias de Sófocles⁸⁸ epónimas de heroínas, terá sido atribuído à princesa troiana um papel activo e Aquiles apareceria como sombra desencadeadora da acção subsequente, designadamente do sacrifício da filha de Príamo (Wilamowitz 1906, p. 268 nota 1; Calder 1966, 31-56), restando três versos da fala atribuída ao herói morto (frag. 523) acerca dos quais Jouanna (2018, 592) diz serem “comparable to the first two verses of Euripides’s *Hecuba*, which are spoken by Polydorus’s ghost”. Na tragédia subordinada ao título de *Círios* (frag. 553-61 Radt), Aquiles individualizar-se-ia pela rectidão que também o singulariza no drama satírico. A *Reunião dos Aqueus* (frag. 143-148 Radt) trataria da reunião dos gregos antes da partida para Tróia. A presença de Aquiles relacionar-se-ia com a vinda de Télefo para ser curado pelo herói, que o ferira com a espada, a fim de guiar a expedição. Outra hipótese sobre o

⁸⁷ Jouanna (2018, 571) diz: “...Odysseus addresses Clytemnestra apropos of Achilles, saying that in him she is acquiring a very great son-in-law, it is clear that Agamemnon has sent Odysseus to Clytemnestra to fetch Iphigeneia on the pretext that she is to marry Achilles, whereas in reality she is to be sacrificed. The sequence is thus comparable to the one Euripides dramatized in his *Iphigeneia in Aulis*.” Comentando o mesmo fragmento, Michelakis (2002, 100) assevera que “...in Sophocles Achilles is not personally involved on the sacrifice: it is most likely that Sophocles’ Iphigenia is set in Argos and that Achilles’ role as ideal bridegroom serves to lure Clytemnestra, not to dramatise the consequences of this role for Achilles himself.”

⁸⁸ Estrabão, 7, 3 atribui esta tragédia a Sófocles e menciona Menelau e Agamémnon, mas não refere Aquiles.

tema desta tragédia seria o sacrifício de Ifigênia. *Os Pastores* (frag. 497-521 Radt), cujos fragmentos foram complementados com o sumário de Proclo, versariam sobre a tentativa dos Gregos de aportar em Tróia e dos Troianos a tentar impedi-los de o fazer, quando Heitor mata Protesilau e Aquiles mata um filho de Posídon, Cicno, ocasionando a retirada dos Troianos. *Troilo* (frag. 618-635 Radt) é o título de outra tragédia da qual apenas nos chegaram fragmentos. Um destes (619) designa Troilo por ἀνδρόπαις, indicando, portanto, a idade da efebria e outro menciona a existência de uma fonte fora das muralhas da cidade, para onde múltiplas personagens se dirigem (621). Quanto ao tema da tragédia, o escólio T da *Iliáda* esclarece que Sófocles diz que Troilo foi vítima de uma emboscada perpetrada por Aquiles, quando o filho mais novo de Príamo exercitava os cavalos próximo do templo de Apolo Tímbrion, e morreu. No que diz respeito ao erotismo entre Aquiles e Troilo, sabemos que o tema é anterior a Sófocles e que este terá citado um verso de Frínico sobre Troilo, da tragédia homónima deste discípulo de Téspis, o suposto fundador da tragédia (TrGF I, 3 Frínico frag. 13 Snell=Ateneu 13, 564⁸⁹), que diz que a luz do amor cintila no rubor do rosto. Porém, não é possível negar que Sófocles tratou este tema, assim como também não é possível afirmar que o tratou. Conjectura-se ainda que Aquiles tenha sido mencionado nas seguintes tragédias: *Éris*, que trata do casamento de Tétis com Peleu; *Eurípilo*, *Hermíone*, *Mísios*, *Peleu*, e *Mulheres de Ftía*, todavia este título poderá constituir uma alternativa para a tragédia *Peleu*.

Mais relevante para o nosso estudo é *Troilo* porquanto a indicação da idade deste filho de Príamo sugere que a efebria associada ao mito do belo príncipe troiano, caçado e emulado por um homem mais velho, se diferencia enquanto alegoria do relacionamento erótico entre os efebos e os homens maduros, no plano empírico da vida, ao exemplo de vasos no capítulo VII da segunda parte deste trabalho. Outro elemento importante é o

⁸⁹ A citação é de Jouanna (2018, 610). O académico francês apresenta sucintamente os fragmentos de tragédias e de dramas satíricos de Sófocles, referenciando-as pela edição de Radt (1999), habitualmente utilizada pelos especialistas, indicando também as fontes que mencionam o enredo ou que incluem citações das obras que chegaram incompletas. Outros estudos relevantes para esta matéria são, entre muitos que poderíamos citar, Carden (1974), *The papyrus fragments of Sophocles. Texte und Kommentare* 7, Berlin, New York, De Gruyter, por constituir uma obra de grande minúcia no que diz respeito a fragmentos de papiros; a edição, com comentário e tradução de Lloyd-Jones (2003), embora se adeque a um público menos especializado, é um estudo oportuno para especialistas; Sommerstein e Talbot (2012), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays with Introductions*, Vol. I. *The Epigoni, Oenomaus, Palamedes, The Arrival of Nauplius, Nauplius and the Beacon, The Shepherds, Triptolemus*. Oxford, Oxbow Books, distingue-se, por ser uma obra muito completa, a edição conjunta de Finglass e Coe (2020), *Sophocles*, Cambridge (Massachusetts), Classical Association incide sobre as sete tragédias completas de Sófocles e inclui os fragmentos mais importantes, recentemente descobertos.

fragmento que menciona a fonte, pois é comum a numerosas recriações iconográficas do mito, muitas anteriores a Sófocles, de outros estilos e de áreas geográficas distintas.

Eurípides⁹⁰ menciona Aquiles nas tragédias *Electra*, *Hécuba* e *Andrômaca* (em que a ausência do herói é debatida) e *Ifigénia em Áulis*. Nesta última, “we are again looking at a family” (Walton 2015, 100), no entanto, esta tragédia diferencia-se das anteriores por ser a única completa em que a personagem de Aquiles tem presença no palco. As qualidades que o distinguem como herói ainda não alcançaram a maturidade, opondo-o ao Aquiles da *Ilíada*. O inquérito à génese do herói, ὅτω...γένους δ’ ὁποίου χῶπόθεν, μαθεῖν θέλω, junta-se às referências à formação deste com o centauro Quíron, Χείρων, ἴν’ ἦθη μὴ μάθοι κακῶν βροτῶν (695-696), indicando elevadas expectativas quanto à concretização daquele estado de plenitude, σοφός γ’ ὁ θρέψας χῶ διδούς σοφώτερος (709-710). Pelo contrário, a expectável fúria que acometerá Aquiles ao tomar conhecimento do engodo em que está implicado opõe-se à cólera desencadeada pela perda de Briseida, no primeiro canto da *Ilíada*, uma cena com a qual esta manifesta analogias. Na tragédia de Eurípides, a emoção não contempla outras pessoas nem outros motivos, revelando-se unicamente no plano individual e constituindo por si só um móbil, πῶς Ἀχιλεὺς λέκτρων ἀπλακῶν οὐ μέγα φυσῶν θυμὸν ἐπαρεῖ σοὶ σῆ τ’ ἀλόχῳ (124-125). Nesta recriação, a opção de Ifigénia pelo altar de Ártemis, δὲ σῶμα τοῦμὸν Ἄρτεμις λαβεῖν (1395), oferecendo-se como monumento, sugere a identificação do casamento com o sacrifício, ταῦτα γὰρ μνημεῖά μου διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὗτοι καὶ γάμοι καὶ δόξ’ ἐμή (1398-1400), ligando o herói à morte, apesar do empenho deste em salvar a princesa, como indica a ameaça de vir a ser apedrejado, σῶμα λευσθῆναι πέτροισι (1350), assim como também o liga à heroicização daquela que voluntariamente se entrega à deusa, ὦ λῆμ’ ἄριστον (1420).

⁹⁰ Seguindo o mesmo critério, procedo a uma brevíssima síntese de tragédias que recriam Aquiles, apontando um ou outro passo que me pareceu mais relevante no contexto deste trabalho. Entre a multiplicidade de estudos existente, cito dois pela notoriedade que alcançaram: E. R. Dodds (1929, “Euripides the Irrationalist”, *The Classical Review*, Vol. 43, N.º 3, 97-104) ocupa-se de uma pergunta que possibilita repensar a obra de Eurípides no contexto da sociedade em que este viveu e das relações pessoais do tragediógrafo: “How does Euripides stand in relation to that intellectual revolution which after centuries of effort was at length being consummated in his own day and in his own city — whose leader, moreover, was one of his personal friends?” Contemplando mais de quarenta anos de investigação, a colectânea de Christopher Collard (2007, *Tragedy, Euripides and Euripideans*, Liverpool, Liverpool University Press) consiste na reimpressão de numerosos artigos sobre transmissão textual, interpretação e arte dramática, incluindo artigos dos mais eminentes comentadores de Eurípides do século XVII ao século XIX, constituindo, por estes motivos, uma obra inalienável de qualquer estudo especializado com atenção ao detalhe filológico.

Na tragédia *Electra*, o tragediógrafo reinventa Aquiles servindo-se da glorificação do passado heróico para dizer “the grim present of the dramatic characters and their world” (Michelakis 2002, 19). Uma canção do coro constitui um bom paradigma disto mesmo, juntando-se aos exemplos de sonoridade, de mobilidade e de visualidade da tragédia, já mencionados. Este corpo colectivo envolve o espectador num luminoso⁹¹, irradiante e encantatório amplexo associado a Aquiles, dizendo que este foi educado para ser a luz da Hélade, Ἑλλάδι φῶς (449), e legando à reportagem anónima, ἔκλυόν τινος (452), o relato de marcas distintivas de horror, σήματα, δείματα (456), excêntricas ao meio do escudo de Aquiles, ἐν δὲ μέσῳ σάκει, de onde o círculo do sol reluzente, φαέθων κύκλος ἀελίοιο (464-465), se espalha sobre cavalos alados, κατέλαμπε... ἵπποις ἄμπεροέσσαις (464-466), sugerindo o espargimento de luz astral sobre o terrível e o horroroso.

Em *Hécuba* o tragediógrafo permanece no âmbito da imagem e do relato, porém, nesta tragédia, o relato não é o discurso indirecto de um homem vivo, apesar do anonimato que lhe está associado. Ao invés, é atribuído a outra imagem, designadamente o espírito de Polidoro, Πολυδώρου εἰδῶλον, fundando-se a acção na força da evocação de uma memória, na crença nesta. De acordo com as palavras daquela voz imaginária, Aquiles morto surge do túmulo para exigir o sacrifício de Políxena, ὁ Πηλέως γὰρ παῖς ὑπὲρ τύμβου... Ἀχιλλεύς... αἰτεῖ... τήν... Πολυξένην... τύμβῳ... πρόσφαγμα (37-41), determinação esta que serve a tensão entre o dever imposto a Hécuba de honrar Aquiles, Ἀχιλλεύς ἄξιος τιμῆς, γύναι, (299) entregando a filha Políxena para ser sacrificada, e a anulação daquela exigência por Políxena, que se entrega para ser sacrificada, μή τις ἄψηται χροὸς, contribuindo com esta acção voluntária, τοῦμοῦ (548-549), para o apagamento da memória do herói. É também no sentido do apagamento do passado heróico do filho de Peleu que Michelakis compreende a evocação de Aquiles nesta tragédia, alegando que trata de “ways in which the past may be understood and effaced” (2002, 83). Em *Andrómaca*, Aquiles não tem presença no palco. A alusão ao herói é indirecta, recaindo o discurso sobre a divina origem do herói e nas medidas a tomar para que a descendência dos Aqueus seja garantida. A acção começa com a imagem da mulher de Heitor suplicante no altar de Tétis a recordar como viu o marido ser morto por Aquiles, ἥτις πόσιν μὲν Ἴκτορ ἐξ Ἀχιλλέως θανόντ’ ἔσειδον (8-9), e termina com a morte do filho

⁹¹ Sobre aspectos visuais relacionados com a ode a Aquiles na *Electra* de Eurípides, vide Katherine King (1980), “The force of tradition: the Achilles Ode in Euripides’ *Electra*”, *Transactions of the American Philological Association*, N.º 110, 195-212.

de Aquiles, Neoptólemo, ferido com golpes selvagens, τραυμάτων ὑπ' ἀγρίων (1155), que deixa um filho, nascido de Andrómaca sua escrava, ἐντίκτω κόρον, πλαθείς Ἀχιλλέως παιδί, δεσπότη δ' ἐμῷ (24-25). Peleu, por determinação de Tétis, παύω δὲ λύπην σοῦ κελευούσης, θεά (1275), assegurará a ida de Andrómaca para a Molóssia, a fim de que esta case com Heleno, Ἀνδρομάχην ... Μολοσσίαν γῆν χρή κατοικῆσαι, (1243-1245) e do filho desta, o último dos Aqueus, Αἰακοῦ μόνον (1246). Em *Andrómaca*, Aquiles está morto e, em consequência, recria-se um dúplice e antagónico desfecho para a família do herói. Por um lado, o estatuto de Peleu, como afirma Sommerstein, eleva-se como “Few if any human beings can...from such a depth of misery to such a height of bliss; and Peleus has earned it solely for having married Thetis” (1988, 245) e, por outro lado, o destino do neto, Neoptólemo, contrasta vivamente com aquela elevação.

Em *As Troianas*, Aquiles é associado aos efeitos aniquiladores da guerra e, portanto, à destruição e à morte, admitindo-se a possibilidade de o herói constituir o ponto a partir do qual começa a acção. Todavia como decidir o ponto de início? A acção começa com “a mão criminosa de Aquiles que derrubou Heitor e deitou a perder o nobre povo de Príamo? Ou foi Pátroclo que, caído no chão e mordendo o pó, desencadeou toda a acção ao provocar a cólera funesta de Aquiles? Ou foi antes o rapto de Helena?” (Serra 2018, 43). Independentemente daquelas perguntas às quais não sabemos responder, é junto do túmulo de Aquiles que Hécuba chora a filha, Ἑκάβην... δάκρυα χέουσιν... Ἀχιλλείου τάφου (37; 39) morta para ser oferecida ao corpo morto de Aquiles, Ἀχιλλέως, δῶρον ἄψυχῳ νεκρῷ (623). O nome do herói é ainda evocado para mencionar a servidão de Andrómaca à casa do filho de Aquiles, Neoptólemo, δουλεύσω δ' ἐν αὐθεντῶν δόμοις (655), motivo do abandono desta ao conflito que, por um lado, faz da mulher de Heitor uma traidora, κακὴ φανοῦμαι τῷ θανόντι (663) e, por outro lado, se não acolher o novo marido, desagradar-lhe-á, ἐμαυτῆς δεσπότηις μισήσομαι (664). Em *As Troianas*, onde “No god or goddess is involved in the central action of the play or its conclusion. The tragedy parades butchery in a ruined city...” (Walton 2015, 108). Aquiles está morto e ausentes estão também as excepcionais qualidades que a *Ilíada* lhe atribui, observando-se apenas os efeitos devastadores da sua acção. De *Télefo* permanecem unicamente fragmentos. O herói, ao que tudo indica, ter-se-á mostrado impaciente e avesso a colaborar na cura de Télefo (Michelakis 2000, 182).

Não será de desconsiderar a possibilidade de outras menções a Aquiles em *Peleu*, *Fénix* e *Protesilau*. Presumivelmente, Aquiles também terá constituído o tema de uma tragédia epónima de Aristarco e de uma obra de Ágato, da qual resta só um fragmento e

terá figurado em *Télefo* e em *Mísios* do mesmo tragediógrafo. Antífonte alegadamente mencionou Aquiles na obra intitulada *Andrômaca* e Teófilo tê-lo-á mencionado na tragédia *Neoptólemo*. O século IV também se ocupou de Aquiles no drama apócrifo *Reso*, em que o herói é representado a partir da perspectiva do inimigo, sendo comparado ao rei dos Trácios, sem estar fisicamente presente na acção. Diferencia-se, assim, como paradigma dos ideais e das limitações das personagens em palco. Na tragédia, o século IV distingue-se pelo maior número de obras intituladas com o nome do herói, recriando-o mediante a perspectiva do inimigo, dando relevo à grande importância presumivelmente atribuída ao herói neste período cronológico, excursivo às fronteiras estabelecidas neste estudo.

No fim do século V e no século IV, Aquiles é recriado nas comédias intituladas, respectivamente⁹², *Aquiles*, de Anaxândrides, *Quíron*, de Ferécrates, *Mirmídonas* de Filetero, *Troilo* de Frínico e em Estrácio nas comédias intituladas *Cinésias*, *Mirmídonas* e *Troilo*. Em *As Rãs*, Aristófanes, compara o herói a Níobe⁹³ e associa-o a Apolo⁹⁴, com consequências satíricas. Relativamente ao conteúdo das tragédias, acolhemos a organização temática proposta por Michelakis (2002), observando que as obras dramáticas se distribuem por três grandes grupos, o futuro herói, o herói problemático e o herói morto, uma tríade herdada da *Ilíada*, como bem observou o autor no seu estudo dedicado a Aquiles na tragédia. A ausência do herói, primeiramente atestada na tragédia *Ájax* de Sófocles, ocorre com maior incidência em obras que foram representadas durante a guerra do Peloponeso, em que a ausência do herói é recriada para problematizar o passado. Em *Filoctetes*, Sófocles trata o tema da ausência de Aquiles para encenar a impossibilidade de garantir sólidos princípios morais à descendência. A recriação da infância do herói revela a preocupação com a formação da juventude que também é tratada na poesia épica, na lírica, na iconografia e entre os pensadores⁹⁵.

⁹² Para estas referências e outras sobre a comédia Ática, vide Edmonds (1957), *The Fragments of Attic Comedy*, vol. ii, *Middle Comedy*, Leiden, Brill.

⁹³ Aristófanes, *As Rãs*, 912.

⁹⁴ Aristófanes, *As Rãs*, 1263.

⁹⁵ Vide pp. 122-157, neste estudo.

OBSERVAÇÕES FINAIS

Na tragédia distinguem-se três paradigmas de Aquiles. O primeiro tem em comum com a *Ilíada* a reinvenção de um herói que se diferencia de todos, ora por se opor à sociedade, afastando-se desta, ora por, ao que tudo indica, caminhar para a reintegração na mesma sociedade. O segundo paradigma é posterior à *Ilíada*, dando a ver um herói que tenta singularizar-se, ainda que esteja morto. O terceiro, e último, paradigma é motivado por fontes anteriores à *Ilíada*, e recria a infância ou a efebria do filho de Peleu.

Diferentemente das imagens na segunda parte deste trabalho, Aquiles em Sófocles e em Eurípides é inexperiente, imaturo, ambicioso e teimoso, constituindo um incômodo para a sociedade, por isso, estas tragédias apropriam-se de determinados traços distintivos associados ao herói, distinguindo-o à luz das preocupações com a formação na Atenas do século V. Obras como *Télefo*, de Eurípides e *A Reunião dos Aqueus*, de Sófocles, também intitulada *Os que Jantam Juntos*, impedem a determinação da abordagem feita a este tema, na sequência do estado fragmentário em que se encontram. As reinvenções de Aquiles na tragédia dão a ver a oposição entre os valores aristocráticos e os valores que se começam a definir com a democracia. Mais tarde neste século observa-se a coincidência da guerra do Peloponeso com recriações de Aquiles que problematizam a condição do guerreiro morto e a formação dos jovens, assim como as consequências para a família e para a sociedade, advindas da ausência ou da presença do herói, podendo estas ser idealizadas ou mais próximas da vida empírica. A tragédia, ao apropriar-se de maneiras diferenciadas de Aquiles para construir discursos acerca da vida quotidiana, reinventou as qualidades excepcionais do herói herdadas da *Ilíada*, revelando a memória enquanto permanente incubação e transformação. Assim comprova a semelhança entre os títulos das obras dos tragediógrafos.

CAPÍTULO II A AUDIÇÃO DE HISTÓRIAS COMO VIVARIUM DE IMAGENS

Μῦθον τινα ἕκαστος φαίνεται μοι διηγείσθαι παισὶν ὥς οὖσιν ἡμῖν¹. Os primeiros pensadores contavam histórias como se os seus ouvintes fossem crianças, ou assim parecia aos doxógrafos. A dimensão literária dos Atenienses, e dos Gregos em geral, consistia numa fonte de lições imprescindíveis à formação de homens inseridos numa comunidade, sendo os poetas, em tempos recuados, considerados detentores de toda a sabedoria². A fim de reflectir acerca da memória e dos mecanismos de transmissão desta, cumpre a este estudo mostrar o papel desempenhado pelas histórias, enquanto veículos preferenciais de interpretação do κόσμος. Em conformidade com aquelas afirmações, justifica-se a reflexão acerca das imagens nos vasos que nos propusemos estudar, com a finalidade de observar os aspectos que se individualizaram na transmissão das histórias sobre o passado heróico, tal como é possível imaginá-lo, concretamente, tomando como referência o papel do contador de histórias. No passado, e ainda hoje extremamente importante, o contador de histórias diferenciou-se enquanto húmus de tradição e estímulo da imaginação, ambos indispensáveis à maneira singular de ser e de estar, distintiva da civilização helénica. Num estudo, como este, dedicado à análise da imagem, esta presença, ausente, de algum modo, e, sobretudo, imaginada, não poderia faltar, posto que se harmoniza com a do pintor de vasos, ambos contribuindo para a tradição, enquanto arautos do impensado, designadamente mediante a recriação, a reimaginação e a reinvenção da tradição.

A *Ilíada* e a *Odisseia* constituem as duas grandes referências quanto à recitação de poemas épicos³, perdurando na memória das audiências de forma variável. Esta indeterminação advém da diferenciação da recitação como acto performativo e, como tal, efémero e impossível de ser reconstruído. Deve-se isto não só à impraticabilidade de repetição exacta dos acontecimentos, mas também à inexistência de documentação, mais ou menos directa, hoje possibilitada através da fotografia e da gravação simultânea. Ambos os meios colocam questões cuja discussão é aqui inoportuna, bastando referir a

¹ Doxografia, Platão, *O Sofista* 242c-243a.

² Hesíodo diz já dos poetas que estes são capazes de invenções que se parecem com a verdade, sem serem verdade e que só a dizem quando querem (*Teogonia*, 27).

³ A ὑποβολή, a recitação alternada de poemas épicos, constituía um dos exames escolares em Teos (*Corpus Inscriptionum Graecarum* 3062, ed. Boeckius 1977).

impossibilidade de no passado podermos, através da fotografia, por exemplo, afirmar acerca de um espectáculo que “isto aconteceu.” Todavia aquilo que permanece das recitações e que vai sendo propagado através de reinvenções contínuas, também se vai constituindo como memória. Uma parte desta pode ser reconstituída nas reinvenções dos vasos de figuras, manifestando-se nestas criações enquanto matéria moldada, fruto do pensamento fundado naqueles espectáculos transmissores dos mitos. Não quer isto dizer que estejamos a sugerir uma relação directa entre pensadores picturais e rapsodos⁴, pois o mais provável seria tratarem-se de expressões autónomas e independentes, porém, paralelas. Por isso mesmo, o papel daquela figura incontornável da Grécia arcaica é muito importante para o nosso estudo acerca da reinvenção de expressões da cólera de Aquiles no pensamento pictural dos séculos VI e V, justamente porque os artistas integravam uma civilização em que o rapsodo, também ele artista, detinha o estatuto de autoridade e, portanto, directamente ou indirectamente, expressões do seu trabalho poderiam mesclar-se com expressões do trabalho dos pintores de mitos, gerando declinações constelares destes. Concretamente, a transmissão oral dos mitos organiza-se em processos de leitura, formando uma memória continuamente recriada e concordante com os valores adquiridos.

A oralidade e a performance evidenciam-se enquanto mediadoras das histórias, dando destaque à importância do estudo de estratégias a fim de dar a ver o universo ficcional e, assim, averiguar também concepções acerca do observador. Por isso, a

⁴ Temos noção de aflorar uma ampla e controversa temática. Todavia não podemos deixar de lhe dedicar uma brevíssima reflexão, pelo contributo que representa para as manifestações das histórias nos vasos de figuras, concretamente nesta investigação, enquanto criações de uma sociedade oral, herdeira de Homero, onde se evidencia “um vocabulário e uma sintaxe conceptuais [...] que regulam o comportamento de uma sociedade oral” (Havelock 1996, 16). O conhecimento acerca dos rapsodos é conjectural, porém, é justamente esta dimensão hipotética que o distingue que se torna indispensável ao avanço do estudo da poesia de Homero, ainda que “even Homer could be ignored by writers and artists” (Boardman 2001, 171). Por isso, acolhemos as afirmações de González (2013), que julgamos serem simultaneamente esclarecedoras quanto a estas considerações: “The stark truth is that we have no direct testimony about the life, training, or practice of rhapsodes in Greece; no handbook of *ῥαψωδική*, no reliable biographical information about famous rhapsodes, and little that goes beyond anecdotal evidence regarding their methods, the rules under which they competed, and society’s estimation of their profession. Therefore, any attempt to construct a view of their trade and its evolving practices must of necessity be conjectural. This does not mean, however, that such an endeavor is pointless; rather, it is irresistible, for any view of the Homeric Problem and the respective roles of orality and writing in classical Athens must be partially based on, and tested against, our conception of these, the preeminent Homeric performers of the time.”



Fig. 9. Rapsodo a declamar. A pose indica gravidade e distanciamento. O pensador pictural evoca, assim, a inspiração das Musas?

iconografia teatral — por ser uma disciplina vocacionada para a tentativa de construção de sentidos mediante a identificação de manifestações da memória do efémero, assim como através da explicação de modos de ver e de dar a ver a imagem, com metodologias conducentes à identificação e decodificação de signos icónicos —, habitualmente associada ao estudo de materiais de teatro de hoje, evidencia-se pela valência que pode constituir para a epistemologia da arte grega, assim como para a reflexão acerca do acto performativo do rapsodo, de que nos ocupamos nos parágrafos seguintes, pois, enquanto arte da memória, aquele acto constitui uma arte pictórica, como atestam, por exemplo, as múltiplas metáforas e símiles na *Ilíada*. Torna-se, assim, possível a identificação de elementos conducentes ao mapeamento do rasto da memória que perdura do acontecimento performativo singular e irrepetível, independentemente de este resultar de um espectáculo de recitação ou, informalmente, do hábito de contar⁵ histórias “at mother’s knee and from raconteurs or improvisers at street corners, which meant there was no positive canon for any story [...] or need to follow an established pattern for a story except in such general outline as would ensure recognition” (Boardman 2001, 170-71). Por conseguinte, gera-se uma memória, cuja visualidade estimula comportamentos e atitudes, manifestando uma transmissão contínua e sujeita a variantes. Aquela memória ganha destaque enquanto processo de inclusão, em que o material apresentado pelo rapsodo, assim como a maneira como este o apresenta propiciam a formação de um agregado social, cultural e político. Apesar de não constituir uma realidade palpável, aquela memória pode compreender-se como matéria orgânica propensa à organização de um lugar habitacional, ἄστυ, onde os seus membros vivem em comunhão e cumplicidade de costumes, de hábitos e de leis, κοινωνία, num território com

⁵ As histórias são os alicerces da formação do homem grego. O despertar intelectual da criança começa com as histórias que a mãe e a ama lhe contam, incluindo-se neste repertório iniciático os mitos populares, as lendas disseminadas pelos poemas de Homero e pelos poemas de Hesíodo. A criança era, assim, familiarizada com a mitologia e com os cultos que praticará na idade adulta, sendo este um tema que remonta a Platão (Platão, *República* 2, 377c-d; *As Leis* 10, 887d).

autonomia política e militar, χώρα. Esta relação torna-se mais evidente se for analisada à luz da munificência dos tiranos, cuja acção política está directamente relacionada com o desenvolvimento das cidades na Grécia arcaica. Em Atenas, por exemplo, em meados do século VI, o tirano Pisístrato (560-527) interessou-se profundamente por cultos e por festas, dando incremento às Panateneias, que terá elevado ao estatuto de festival anual⁶. É ainda relevante a questão pecuniária associada à contratação oficial de rapsodos, porquanto possibilita ligar as funções exclusivamente religiosas dos festivais a uma finalidade cívica e secular. Quer isto dizer que a poesia e a música passam a estar direccionadas para despertar impressões na audiência. Em conformidade com este propósito, a construção do espectáculo poético estava a cargo dos mais reputados poetas, a quem incumbia treinar rapsodos.

A impossibilidade de determinação da estética do espectáculo proporcionado pelo rapsodo motiva-nos a definição de eventuais vestígios de estratégias passíveis de estimulação de impressões sensoriais e tácteis, tais como a evocação de cores, de sons, de aromas e outras, mediante a análise da imagem no vaso de figuras. Em concordância com aquelas explicitações, o presente capítulo propõe a observação da capacidade da imagem para gerar outras imagens, a fim de objectivar a impressão genuína de uma fruição háptica. Neste sentido, a averiguação de manifestações relacionáveis com a atmosfera circundante junta-se à revisão de mecanismos de transmissão cultural, complementando a inquirição a aspectos distintivos da perspectiva espectacular do acto performativo. O traçado da amplitude iconográfica desta exposição faz-se mediante a estreita ligação da via duplícé do texto e da imagem. A primeira atende à inexistência de registos directos dos espectáculos e discute a recitação do mito, apoiando-se em fontes escritas, que ganharam significado como *arquivo-pretexto* daquela realidade móvel e efémera. A segunda via analisa imagens, com a finalidade de se inteirar de soluções iconográficas relativas a temas também identificáveis nos textos. Assim, sempre que tal se justificou, mencionaram-se fontes escritas anteriores e contemporâneas das imagens sobre as quais incidiu a nossa reflexão, com destaque para a *Ilíada*, porquanto a temática deste poema coincide com o objecto da nossa inquirição às imagens, concretamente, a cólera de Aquiles. A aliança entre aqueles dois procedimentos reconhece que as fronteiras entre o

⁶ Não é possível afirmar a acção iniciadora de Pisístrato posto que as fontes são tardias ou, atribuem a Hiparco, filho do tirano Pisístrato, a acção inovadora. Sandys (1967, 20-23) apresenta uma boa síntese da controvérsia, com indicação de fontes antigas.

universo da transmissão oral de histórias e o universo dos pensadores picturais são realidades autónomas. Admite, porém, transparecimentos do acto performativo na iconografia dos vasos, tornando-os indispensáveis ao reconhecimento de vectores de difusão dos mitos homéricos. Efectivamente, o contexto de concepção das imagens terá sido independente do texto escrito ou, pelo menos, este não terá desempenhado um papel determinante na transmissão da poesia e dos mitos⁷. A produção iconográfica ganha significado na dependência da memória gerada aquando da recitação e em estado de sobrevivência a esta, sem, contudo, me parecer obrigatória a existência de uma relação directa entre o acto performativo e o pensamento pictural evidenciado no desenho e na pintura dos vasos de figuras.

1. A actuação como imagem

A iconografia do período em análise não só atesta marcas de uma inspiração de proveniência oral, mas também testemunha que esta mediação assenta numa distância entre imagens e textos, determinante para a identificação do grau de autonomia de ambas as expressões artísticas. Contemplando a capacidade de recordar, Giuliani (2013, 209) alega isto mesmo ao dizer que “The vase paintings of the sixth and fifth centuries were not based on literature but on what can be termed oraliture. The iconography of such paintings does not decisively depend on what was recorded on scrolls but on what could be recalled from an oral recitation. Oral mediation ultimately results in a certain distance between images and texts, and this seems to have played a decisive role in determining the degree of autonomy the iconography maintained.” A articulação entre palavra escrita, técnicas de recitação e a iconografia visa distinguir a tensão e o cruzamento entre a cultura

⁷ O período arcaico estava familiarizado com os textos, como atesta a existência de βίβλοι, papiros ou cortiça, σκυταλαί, cilindros para enrolar cintas com despachos oficiais e δελτοί, tabuinhas. A concepção da iconografia neste período não estaria, porém, dependente de uma versão escrita do mito, permanecendo o enaltecimento da língua falada, por exemplo, nas *Suplicantes* de Ésquilo, onde o rei Pelasgo declara que a palavra escrita é a única que não é selada, dobrada, oculta ou antidemocrática. Platão defende a oralidade em desfavor da escrita, quando esta prejudica a comunicação (Ésquilo, *Suplicantes*, 942-949; Platão, *Fedro* 259e, 275b, 275d, 276a, também citado por Carson (1988, 98-101), na sequência dos condicionamentos entre a língua escrita e a língua falada). A este propósito, vide, entre outros, Havelock (1996); Turner (1952); mediante uma perspectiva sociológica, Svenbro (1976) escreve sobre esta temática, na continuidade de Havelock (1996), de Vernant (2004), cuja obra intitulada *La Traversée des Frontières* congrega alguns dos mais relevantes trabalhos do autor sobre a oralidade e a escrita, e de Détienne (1988).

visual e a cultura oral, vindo reforçar a definição dos contornos do objecto deste estudo, designadamente a iconografia de Aquiles.

A figura 9, apresentada na página 46, recria o rapsodo a declamar, constituindo um documento iconográfico da presença imaginada desta figura na sociedade grega. Devido à sua natureza exemplar, aquele documento (o vaso com a pintura) também pode ser considerado um monumento (Molinari e Guardenti 1999) porque alude à memória de um *momento significativo*, onde é reinventado o meio preferencial de transmissão de histórias, modelagem e perpetuação da memória. Esta não é uma manifestação exclusiva da época arcaica, porém é particularmente importante nos séculos VI e V. A figura 9 mostra o rapsodo no espaço nobre do vaso, sugerindo com esta disposição gráfica a importância da presença do artista na vida da audiência. Os textos⁸, ao serem analisados à luz das ferramentas teóricas da Iconografia Teatral, revelam alusões importantes para a identificação de traços atribuíveis à transmissão dos poemas homéricos, em particular, da *Ilíada*. Assim, as noções de fragmento e de série distinguem-se como conteúdo e forma das demonstrações levadas a cabo pelos rapsodos. Diógenes Laércio⁹ menciona a lei de Sólon, de acordo com a qual os rapsodos deveriam recitar por ordem de posicionamento na fila, de maneira a que o seguinte começasse onde o anterior terminara, οἷον ὅπου ὁ πρῶτος ἔληξεν ἐκεῖθεν ἄρχεσθαι τὸν ἐχόμενον. Pressupõe-se, portanto, que o conjunto das actuações definiria uma série¹⁰ composta por fragmentos improvisados de Homero, concordantes com uma estrutura conhecida quer pelos rapsodos, quer pela audiência. Torna-se, assim, explícita a dimensão visual dos versos recitados e da própria aparência do rapsodo, enquanto elementos preponderantes na transmissão dos mitos, porquanto o preceito descrito individualiza a recitação como acontecimento decorrido a contra-

⁸ Os escólios a Píndaro (*Nemeia* 2.1) mencionam Cineto de Quios como tendo sido o primeiro autor a introduzir a arte do rapsodo em Siracusa, c. de 500, durante a sexagésima nona Olimpíada. Todavia Heródoto (5.67) distingue-se ao mencionar o rapsodo, contando que, de acordo com Clístenes, no século VI, os rapsodos foram interditados de recitar Homero em Sícion. No século V, uma inscrição em Dodona atesta a dedicatória de um rapsodo: “Térpsicles, o rapsodo, dedicou [isto] a Lineu” (SGDI 5786). Em Hesíquio (1.1069) encontra-se uma referência obscura acerca da actuação de rapsodos em Bráuron, que, por não estar datada nem incluir outras informações, não é conclusiva.

⁹ Diógenes Laércio, *Vidas de Filósofos Eminentes*, 1.57; vide também Platão, *Hípias* 228b-c (ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς): um depois [do outro] numa fila.

¹⁰ Sócrates menciona cenas e personagens que sugerem um conjunto, aqui designado por série. A título de exemplo, “Aquiles atacando Heitor” ou “um passo emocionante sobre Andrómaca” (Platão, *Íon* 535b5-6).

relógio, reforçando a imprescindibilidade de um rapsodo se distinguir do outro, tendo, por isso, como exigências a competência, a técnica e a astúcia.

Sócrates pronuncia-se acerca das roupas coloridas¹¹ do rapsodo, e, evocando a dimensão performativa da actuação¹², compara-o com o actor¹³, mencionando também o efeito gerado por ambos na audiência¹⁴. A actuação do rapsodo assemelhar-se-ia a uma demonstração. Alguns textos levam a crer isto mesmo, por exemplo, Licurgo escreve:

Οὕτω [Ὅμηρος] γὰρ ὑπέλαβον ὑμῶν οἱ πατέρες σπουδαῖον εἶναι ποιητήν, ὥστε νόμον ἔθεντο καθ' ἑκάστην πενταετηρίδα τῶν Παναθηναίων μόνου τῶν ἄλλων ποιητῶν ῥαψωδισθαι τὰ ἔπη, ἐπιδείξιν ποιούμενοι πρὸς τοὺς τὰ κάλλιστα τῶν ἔργων προηροῦντο¹⁵ (Licurgo, *Oração contra Leócritas* 102)

A dimensão visual mostra-se inalienável do efeito sobre a audiência, já referido¹⁷. Tal acção directa sobre os sentidos daquela junta-se à lei sobre a recitação, sugerindo uma agenda poética¹⁸, importante para a παιδεία¹⁹, posto que a poesia possuía grande relevância social na educação. Platão estaria a problematizar a força da acção dramática sobre a audiência, porquanto também refere acções familiares com personagens também familiares. Este passo, concretamente, leva a pressupor uma metodologia assente num esquema, mediante o qual o rapsodo se deveria orientar, adicionando material narrativo, organizado e apresentado de uma determinada maneira, preferentemente ornamentada,

¹¹ Platão, *Íon* 535d 1-5.

¹² Platão, *Íon* 535b 2-3.

¹³ Platão, *Íon* 532d 6-8; 535e9-536a1; 535d 8-9.

¹⁴ Platão, *Íon* 535c-d.

¹⁵ “Desejo também recomendar-vos calorosamente a poesia de Homero. De tal modo os vossos pais o consideravam um excelente poeta que legislaram no sentido de, em cada quinquénio, durante as Panateneias serem recitadas, caso único entre os poetas, as suas epopeias, mostrando, assim diante de todos os Gregos, o apreço em que têm os seus feitos mais gloriosos com toda a razão: é que as leis determinam sem justificar o modo como devemos agir, ao passo que os poetas, cuja obra é uma imitação da vida humana, escolhem as acções mais nobres para as narrarem de forma racional para persuadir os homens.” (Tradução de Campos 2010).

¹⁷ Hoje, estudos acerca do cérebro esclarecem que assim é. Concretamente, Damásio (2010, *O Livro da Consciência*, Lisboa, *Temas e Debates*, 191-192) assevera que a acção não pode ser desligada de “representações sensoriais que se geram nos córtices somato-sensorial, visual e auditivo. Porém, tais representações não retêm o significado dos objectos e dos acontecimentos, pelo contrário, reconstroem-no”. Embora não desconhecendo a lateralidade destas questões para este estudo, é relevante observar que comungam com uma importantíssima prática antiga, designadamente o exercício da éfrase, no sentido em que também esta consiste numa reconstrução.

¹⁸ O rapsodo, em princípio, não recitaria unicamente Homero. Fontes tardias afirmam que Hesíodo, Arquíloco, Simónides e Empédocles integravam o repertório dos recitais (Ateneu 620c).

¹⁹ Licurgo, *Oração Contra Leócritas* 102.

κόσμησις. Assemelhar-se-ia, então, a uma cenografia muito simples, integrando a figura humana no espaço do espectáculo. A arte do rapsodo manifesta-se como cenografia no plano dos volumes, do espaço, da cor e da escala, inaugurando novas vias para a expressão contínua de instalações do mito, diferenciadas, efémeras, fragmentárias e móveis. Assim indicam por um lado a presença dos rapsodos em festivais públicos distribuídos por uma diversidade de espaços e de fronteiras geográficas e, por outro lado, a legislação sobre a actuação dos rapsodos. A autoridade da lei confirma a relevância da integração da tradição oral no quotidiano da vida empírica, manifestando-se em todas as suas expressões, por exemplo, no ritual, na κόρηια, παιδεία pela dança, nos jogos, ou no luto, tendo em comum variantes estilizadas da língua verbal²⁰.

Manifestações tardias deste modo de perpetuar a história oralmente confirmam aqueles juízos, sugerindo, designadamente, que a maioria dos rapsodos cita uma fonte — podendo esta ser oral ou gráfica —, com estatuto de autoridade, definindo um método estruturalmente inalterado, apesar de o movimento entre espaços distintos exigir frequentemente adaptações, gerando novos repertórios (McKean 2003, 49-50) e, com estes, ocasionando também afectos inesperados na audiência. As comunidades diversificadas em que o rapsodo actua exigem alterações de conteúdo, dando destaque à importância do papel desempenhado pelo artista, porquanto este exerce uma influência directa na assimilação do poema durante a formação do indivíduo e, mais amplamente, na formação da cultura²¹.

²⁰ Neste trabalho, convenciono designar por língua verbal o discurso criador de um sentido comum entre os seus falantes, mediante a aplicação de regras, de vocabulário e de outras convenções, viabilizando a transmissão de apreensões, preocupações e, em geral, de tudo aquilo que pode ser dito através do aparelho fonador.

²¹ Sabemos hoje que “As culturas nascem e evoluem a partir do esforço colectivo dos cérebros humanos.” (Damásio 2010, 49) Com esta questão, afloramos múltiplas e complexas questões, inoportunas neste trabalho, todavia é frutuoso observar que naquele processo (de caminho para a cultura), os sentidos desempenham um papel decisivo em articulação com a maneira como o cérebro compreende, aprende, reflecte e recorda aquilo que capta através dos sentidos. Assim, a mistura de fórmulas e de padrões de repetição não formulares (Usher 2003, 79-81), coadjuvadas, como entende Bakker (2003, 52-53) por reinvenções teatrais mediante o corpo. O autor afirma: “The performer’s cognitive processes, whether seen as speech or as inspired memory, are necessarily a matter of the performance’s present [...] the Homeric tradition at any rate does not seem to create the illusion (frequente in written narrative) the tale’s reality is observed and experienced “on the spot”, in the past of the epic action. The representation of reality, in other words, is theatrical, with the performer and his audience engaging in a pretended version of what Bühler (1990) called *demonstrativo ad oculos*.” Por outras palavras, o artista estimula imagens, de tipo visual ou com origem em qualquer sentido, auditivo, olfactivo ou outros, juntando-se à experiência individual da audiência, gerando desta maneira um fluxo cognitivo, com uma forte

O olhar externo à recitação compreende o alcance da supervivência desta no cérebro do observador e constata o papel dominante de quem dá algo a ver mediante o elo entre a língua verbal, o corpo e a voz. O Homem grego arcaico não teria pensado estes aspectos desta maneira, porém, na formação deste, a importância da poesia, tal como a força de dar a ver, são aspectos emergentes nas fontes já indicadas. Os textos não individualizam nem identificam com exactidão o espaço de actuação do rapsodo, todavia a presença deste mereceu destaque nesta reinvenção (ver figura 9). Sobre o espaço vazio, o negro do vaso, predominam o corpo e a actuação do artista, sobre o qual incide o olhar do observador, dando expressão à cenografia viva do espaço. Por este motivo, a figuração alude também ao poder exercido pelo rapsodo enquanto actor. Esta opção, independentemente de ter sido assim pensada no contexto original de recitação, apela à participação do observador e, por outro lado, denota a experiência empírica, evocando o universo partilhado entre o rapsodo e a audiência. A subordinação desta à manipulação física e mental, estimulada por o que está a ver, faz parte do espectáculo, abrindo uma dimensão ritual. Ganha relevo um plano regulador, compreensível à semelhança da etiqueta social hoje, pois, a deslocação de tais eventos do espaço onde decorre a vida existencial sugere a possibilidade de regramento e de consolidação da identidade.

dimensão privada, porque tais imagens, visuais, auditivas ou outras estão directamente disponíveis unicamente para o “dono da mente em que ocorrem” (Damásio 2010, 97).

2. Imagem, identidade e perspectivas de análise

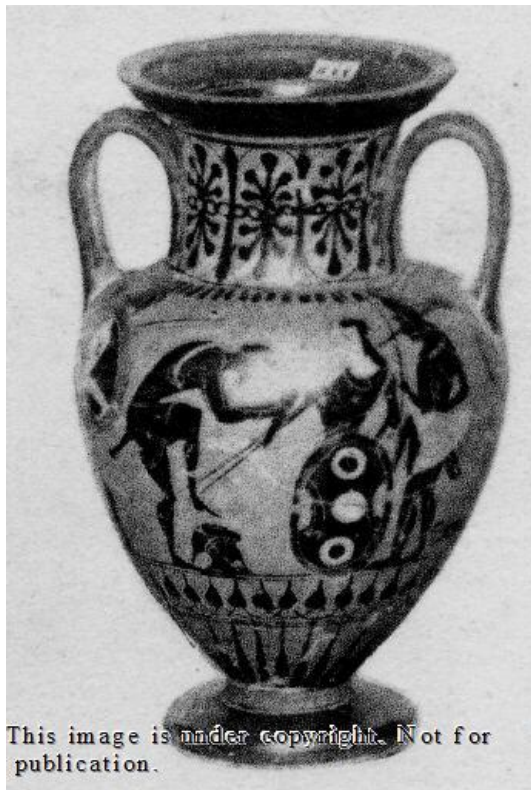


Fig. 10. Aquiles arma-se em frente a Tétis e a um guerreiro asiático.

perdurabilidade dos vasos de figuras enquanto testemunhos individuais e colectivos. Nestes artefactos, diversas temáticas recriam aspectos relacionáveis com construções da identidade. Alguns, a título de exemplo Tétis a armar Aquiles (ver fig. 10), são susceptíveis de se tornarem símbolos nas suas múltiplas semânticas. Neste vaso, a deusa e o filho evocam as mulheres que vêm partir os filhos ou os maridos ou ambos para a guerra ou pode ainda tornar-se símbolo de sacrifício, aludindo, neste caso, a Atena, associada à πόλις, que sacrifica os homens na comunidade, enviando-os para a guerra (Hoffmann 1997, 74). Um destes exemplos é-nos dado pelo gesto de Atena, a favorecer um guerreiro em desfavor do outro, como podemos observar em algumas imagens da série formada por reinvenções de Aquiles a jogar com Ájax (ver fig. 11), analisada no terceiro capítulo deste trabalho.

As colónias e a multiétnicidade dos povos habitantes colaboram com a complexidade da identidade grega, dificultando a distinção da identidade bárbara, unicamente existente enquanto unidade comparativamente aos Atenenses. O mito sobressai como expressão congregadora da comunidade, apesar da plasticidade e das variações semânticas, em muito devidas à itinerância do rapsodo. Assim, as relações comerciais mantidas pelos Gregos com outros povos contribuíram para a



Fig. 11. Aquiles e Ájax jogam. Atena distingue Aquiles.

Assim sendo, a imagem pode ser abordada de uma perspectiva interessada em paralelismos entre as obras e o período de concepção destas, em analogias e em oposições formais, como a História de Arte, procurando identificar estilos e diferenciar períodos, ou a imagem pode ser analisada relativamente ao nível de indeterminação e à polissemia. A primeira abordagem propende a considerar que a imagem tem um significado e, em último caso, uma única solução, concretamente, tende a agrupar elementos em apoio de uma determinada leitura como sendo preferível a outras. Pelo contrário, a segunda abordagem sobrevaloriza a indeterminação, ampliando-a quando inclui na análise elementos cujo grau de incerteza contribui para tal, designadamente nos exemplos com inscrições que suscitam dúvidas ou aparentam não ter lógica.

O caminho que nos propomos seguir considera a capacidade semântica da imagem, mas tenta não identificar mais do que esta efectivamente mostra, guardando no horizonte da sua análise a noção de que o objecto de estudo é efémero e polissémico, testemunho da τέχνη do pensador pictural e da sensibilidade do contexto de produção e de consumo. O exame da imagem neste estudo é linguístico, mais exactamente, é lexical, porquanto se convencionou compreender a iconografia no vaso como uma língua e uma linguagem, aceitando-se a existência de uma gramática, de uma sintaxe e demais códigos de comunicação. Em conformidade com aquelas resoluções, este estudo radica-se na metodologia aplicada à iconologia e à iconografia iniciada por Aby Warburg²² (1866-1929), historiador de arte e antropólogo, cujo método de inquirição à imagem se dispõe a identificar expressões de produção de pensamento e de conhecimento. Warburg concebeu a história da imagem como plano coincidente com a história das ideias e compreendeu a imagem como documento conducente à reconstrução da cultura de um determinado período, perfazendo a sua memória visual, ao juntar-se a outros materiais. Erwin Panofsky (1892-1968) viria mais tarde a distinguir a iconologia da iconografia, considerando aquela como método de interpretação histórica que vai além dos aspectos meramente descritivos e classificativos da análise dos motivos e da iconografia (Panofsky 1955). Panofsky aspirava a encontrar constantes e regras, com vista a definir códigos de comunicação linguística, inspirando-se também na iconologia de Cesare Ripa (1593), autor influente do século XVI e compilador de um repertório de conceitos icónicos, considerado hoje obra de referência para o estudo da iconografia.

²² Sobre a sua obra, incluindo as limitações da sua proposta, *vide* Gombrich (2008); Michaud (1998).

Assim sendo, o nosso estudo, já o dissemos, incide sobre recriações picturais de Aquiles nos vasos gregos dos séculos VI e V agrupadas em seis séries, a fim de propor a definição de um arquivo possível da memória arcaica. Confrontou-se pontualmente este material com fontes textuais e com outras imagens, mais tardias e noutros suportes, incluindo objectos pessoais, por exemplo, espelhos. Tal procedimento desocultou a dependência da percepção da imagem em relação ao local físico de criação e às preferências dos observadores. A imagem material concretizada na figuração nos vasos, e a imagem resultante da recordação da performance, no caso dos poemas homéricos, estão sujeitas àquela condição dúplice, prestando-se ambas à identificação de um sistema social organizado, dinamizado por um emissor e por um receptor. Por outras palavras, a função do objecto (a título de exemplo, a *oinochoe*, uma peça de *συμπόσιον*, era utilizada para misturar vinho) e o local arqueológico de achamento estabelecem afinidades entre o mito e a *formação social* (Bryson 1983) suscitada por este. O achamento de um determinado objecto num determinado local indica associações de sentido, com destaque para o paralelismo entre a linguagem verbal oral e a linguagem icónica, observável na transmissão do mito. Dito de outra maneira, o grau de conhecimento dos mitos por parte dos comissários determinaria a figuração no vaso ou, ao menos, decidiria o tema, embora a autonomia da composição coubesse ao pensador pictural. O local de achamento impulsiona a compreensão da imagem, porquanto revela a importância desta para os grupos de receptores, à época.

A portabilidade distingue o vaso como artefacto útil e dá significado à introdução da imagem no espaço de utilização, seja este um local privado ou público. O conteúdo pictórico liga-se aos demais objectos presentes, fundindo-se tudo com as memórias dos observadores e utilizadores. Os vasos de figuras instauram pontos de referência privilegiados para um eventual debate, ou mesmo para um jogo social ou ainda para uma lúdica diversão, dando a ver algo único e comunicando algo também único a cada utilização, apesar da possibilidade de a imagem acusar, quando menos, um significado mais geral. A título ilustrativo, a figura 9 dá a ver uma situação dúplice. A primeira atesta a memória de uma prática, já o afirmámos e, a segunda distingue o poder da persuasão, influente no pensamento das audiências. Esta proposição ganha firmeza à luz de três condições: a primeira é o facto de o rapsodo ganhar prémios mediante a actuação²³, sendo inclusivamente expectável que esta desencadeie espanto nos audientes; a segunda é o

²³ Platão, *Íon* 535e1-3; 535b2-3.

exagero²⁴ individualizador da récita do artista; a terceira é a ideia de que os rapsodos não compreendem os poemas²⁵, todavia a força da assistência divina²⁶ torna-os persuasivos e capazes de entusiasmar a audiência²⁷.

Tudo isto contribui para afirmar que a época arcaica conheceu múltiplas versões de Homero, tanto quanto as reconheceu enquanto modelos de sabedoria²⁹. Confirmam isto mesmo as menções feitas por pensadores antigos a Homero, tal como a instrumentalização política deste, levada a cabo pela tirania ateniense. A interdição de os rapsodos recitarem outros textos, com a excepção da *Ilíada* e da *Odisseia*, ordenada por Pisístrato e pela sua dinastia, constitui um exemplo disto mesmo. Pelo contrário, Clístenes³⁰ proibiu os rapsodos de recitarem Homero, porque a glorificação de Argos nestes poemas colidia com a política hostil do reformador ateniense para com este território. Os historiadores antigos, designadamente Tucídides, mencionam o testemunho homérico³¹, mas consideram-no um devaneio poético, ao passo que outros terão abordado os versos homéricos como se fossem textos religiosos (Snodgrass 1998, 7). Perguntamos, concretamente, qual teria sido o posicionamento do pensador pictural relativamente a Homero? Para responder a esta pergunta, por um lado, questionamos vectores de transmissão e de formação da memória, enquanto imagem auditiva e enquanto reinvenção icónica, mediante o exame da relação entre o observador e o observado. Por outro lado, atendemos à versatilidade linguística do rapsodo, provavelmente concretizada na capacidade de integração de palavras distintivas das sociedades de tradição oral, anfitriãs da sua arte verbal. Como bem entende Nagy (2003, 75), “When they [the rapsodes] work, eat, drink, and do other social small-group activities, myth, song, and saying are always woven into their talk. Consequently, it is not inaccurate to describe them as bilingual, fluent in their natural language but also in the *Kunstsprache* of their local verbal art forms.” O contexto geográfico e as condições sociais agregadas à actuação alteram o padrão daquela tessitura, gerando *performances em contexto*. A impossibilidade de determinação dos conteúdos exactos cantados pelos rapsodos não obsta a definição de fragmentos de tal imagem, aliás possível mediante a investigação de modos de ver e de a

²⁴ Aristóteles, *Poética* 1462a 5-8.

²⁵ Xenofonte, *Banquete* 3.5-7; *Memoráveis* x. 4.2.10.

²⁶ Platão, *Íon* 533d3

²⁷ Platão, *Íon* 533e5.

²⁹ Xenofonte, *Memoráveis* 3.2; *Banquete* 4.6.

³⁰ Heródoto 5.67, 1.

³¹ Tucídides 1, 3-3, 9-4, 10-3-4; 2, 41-4; 3, 104-4.

dar a ver, utilizando para tal conceitos operatórios, cuja plasticidade os adapta ao nosso objecto de estudo, destacando a didáctica do olhar nos textos e na iconografia.

3. Transparência e opacidade da imagem

Os conceitos operatórios ‘transparência’ e ‘opacidade’ (Fried 1980, 5) circunscrevem-se a algumas pinturas do século XVIII, todavia revelam-se muito oportunos para o questionamento da relação observador-observado nas imagens neste estudo, colaborando também com a possibilidade de encontrar referências da sociedade arcaica que produziu e utilizou o artefacto, onde se inclui a imagem. O modo como o observador é ilusoriamente ignorado gera, discutivelmente, uma imagem anti-teatral, definida por Fried da seguinte maneira:

“The last point I want to make is a somewhat delicate one. In several essays on recent abstract painting and sculpture published in the second half of the 1960s I argued that much seemingly difficult and advanced but actually ingratiating and mediocre work of those years sought to establish what I called a *theatrical* relation to the beholder, whereas the very best recent work, the paintings of Louis, Noland, Oldtiski, and Stella and the sculptures of Smith and Caro — were in essence *anti-theatrical*, which is to say that they treated the beholder as if he were not there. [...] the issue of the relationship between painting (or sculpture) and beholder has remained a matter of vital if often submerged importance to the present day.” (Fried 1980, 5)

A impossibilidade de saber ao certo em que consistia o referente da imagem num determinado lugar e numa determinada data não invalida, contudo, a afirmação segundo a qual a poesia transmitida oralmente desempenhou um papel decisivo na construção da tradição comum, alicerçando-se na apreensão de memórias mesclada com as palavras, as vozes, os corpos do aedo ou do rapsodo³³, as roupas envergadas por estes, os adereços segurados ou manipulados e os gestos, coreografados ou não. Estas figuras adquirem maior significado na época arcaica, distinguindo-se enquanto cultivadores e veículos

³³ A distinção entre o rapsodo e o aedo continua a dividir a academia. Esta temática ultrapassa, porém, o âmbito da presente investigação. Poderão consultar-se a este propósito, o estudo de West (1981, 113-129), que examina o léxico dos autores antigos; o contributo de Ford (1988, 300-307), mais incidente na história da palavra ῥαψωιδία e demais léxico cognato e a análise de Powell (1991, 160-162), reflectida na individualização de ambos os vocábulos. Ballabriga (1990, 21) associa o rapsodo ao demiurgo e De Vet (1996, 70-71) diferencia-se mediante a comparação entre a poesia épica oral do Bali com os épicos de Homero. Entre a academia portuguesa, Rocha Pereira (2012, 147-152) comenta a etimologia de ambas as palavras e Ferreira (2013, 15-; 33-40; 49-59) estuda a questão, com incidência na mobilidade poética.

primeiros de transmissão da memória, numa época em que não existiam meios de comunicação imediatos como hoje e a disseminação do texto escrito ainda não era praticada com abrangência. A errância dos rapsodos potencia a acção, semeando maneiras de ver e de experienciar o κόσμος. Tais revisões vão transmitindo a noção de identidade que os diversos grupos têm de si próprios e da sua história, sugerindo também a dimensão religiosa da actuação dos rapsodos. Assim indica a repetição de histórias e a releitura para grupos sociais, favorecendo a construção e a consolidação da identidade social. A dimensão performativa e iconográfica do rapsodo é importante porquanto vincula a memória aos sentidos, designadamente à percepção do timbre, da textura, do ritmo e da cor e, portanto, à presença física enquanto intermediária entre a audiência e o conteúdo da declamação. Em conformidade com aqueles preceitos, o artista torna a actuação credível e importante junto do observador.

A estratégia para dar a ver é fundamental, recaindo no rapsodo a responsabilidade pela dimensão cenográfica do espectáculo. A manipulação simultânea do plano objectivo e do plano subjectivo influencia a compreensão do espectador acerca do que está a ver, indicando a forte dimensão visual do espectáculo, tal como a importância do posicionamento do rapsodo em relação ao espaço, notado por ser o primeiro elemento visível. O conteúdo poético verbal poderá até ser medíocre. Pelo contrário, a qualidade da apresentação deverá, ao menos, impressionar positivamente. Assim leva a crer, talvez com ironia, a avaliação de Sócrates a Íon, julgando-o incompetente relativamente às semânticas de Homero. Efectivamente, as inscrições em diversas partes do domínio grego, concretamente, em Quios, em Delos, em Chipre, em Siracusa, em Sícion e na Ática, desde cerca de 600, testemunham as actuações supostamente realizadas durante os festivais dionisiacos em Atenas, onde, na sequência da já referida ordenação de Sólon, com vista ao aprofundamento do conhecimento de Homero, os rapsodos deveriam recitar excertos consecutivos dos poemas³⁴ do aedo, educando, entreterendo e estimulando a expressão e de crenças comuns, de experiências, de modelos éticos e de comportamentos individualizadores de grupos. Notabilizam-se, por isso, como documentos decisivos para a distinção daqueles grupos, saturados com os ensinamentos de Homero e de Hesíodo, formando a cultura do rapsodo e da audiência³⁵. Neste sentido, o rapsodo é um filho de

³⁴ Vide Sandys (1967, 19-20).

³⁵ Vide Sandys (1967, 23).

Homero³⁶, distinguindo-se por um lado como fazedor de tempo, porquanto presentifica eventos passados e futuros³⁷, como modo preferencial de revigoração e de renovação da vida³⁸ e, por outro lado, individualiza-se enquanto extensão dos sentidos humanos, porque as histórias facilitam viagens, geográficas e temporais, que a escassez ou inexistência de meios materiais inviabiliza e a vida vinculada ao cultivo da terra inibe. Durante a actuação, o rapsodo suscita a visualização de universos possíveis, e, ao induzir a presença deste conteúdo, diferencia-se como demiurgo. Perpétuo restaurador do passado, o artista eleva a dimensão mítica desta concepção cronológica à aparência de acontecimento num tempo remoto.

O rapsodo responde à premência humana de se ver espelhada numa reinvenção de si. O acto de contar histórias em que se reflectem preocupações humanas constitui disto um exemplo concreto, com particular influência na aprendizagem e na reflexão, sobretudo se tal for feito com criatividade. Neste contexto, a importância do papel desempenhado pelo artista ganha significado, mostrando-se inalienável da capacidade de reorganização de histórias. O domínio da técnica de difusão da palavra, em articulação com a dimensão espectacular, são atributos do rapsodo, aliás notável por causa do brilho da sua performance. Este facto introduz um plano ilusório, inaugurando processos de ver e de dar a ver. A dinâmica subjacente à repetição torna o passado sempre presente, impedindo o esquecimento. Tal iteração ocasiona a ἀλήθεια, a desocultação³⁹ contínua de novos sentidos, gerando a verdade, não obstante a acepção distinta hoje atribuída a esta palavra. O rapsodo recorda continuamente mitos e lendas de uma maneira inovadora. Não estando subordinado à repetição exacta⁴⁰, mantém a memória viva durante a reencenação, mediante actos elocutórios performativos eleváveis ao estatuto de ‘categoria antropológica’ (Gans 2000, 45-56).

Naquela categorização predomina a componente da grafia de cena, por convenção, aqui designada por gramática do corpo, σχῆμα. O rapsodo desempenha um papel fundamental na percepção, definindo noções de espaço e de tempo, influenciando a percepção dos objectos, determinando ainda o relacionamento social e afectivo, com o

³⁶ Píndaro, *Nemeia* 2, Ἰ Ὀμηρίδαι, ῥαπτῶν ἐπέων ἀοιδοί. (Filhos de Homero, costureiros de cantos).

³⁷ Hesíodo, *Teogonia* 32; 38.

³⁸ Hesíodo, *Teogonia* 98-103.

³⁹ Apoio-me na autoridade de Chantraine (1999), s.u. ἀλήθεια.

⁴⁰ Vide Lord (2000, 73).

corpo. Não existem tratados de gestualidade nos séculos VI e V, nem existe reflexão teórica sobre o relacionamento espectacular do homem com o κόσμος, porém na *Ilíada* e na *Odisseia* manifesta-se o plano performativo da acção humana através da apresentação evocativa de um espectáculo. Tal é sugerido pela reinvenção de aspectos do plano prático da vida, por exemplo, as imagens nos símiles e da acção a decorrer como se a audiência não existisse, ou seja, as personagens estão *absorvidas* na sua acção individual ou na interacção com outras personagens. Esta maneira de disseminar histórias propicia a reconfiguração destas como σχῆμα, forma, visível na imaginação. O movimento tensional entre a quietude e a mobilidade evidencia-se, brilhando do encontro entre a estrutura dada a imaginar pelas palavras do rapsodo e a imaginação de cada membro da audiência. O efeito de *absorção* manifesta-se, então, de uma maneira dúplice porquanto não só a história está estruturada em torno de personagens absorvas na acção em curso, mas a audiência também é absorvida para o interior da história, reconfigurando-a. Por isso, a audição de histórias indica a via de abordagem às imagens nos vasos de figuras, diferenciando-se como génese da reinvenção⁴¹. Na *Ilíada*, o movimento, o cenário e o traje firmam o elo indissociável entre acção e espectáculo. Agamémnon veste-se de bronze, adorna-se com serpentes azuis e coroa-se com a Górgona de horrível aspecto (*Ilíada* 11, 16-36), a fim de aterrorizar o inimigo e Hera entra num aposento com um fecho secreto, onde se embeleza e se perfuma para seduzir Zeus (*Ilíada* 14, 160-186). Na *Odisseia*, Odisseu disfarça-se para sondar as intenções da sua corte (*Odisseia* 17, 195-203) e inventa diversas astúcias para salvar a vida. A reinvenção instaura o modo preferencial de agir e de absorver a realidade (Vivante 1970), conduzindo continuamente a audiência entre o κόσμος fictício e o espectáculo que nele tem lugar, também acontecido na imaginação individual dos membros da audiência.

O rapsodo notabiliza-se, portanto, como artista da palavra, do gesto e da voz. Articulando a dança, a música e o canto estimula a visualização do κόσμος na mente da audiência, activando a apreensão de imagens vivas mediante a razão e a imaginação, mescladas na reinvenção dos poemas homéricos. Nestes textos, a importância da cor e da imagem para o pensamento verbalizado tornam-se evidentes. Esta tríade sugere a potência cenográfica dos poemas, tornando-os particularmente apropriados para serem dados a ver e para serem contados.

⁴¹ Aristóteles, *Tópicos* 140a2.5.

4. A anti-teatralidade da epopeia homérica

A forte dimensão performativa dos poemas torna-os teatrais. Este adjetivo contempla uma multiplicidade de acepções, motivando-nos a defini-lo aqui como transmissão estilizada da palavra com ἐνάργεια, isto é, com distinção e vivacidade, sugerindo a manifestação da presença dos deuses. Desta maneira, as imagens mentais desencadeadas impulsionam a fruição de um espectáculo no espírito e, eventualmente, despertam também sensações tácteis, como já referi a propósito do rapsodo, apesar de a actuação deste parecer ignorar a presença da audiência. A dinâmica espiritual oriunda daquela actuação afigura-se anti-teatral, porquanto *absorve* a atenção da audiência, gerando simultaneamente um efeito de distanciação em relação à mesma. A presença do rapsodo é decisiva para este afastamento, posto que indica a ocorrência das palavras e dos gestos no presente, não obstante ambos se referirem a outro tempo, a outro lugar e a outros gestos. Estas circunstâncias ordenam não as condições de validação de acontecimentos passados, mas também a projecção da reinvenção. Tudo isto distingue a memória enquanto acto deliberado de repetição criativa. Assim entendeu Bakker a habilidade de Homero para gerar a ilusão de realidade, formulando a seguinte pergunta : “if epic is performance, what does this mean for the reality evoked by Homer?” (Bakker 2005, 157-159), com o apoio do escólio 17 à *Ilíada*, onde se lê o seguinte:

καὶ ἔστιν ἰδεῖν κῦμα μέγα θαλάσσης ἐπιφερόμενον ποταμοῦ ῥεύματι καὶ τῷ ἀνακόπτεσθαι βρυχόμενον καὶ τὰς ἐκατέρωθεν τοῦ ποταμοῦ θαλασσίας ἡϊόνας ἡχούσας, ὃ ἐμιμήσατο διὰ τῆς ἐπεκτάσεως τοῦ βοόωσιν (...) οὕτως ἐναργέστερον τοῦ ὀρωμένου τὸ ἀκουόμενον παρέστησε. δεικτικὸν δὲ καὶ τὸ ἐρευνομένης (263-265)

Os comentários de Bakker aos escólios de Homero são um importante contributo para aquela questão, pois neles se declara a relevância da capacidade de criar a ilusão e da emoção como acto mimético de criação de memória. Diz o autor:

“Apparently the surprising detail creates the illusion that the reality evoked can be actually pointed at in performance. Another remarkable feature of this passage is the analysis of the epic diectasis in βοόωσιν as an acoustic *mimesis* of the sound involved (ὃ ἐμιμήσατο διὰ τῆς ἐπεκτάσεως τοῦ βοόωσιν), which points again to the here and now as the locus of representation. The poet (or performer) has presented (παρέστησε) the reality of the epic tale in such a way that it becomes even more vivid than something actually seen, producing the emotions in the listeners

that are the aim of all poetry. The commentary on this simile, then, seems to have retained a sense of Homeric poetry as performance. Homer has made the mountain come to us, to our *Zeigfeld*, and we have become spectators in that context of narration” (Bakker 2005, 159).

A questão de saber se a φαντασία de Homero transporta a audiência para o passado, colocando-a na perspectiva dos espectadores de então, ou se é a teatralidade da φαντασία que o possibilita, ocupa Bakker com o problema da direcção destes olhares, motivando-lhe o estudo da utilização dos deícticos no texto da *Ilíada* existente hoje. Todavia, ao nosso trabalho importa a observação de vestígios de vitalidade do acto performativo, enquanto instrumento de memória colectiva e como modelador de práticas sociais no presente, mediante a estimulação de imagens. A relevância de dar algo a ver como se estivesse a acontecer não se circunscreve à poesia homérica. Tucídides, por exemplo, salienta o enraizamento da experiência humana na noção de espectáculo, porquanto esta maneira de dar a ver assenta na distanciação, *absorvendo* emocionalmente os espectadores com mais eficácia do que se fossem participantes, ocasionando até uma espécie de escravatura, ἐδουλοῦντο vivendo com o próprio corpo, σώμασιν αὐτοῖς, os acontecimentos a partir da visão, τῆς ὄψεως (Tucídides 7.71.3). Como bem observa Bakker, a mediação da percepção e da cognição são elementos de subjectividade decisivos em Tucídides:

“Thucydides’account of the battle is strictly speaking not the objective, unmediated picture that he promises to his readers in the famous chapter on method (1.22.4) in the phrase τῶν γενομένων τὸ σαφές ‘the evidence of past events’. His *enargeia* will not simply be the vanishing of language for the benefit of ‘reality’, the *erga* of the war, but the ‘interference’ in the description of the *gnōmē*, the — subjective — mind of the participants in the war. In Thucydides’s representation of things done and things said, perception and cognition are important mediating facts” (2005, 161).

Em Homero e em Tucídides, o tempo verbal imperfeito ganha destaque, porquanto a ideia de acção a decorrer se adequa à noção de espectáculo, gerando ilusão. Este exercício intensifica-se na ausência de menção a acções específicas, levadas a cabo por agentes claramente identificados.

Plutarco⁴² menciona que o pintor e o historiador têm em comum a finalidade de criar uma imagem à semelhança da vida e salienta a mestria de Tucídides em transformar

⁴² Plutarco, *A Glória dos Atenienses* 347A (sirvo-me da edição de Babbitt 1936).

os ouvintes em espectadores, τὸν ἀκροατὴν περὶ τοὺς ὁρῶντας. A φαντασία, a imaginação, é a chave para aquela especulação, todavia não existe na teoria literária e na retórica gregas qualquer distinção entre a maneira de ver estimulada pelo olhar testemunhal e a visualização despertada na audiência mediante a linguagem⁴³. Górgias e Platão são os primeiros autores⁴⁴ a pronunciar-se acerca da visualização. Concretamente, no *Encómio a Helena*⁴⁵, Górgias refere ‘os olhos da opinião’, τοῖς τῆς δόξης ὄμμασιν. Enfatizando a força compulsiva e emotiva do λόγος⁴⁶ e da ὄψις⁴⁷, Górgias enuncia um paralelo entre imagens engendradas pelo discurso⁴⁸ e imagens geradas por objectos fisicamente presentes: οὕτως εἰκόνας τῶν ὁρωμένων πραγμάτων ἢ ὄψις ἐνέργασεν ἐν τῷ φρονήματι⁴⁹, e contempla também ‘a visão do espírito’, τῆς διανόιας ὄψις.

Tendo em consideração o período abrangido por este estudo, os comentários de Aristóteles⁵⁰ são tardios, todavia importam por neles se afirmar que a ὄψις⁵¹ seduz a mente, ψυχαγωγική, desencadeando emoções, não obstante a primazia atribuída ao discurso no tocante a estas. Na *Poética*, a questão da gestualidade não se coloca quanto à epopeia, posto que esta se destina a espectadores cuja qualidade dispensa o gesto⁵³. Ao invés, noutro parágrafo⁵⁴, a propósito da poesia dramática, Aristóteles adverte para o imperativo de incluir a visualização no processo criativo: “[d]evem estruturar-se os enredos e completá-los com a elocução, pondo-os, o mais possível diante dos olhos. Vendo-os com toda a clareza, como se estivesse perante os próprios factos, o poeta

⁴³ Este assunto foi estudado mais recentemente, em relação à Grécia, por Blundell *et alii* (2013).

⁴⁴ Vide Blundell *et alii* (2013).

⁴⁵ Górgias, *Encómio a Helena* 13.

⁴⁶ Górgias, *Encómio a Helena* 8-14.

⁴⁷ Górgias, *Encómio a Helena* 15-9.

⁴⁸ Górgias, *Encómio a Helena* 13.

⁴⁹ Górgias, *Encómio a Helena* 17e; Platão *Banquete* 219A.

⁵⁰ “[O] espectáculo, se é certo que atraia os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores. E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas.” (Aristóteles, *Poética* 6,1450b16. Neste trabalho, todas as traduções da *Poética* de Aristóteles são de Valente 2011).

⁵¹ Como bem observou Foley (2003, 4), diferentemente de Aristóteles, o espectador ateniense do século V daria muita importância aos elementos visuais e sonoros da tragédia (*vide*, neste estudo, p. 40, nota 79).

⁵³ Aristóteles, *Poética* 1462 a 2-4.

⁵⁴ Aristóteles, *Poética* 17, 1455a22-30.

poderá descobrir o que é apropriado e não deixará escapar nenhuma contradição... o poeta deve também completar os enredos com gestos.”

Constituindo a recitação de poesia épica um acto de criação, o rapsodo certamente acompanharia a actuação com gestos. A gestualidade impõe-se, por isso, como fonte favorável ao surgimento de temas repetidos recreativamente na pintura e, posteriormente, na tragédia, uma vez que a dimensão iconográfica do acto performativo não pode ser ignorada, vinculando também a sua própria existência ao olhar do outro, o do observador. Não sendo exclusivo da pintura ou da escultura, o processo de dar algo a ver, em especial naqueles actos de observação, nasce do relacionamento sólido e honesto com o κόσμος. A dimensão iconográfica do discurso adquire notoriedade ao ser articulada com o acto performativo, viabilizando o achamento de referentes para a representação do corpo e para a determinação da tipologia do enquadramento deste no espaço de representação. Tal procedimento visa individualizar estratégias para dar a ver o mito, aqui compreendido como realidade fluida da imaginação, designadamente, da recriação da vida vivida. Assim se compreende o objectivo de determinar elementos passíveis de facultar tal recriação, mediante a construção de séries temáticas. Como não temos maneira de saber como a antiguidade agrupou os objectos cujas imagens vamos analisar, podemos, ao invés, traçar perfis do herói Aquiles nestas estratégias de ver e de dar a ver. A qualidade evocativa da linha torna cada imagem única quanto à capacidade de captura do herói, mais exactamente do que este poderá ter representado para os consumidores de imagens, resultando isto no recorte onde transparecem semânticas do filho de Peleu, no tempo e no espaço de proveniência destas. A estrutura deste material indicou o museu imaginário aqui organizado, ao qual não foi alheio o preceito subjacente à concepção e à articulação de signos, à semelhança dos procedimentos inerentes à criação de poesia. Por extensão semântica, a totalidade das séries neste trabalho forma um μουσείον, dando destaque a cada vaso de figuras enquanto templo da musa, porquanto as filhas da Memória são o compasso do ποιητής.

É certo que a construção de uma série deve muito ao olhar subjectivo, sendo, portanto, artificial e fragmentária, estando também sujeita ao desconhecimento que hoje temos da utilização dos vasos em situações identificáveis, *i.e.*, com lugar, data e intervenientes na sua manipulação. Todavia, por comportar um significado autónomo, cada vaso é uma unidade passível de ser estudada à luz desta independência, tal como é próprio de um poema. A universalidade dos temas de interesse humano que os diferenciam é testemunhada pela sua apropriação em épocas distintas, que os

reinventaram para os seus intentos. Procura-se, assim, contribuir para a definição do rasto da memória que o período em análise revela acerca de Aquiles, no qual o rapsodo desempenhou certamente um papel preponderante, moldando as preferências dos destinatários de tais imagens.

5. Vitalidade da memória: o papel do rapsodo como semeador de impressões

A memória é um testemunho e, como tal, é um ponto de vista, sendo por isso selectiva, parcial e, até, infiel. Todavia, veicula maneiras de ser e de estar, que engendram e talham uma cultura perdurável num determinado espaço geográfico, cronológico e social, declarando-se mediante reconfigurações constelares. Na antiguidade, tal recomposição faz-se, frequentemente, mediante signos vinculativos da imagem ao estatuto dúplice de documento e de monumento. De um ponto de vista formal, aqueles papéis sugerem, de imediato, um plano ou um programa com contornos de lei, a crer em Diodoro Sículo, como já tivemos oportunidade de afirmar a propósito da actuação do rapsodo. Do um ponto de vista do conteúdo, forma-se um plano religioso, emergente da releitura comum⁵⁵ do ritual recriado diante da audiência, estando, assim, reunidas as condições que os erguem ao regime de monumento. Os *Hinos Homéricos*⁵⁷ fazem pensar isto mesmo mediante a utilização do verbo Μνάομαι, sendo este vocábulo alusivo às palavras do rapsodo enquanto espécie de lembrança, um memorial, μνήμα. Também sabemos, por Plutarco⁵⁸, que as Musas, Μνημοσύνη, eram, por vezes, designadas por ‘lembranças’, μνεΐαι, sendo elas próprias filhas da Memória.

A actuação do rapsodo junta-se às figuras nos vasos merecendo-nos ambas menção por contribuem para a cadeia de transmissão de comportamentos e de atitudes, com relevo para o plano social. Durante o tempo presente da sua actuação, o rapsodo notabiliza-se por ser a figura central no processo de reencenação e de reconfiguração do

⁵⁵ Platão, *Íon* 535e.

⁵⁷ *Hino Homérico a Apolo*, v1.

⁵⁸ Plutarco, *No Banquete* 9, 14; Pausânias, 9, 29, 2-3 menciona que Μνήμη é o nome da mãe das Musas.



Fig. 12, da esquerda para a direita: **κάλος**(ς) εἰ || ὥδε ποτ' ἐν Τύρινθι.

mito, conquistando um lugar de memória dentro do fluxo do tempo histórico e social. O rapsodo faz, portanto, o presente, assim como ao fazê-lo, também o transcende. A este propósito, Bakker escreve o seguinte:

“[A] mythical time comes to the present, where it is re-presented and re-lived in what Mircea Éliade calls ‘eternal present’. The mythical or epic events qua narrative events are not ‘past’, except in a banal chronological sense. The reality of epics occurs ‘now’, due to the poet’s capacity to transcend everyday time, and reality is mirrored in Éliade’s ‘hierophanic time’. That time becomes present each time anew. Each present moment carries the past within it, and a poet can make it visible, here and now” (Bakker 2005, 174).

Assim o sugere a figura 9. Nesta recriação, o artista está em destaque sobre uma tribuna, ἀπὸ τοῦ βήματος (Platão, *Íon*, 535e1), e ocupa a área central do vaso, o bojo. A grafia da cena representa-o como garante da tradição, dando-o a ver enquanto semeador da palavra (ver fig. 12). Múltiplos signos iconográficos colaboram no sentido de indicar a transmissão do mito como processo ocorrido no acto de confluência com o olhar do receptor. Isto vincula a actuação do rapsodo à dimensão semiótica, acusada pela repetição de formas gráficas, de cujo significado literal transborda a dimensão simbólica da cena (Keuls 1988, 307).

A inscrição formular na face B da ânfora, ὥδε ποτ' ἐν Τύρινθι⁵⁹, “como um dia em Tirinte”, está posicionada junto da boca do rapsodo e descreve uma linha curva descendente até ao solo (ver fig. 12, à direita), sugerindo simultaneamente o ritmo da

⁵⁹ A metátese sugere um erro da parte do pintor, que deveria ter escrito Τυρύνθι. Sobre este assunto, vide CAVI 4545.

elocução e a acção de semear. Por extensão, alude também ao processo cíclico da natureza, evocando o mito como processo orgânico, móvel e, como tal, polimórfico. A gramática do corpo indica o rapsodo de duas maneiras distintas. Uma é o alinhamento do corpo, e a segunda são os atributos. A figura masculina ocupa uma posição perpendicular ao solo, enfatizada pela linha horizontal definida pelos joelhos cuja discreta flexão indica equilíbrio e domínio do corpo e do discurso. O braço direito alongado em frente e a mão, com a palma virada para baixo, o polegar estendido e os restantes dedos dobrados, segura o bastão de nós, um adereço distintivo dos rapsodos⁶⁰, sugerindo distanciação das palavras proferidas e total domínio da técnica de encadeamento destas, como alvitra a coroa sobre a cabeça do rapsodo em pose. Esta distinção também aparece, por exemplo, na *Odisseia*, como confirmam as inúmeras deferências com que Alcínoo recebe o divino aedo, entre elas um trono com embutidos de prata, posicionado no meio dos convivas, κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἰοιδόν, ..., θῆκε θρόνον ἀργυρόηλον μέσσω δαιτυμόνων (*Odisseia* 8, 62-66).

O domínio sugerido pela atitude corporal do rapsodo na figura 9 (ver p. 51) pode ainda aludir à clareza da recitação e, conseqüentemente, à libertação de palavras memorizadas. Nesta situação, pressupõe-se que o espectáculo de encantamento é o aspecto mais saliente da sua actuação. O papel decisivo desempenhado pelo rapsodo na transmissão da cultura incide na responsabilidade de revisão do mito, ou seja, a acção do reconto instaura uma visão renovada dos poemas homéricos, dinamizando-os. Também por isso, o passado épico é apresentado como algo pertencente ao presente da actuação. Perduram, portanto, ressonâncias do discurso verbal no subconsciente. A audiência visualiza fragmentos e memórias ecoantes da actuação, evocando-a, ao invés de a ilustrar, porquanto não constituem testemunhos exactos do espectáculo. A versatilidade do bastão revela-se ainda na possibilidade de indicar uma direcção, de individualizar personagens, de simular uma descida particularmente acentuada, ou de possibilitar ao rapsodo imitar um cavaleiro, bastando para tal colocar o bastão entre as pernas, ou ainda de fingir um combate. O trabalho de mímica do rapsodo infere-se da identificação deste enquanto

⁶⁰ “Homero...deu a ver a sua excelência com o bastão...e disse com o caduceu das suas divinas palavras para a posteridade recriar” (Píndaro, *Ístmica* 4.38; 1.4).

actor, ὑποκριτής, aproximação para a qual contribuem as vestes chamativas, de cores vivas e a coroa de ouro na cabeça⁶¹.

Sem ter implícita qualquer relação directa de influência entre a arte do pensador pictural e a arte do rapsodo, na antiguidade considerada divina e não científica⁶², ambas estão, porém, sujeitas a regras. As semelhanças de pensamento entre as artes da palavra e as artes do desenho e da pintura testemunham uma cultura de observação que dá a imaginar, formando uma aliança indissociável com a língua verbal oral e escrita. Esta vincula-se à imagem, dando relevo ao importante papel desempenhado pela a visão e pelas maneiras de dar algo a ver na construção da identidade. A antiguidade parece ter compreendido a imagem como embrião da mimese, alvitando, por isso, a valência daquela para o estudo da dimensão performativa da tragédia. O corpo do rapsodo medeia a relação do homem com o tempo e com o espaço, tal como a reinvenção iconográfica da actividade do artista colaboram com a noção de *museu total*.

Tais condições, habituais na época arcaica, terão certamente contribuído para a revisão da vida em comunidade, ocorrida no século V, na tragédia e na πόλις (Osborne 2011, 85-157). A recitação performativa é uma actividade especializada, iniciada na infância e aperfeiçoada mediante a aprendizagem de técnicas, designadamente de temas e de fórmulas adaptáveis à repetição de estruturas semelhantes, articuladas com um trabalho de costura⁶³, em que o rapsodo constrói a sua história com pedaços de outras, construindo recriações de histórias conhecidas. Também assim procede o pensador pictural, ao adaptar e repetir um tema bem aceite até à exaustão, independentemente de quem o tiver inventado (Woodford 2007, 58). Ambos subordinados a uma clientela, o rapsodo e o pensador pictural estão sujeitos ao peso do tempo, portanto o domínio de técnicas é indispensável a fim de responderem mais rapidamente às exigências do mercado (Carpenter *et alii* 2016, ix-xii). Todavia para que o seu trabalho os distinga dos demais, os rapsodos apoiam-se em estratégias. As mais importantes combinam a τέχνη, a técnica, com a μῆτις⁶⁴, a astúcia, com a finalidade de assegurar o maior número de

⁶¹ Platão *Íon* 535d. Platão, ao que tudo leva a crer, satiriza o rapsodo, porém, não é de desconsiderar a dimensão visual da presença do rapsodo como meio para prender a atenção da audiência e, simultaneamente, para lhe despertar a imaginação.

⁶² Platão, *Íon* 16-17.

⁶³ Hesíodo, frag. 357 M-W; Píndaro, *Nemeia* 2.1-3; Heródoto, 5.67.1; Lord (1951, 73).

⁶⁴ O artista e o artesão comum estavam sujeitos a uma adjudicação pública. No seu estudo incidente sobre o escultor, Müller-Dufeu (2011, 12) apoia-se numa diversidade de testemunhos escritos, asseverando que “Effectivement, l’artiste, comme l’artisan plus ordinaire, est soumis à

recitações ou de encomendas de peças, a fim de obterem honorários mais expressivos. O trabalho do rapsodo e o do pensador pictural obedecem a estratégias de resposta rápida à encomenda de um determinado tema (Lord 1951, 73), transmitindo um significado imediato aos destinatários das suas obras. Exercem, assim, um papel inseparável do κόσμος fáctico, concretamente, da ordenação da vida em comunidade. Por outras palavras, estes servidores da musa operam directamente sobre mecanismos de apreensão do tempo e do espaço, entre os quais estão a écfrase e as técnicas discursivas que são decisivas para as ιστοριοποιήται, ou seja, para a organização da vida política, do mito e da poesia numa unidade coerente e racional. As fronteiras entre a vida do dia-a-dia e o universo mítico tornam-se indistintas no plano poético da recitação, onde a experiência individual se funde com um leque mais amplo de histórias sociais (White 2006, 327). Esta mesclagem deve-se principalmente à autoridade existencial alcançada pelos heróis, para a qual a distanciação temporal e a frequência de repetição do mito foram acções de grande importe.

Uma situação semelhante parece ocorrer em algumas fontes escritas. Mais exactamente, a *Ilíada*, na descrição do escudo de Aquiles (*Ilíada* 18, 410-615), indica o tempo e o espaço mediante a parataxe e a alternância entre aspectos verbais, concretamente o aoristo e o imperfeito, designando o passado distante e a acção concluída com o aoristo. O narrador dá a ver atmosferas distintas, para cujo interior *absorve* a atenção da audiência, sem a interpelar. A concentração nos espaços e na acção faz-se sem juízos, dando-se a imaginar personagens *absortas* nas suas próprias acções. Desta maneira, ganha relevo o efeito de distanciação que *absorve* a audiência, estimulando-lhe a imaginação. Durante a recitação, tais referências temporais e espaciais evocam o passado remoto, suscitando a visualização deste no presente. O acto performativo do poema épico revela-se, por isso, simultaneamente, dinâmico e iniciador, porquanto presentifica o passado, justificando-se plenamente a seguinte afirmação de Bakker (2005, x) : “Epic’s here and now is the moment of its performance; it is instantiated whenever the singer starts singing”. Este dinamismo prolonga-se na multiplicidade de semânticas despertadas pelo espectáculo, *i.e.*, no encontro entre o rapsodo e a audiência⁶⁵. Uma vez

adjudication publique [...] Les artistes de l’Antiquité, qui restent avant tout des artisans, devaient travailler le plus souvent sur comande, en particulier à l’époque archaïque.”

⁶⁵ Vide Tangherlini (2003, 144).

que aquelas semânticas se organizam no tempo e no espaço, reflectimos, em seguida, acerca dos contornos da moldura que as consolida como unidade semântica coerente.

6. Dar a ver e dar a ouvir: níveis de recepção

O acto de ver determina o nosso lugar no κόσμος, do mesmo modo que a nossa experiência, conhecimento e crenças decidem, pelo menos parcialmente, a maneira como vemos. Por isso, ver é sempre um acto relacional, reunindo simultaneamente aquelas variáveis no único instante activo, o presente⁶⁶. A noção de que aquele acto é recíproco, ou seja, que aquilo que o outro vê também é afectado pela sua experiência, parametriza a acção de dar a ver. A reciprocidade do acto de ver alia-se à pretensão de dar a ver, materializando-se na imagem. São, porém, coisas distintas, que pressupõem a deslocação do ponto de vista, *i.e.*, a composição iconográfica, à semelhança da actuação do rapsodo, é construída para ser dada a ver. A construção da memória, imagem ou texto, está sempre sujeita a um desfasamento em relação ao tempo da experiência do observador.

A imagem reinventa um acto de visão, entre muitos outros possíveis. O modo como o observador percebe a imagem subjaz à sua recepção, se aceitarmos definir a palavra percepção com as acepções de apreciação, na consequência de uma cognição rápida e intuitiva, e da capacidade para compreender aquela construção. Justamente aquilo que importa a este trabalho é estudar a construção da imagem como elemento pensado para estimular involuntariamente uma determinada apreensão, num local e num tempo circunscrito, tendo em vista a persuasão de um grupo homogêneo de indivíduos. Apesar da dificuldade em encontrar provas para esta compreensão, a comparação com o espectáculo apresentado pelo rapsodo leva a supor que os vasos de figuras podem constituir uma ocorrência semelhante, em que o pensador pictural, tal como o rapsodo, imagina o olhar do observador a partir da cena que dá ver. Poderá, inclusivamente, imaginar que as lágrimas do observador, o olhar espantado deste e até o seu terror, dialogam com a imagem que está a ver, à semelhança da apreciação do Sócrates platónico, acerca das palavras proferidas pelo actor⁶⁷, ainda que deste retrato possa transparecer alguma ironia. Sem desconhecer os condicionamentos inerentes à apreensão da imagem,

⁶⁶ A *Poética* menciona o olhar único e abrangente, associando-o à noção da beleza, na acepção de *συμμετρία* (Aristóteles, *Poética* 1451a).

⁶⁷ Platão, *Íon* 535e.

designadamente, a experiência individual do observador enquanto membro de um grupo, pretendemos distinguir os elementos objectivos, designadamente os signos que compõem a imagem enquanto construção, com a finalidade de identificar modos preferenciais de dar a ver através das recriações de Aquiles e através da organização das personagens e dos objectos na imagem. Um exemplo da poesia é-nos dado pelos hinos compostos pelos poetas como meio de instilação do desejo de combater pela πόλις. Os vasos de figuras não terão tido, talvez, uma expressão tão acentuada naquele sentido, mas terão certamente desempenhado um papel preponderante, por exemplo, nos banquetes masculinos, onde se debatiam tais temas, ou na construção identitária em áreas geográficas diferenciadas, através das relações comerciais.

Pressupõe-se a definição dos contornos de uma construção intelectual que medeia outra: a do observador, mas que é independente de qualquer tentativa de perscrutação da interioridade daquele, enquanto indivíduo. Tal propósito, — dar a ver — prevê o domínio de uma técnica de recriação de temas alusivos a temáticas conhecidas, mediante um momento “patologicamente” organizado, esculpido e imobilizado, designadamente, um momento alusivo a uma situação plena de πάθος. Efectivamente, a síntese e a ambiguidade da composição icónica originam o espaço vazio, referenciando-a no tempo entre o passado e o presente. A construção da imagem é sustentada por um exercício mental complexo. Todavia o resultado é claramente e instantaneamente percebido pelo observador como uma unidade semântica que o prende intelectualmente e que, potencialmente, também o cativa no plano παθητικός, emocional. A imagem no vaso, por ser figurativa, também pode ser percebida como recriação de um determinado espaço num determinado tempo, constituindo um artifício intencional, sujeito a utilizações sociais, à semelhança da imagem formada a partir da observação do rapsodo em actuação, dos seus gestos, da sua roupa, da sua voz e da sua expressão e eventuais adereços, em movimento no interior do espaço de circulação atribuído a esta finalidade, na vida empírica. Estas duas manifestações da imagem são intencionalmente dadas a ver ao observador mediante a encenação, com a finalidade de tornar comum a bagagem cultural transportada. A visão simultânea de todos os elementos da composição tem como consequência imediata a impossibilidade de a imagem ser argumentativa, cabendo este papel construtor ao observador, mediante a formação de uma imagem mental única, porque pertence unicamente à mente que a gerou. Uma tal imagem é irreproduzível na totalidade, distinguindo-se da imagem material, enquanto objecto acabado. Por outras palavras, a

imagem engloba signos com relevância evocativa de determinada situação, história, ou acontecimento, mas não conta a história que, em princípio, cada um conhece individualmente, relegando essa tarefa ao conhecimento implícito do observador. Neste sentido, a imagem evidencia-se como fonte de encantamento, como parece sugerir a fórmula de Homero, $\theta\alpha\upsilon\mu\alpha$ ιδέσθαι, posto ser reveladora de uma bagagem complementar silenciosa e, de algum modo, invisível, sendo apenas escutada e vista na intimidade, activa e individual, que lhe deu voz e forma, viabilizando o conhecimento do mundo interior e também do mundo que nos circunda. No período analisado, esta compreensão é esclarecedora quanto à responsabilidade dos contadores de histórias e dos pensadores picturais pela lenta revelação do que hoje se designa por fenómeno da consciência. De facto, a acção realizada sobretudo pelos pensadores picturais acusa e estimula as condições suficientes para o estado mental em que o homem passará a constituir um problema para si próprio⁶⁸. A forte dimensão visual suscitada pelas histórias transmitidas oralmente denuncia uma audiência habituada à multiplicidade de imagens geradas nos diversos sentidos, incluindo os tácteis, os musculares e os viscerais, constituindo a maneira acostumada de conhecer. Assim indica a presença física do rapsodo, a que se juntam as imagens nos vasos de figuras nas séries estudadas na segunda parte desta reflexão. Aqui, Aquiles está recriado em atitudes geradoras do prolongamento de conteúdos conducentes àquela dimensão problematizadora. Tais imagens manifestam uma sintaxe em que fluem imagens com diversas combinações, entre a ordem e a desordem, alvitando erupções do fenómeno da consciência no acto de contar e de escutar histórias, à semelhança do pensamento pictural evidenciado pelos vasos. Não parece surpreendente que a antiguidade se tenha apercebido da condição fragmentada do corpo. Na *Ilíada*, o corpo é designado por partes, sendo o termo $\sigma\omega\mu\alpha$, mais frequentemente utilizado para referir um corpo morto⁶⁹. As funções do sistema nervoso autónomo, como,

⁶⁸ Hoje sabemos que a mente humana conhece a sua própria existência e a existência daquilo que nos circunda mediante uma constelação de imagens, manifestadas num fluido, ora caótico, ora ordenado. A este propósito Damásio (2010, 90-118; 139; 200) diz: “O cérebro humano é um imitador [...] Tudo o que se encontra no exterior do cérebro — o corpo em si, claro está, desde a pele até às entranhas, bem como o mundo em seu redor, homem, mulher e criança, cães, gatos e lugares, calor e frio, texturas [...], sons [...] o doce [...] e o salgado [...] — é imitado no interior das redes cerebrais. Por outras palavras, o cérebro tem a capacidade de representar aspectos da estrutura de coisas e acontecimentos não-cerebrais, onde se incluem as acções levadas a cabo pelo nosso organismo e pelos seus componentes, tais como membros, órgãos do aparelho fonador e, assim por diante. [...] conhecimento da nossa própria existência e da existência daquilo que nos rodeia.”

⁶⁹ Hesíodo, Píndaro e Heródoto empregam o termo com a acepção de ‘corpo vivo’. Sobre estas e outras utilizações deste termo, *vide* Chantraine (1999), *s.u.* $\sigma\omega\mu\alpha$.

por exemplo, a respiração e a circulação do sangue, são designadas por ψυχή, um termo que não contemplava a acepção de mente, uma palavra hoje existente, e também não incluía o significado de alma. Já os vocábulos θυμός e φρήν registam um sentido associável ao ânimo, enquanto força impulsionadora do corpo⁷⁰. Os estados de alma recordados, concretamente, as emoções e os sentimentos, manifestam-se nas imagens dos vasos mediante aparências ritualizadas do corpo de Aquiles. Estas têm em comum com a *Ilíada* o facto de neste poema a utilização daqueles dois vocábulos também indicar a comunicação entre o corpo e o que o anima, ou como hoje diríamos, a comunicação corpo-cérebro, apesar de na *Ilíada* não existirem evidências da consciência de si. Não obstante, a imagem dada a ver, no texto e nos vasos, poderá ter contribuído para a progressiva formação do estado em que o homem passou a constituir um problema para si próprio.

A identidade e a autonomia da imagem, independentemente de esta se manifestar materialmente, deve-se também ao facto de permanecer inalterada pelo juízo do observador. A neutralidade deste encontro garante autoridade e poder à imagem, credibilizando-a. Por isso, torna-a convincente junto do observador, impulsionando a acção deste na vida quotidiana. A experiência do observador afigura-se um contributo de extrema importância no preenchimento da ausência existente na imagem, aproximando-o desta no plano existencial, ora se trate de um vazio semântico, ora espacial ou até de ambos. A imagem torna-se, assim, contemporânea do olhar do espectador, ainda que não se refira ao momento exacto da sua criação. Pelo contrário, chama o passado para aludir ao futuro, fazendo sobressair dramaturgias formadas por planos icónicos. Estas desdobram-se em intersecções semânticas, dinamizadas por técnicas de instalação de uma determinada maneira de perceber a imagem, por exemplo, a repetição. As novas vias exploratórias de um tema do passado abrem-se, assim, à modelação do presente, sendo coadjuvadas por tais práticas. Uma destas técnicas, a repetição de padrões, observa-se no tema de Aquiles a jogar com Ájax, indicando a relevância desta composição para o período que a reinventa mais intensamente, tornando plausível a compreensão de tais padrões enquanto encenações evocativas de situações de ritual. A construção de algo para se dar a ver pressupõe a compreensão da pintura como objecto de visão, ou seja, uma

⁷⁰ A incerteza em relação a estes vocábulos impede que os associemos a um determinado órgão. Vide Chantraine (1999), *s.u.* φρήν.



Fig. 13. Aquiles (sentado) e Odisseu.

aparência singular, mais exactamente, uma aparência com valor comunicativo, posto que instaura e dá sentido a comportamentos validados por elementos de autoridade, concretamente, neste estudo, Aquiles. No arco cronológico abrangido por este trabalho, o herói é frequentemente reinventado, sendo as recriações iconográficas deste um meio de formação de imagens na mente do observador. As reinvenções de Aquiles nas pinturas dos vasos são construídas a fim de parecerem de uma determinada maneira ao observador, sugerindo uma iconografia da exterioridade, com uma dimensão voyeurista⁷¹, designadamente, escópica. Esta perspectiva ganha relevo nas figuras dadas a ver *absortas* na sua acção, à distância. O olhar, a colocação corporal e o gesto anunciam a indiferença das personagens em relação ao olhar do observador, esclarecendo que este as observa afastado, permanecendo invisível para o alvo da sua curiosidade. Porém, todas as formas icónicas na composição da imagem visam atrair o olhar do observador, justificando a expressão ‘dar a ver’, que temos vindo a usar, preferindo-a ao verbo mostrar, porquanto este acusa o interesse no observador, justamente aquilo que esta iconografia não faz, como já antes afirmei⁷². Esta asserção parece opor-se à noção de que a escrita na imagem apela directamente ao observador. Todavia ambas resultam da aplicação de técnicas radicadas na despersonalização e na generalização de formas icónicas, cuja organização mascara a interpelação, a fim de cativar o observador. O pensador pictural exclui da reinvenção manifestações voluntárias da sua perspectiva individual, e vincula a construção à linguagem da visão. Esta, tal como a língua verbal escrita, assenta, em geral, nos procedimentos retóricos cuja finalidade consiste em comunicar a mensagem com clareza e objectividade, diferenciando-se da língua verbal oral, porquanto o observador ou o leitor não podem fazer perguntas ao emissor. Este nível de comunicação, o primeiro da análise pré-iconográfica (Panofsky 1962), identifica unidades mínimas de significação, *i.e.*, pontos, traços, cor, etc., cuja contraparte na língua verbal são os fonemas. Aquele levantamento conduz à definição de uma gramática icónica sucinta e viabiliza a

⁷¹ Sobre esta noção associada ao texto, *vide*, entre outros, Carson (1988, 165-167).

⁷² *Vide supra* p. 30. Excluimos neste momento da reflexão o apelo directo da Górgona, que é frequentemente dada a ver no escudo de Aquiles, onde, por vezes, está representada de maneira a evocar um relevo.

reconstrução do exercício racional do pensador pictural, indicando os ardis de neutralização de significado. O segundo nível descrito por aquele estudioso, o nível iconográfico, aprofunda o anterior, revelando que o homem sentado com o torso curvado e a cabeça baixa, apoiada sobre a mão esquerda, é Aquiles (ver fig. 13). Esta desocultação semântica desperta o conhecimento do observador acerca do herói, indicando o complexo sistema de articulação de unidades mínimas de significação e viabilizando a comunicação de uma semântica objectiva, sem desmerecimento de outro nível ainda mais complexo, diferenciado por um considerável grau de variação semântica, designadamente o nível iconológico, o terceiro na escala definida por Panofsky. Este nível ocupa-se da identificação de sentidos prováveis relacionáveis com factores de percepção. Apesar de ainda ser possível identificar elementos de objectivação, pensados a fim de produzir tal resultado, este nível de análise amplia o leque de interpretação, posto que convoca o conhecimento do analisador acerca das diversas dimensões da cultura arcaica e daquilo que presumivelmente terá contribuído para a individualização da experiência deste no quotidiano existencial. De qualquer modo, a imagem presta-se sempre a diversos níveis de leitura directamente dependentes da literacia visual do observador e da arte do pintor. Acrescem àqueles factos o contexto de produção da imagem do vaso de figuras, porquanto todos os aspectos mencionados são definidos pela díade cliente-pintor, condicionando o trabalho deste ao estabelecimento de um plano. A exigência de servir um consumidor e um mercado, ao que tudo indica, confirma a existência de uma linguagem da visão ou, talvez mais exactamente, de uma linguagem da percepção. O pintor alia o domínio dos materiais e das técnicas ao conhecimento dos mitos, manipulando o tema encomendado mediante a reordenação de elementos, perfazendo uma mistura de ordem com surpresa, de unidade com diversidade, do familiar com o estranho, até obter um resultado claro e firme, porém suficientemente moldável, para que nele se declare o mais importante, *i.e.*, a aparência da imagem aos olhos do observador. A antiguidade revela isto mesmo, ao fazer incidir a força da imagem no πάθος desencadeado pelo jogo emotivo iniciado por uma determinada situação, assim contribuindo para a construção do carácter. Isto leva a pressupor a existência de literacia visual, como se depreende do reconhecimento de que a interpretação da pintura se ensina, à luz do sugerido em Filóstrato⁷³, justificando-se a menção à existência da παιδεία da interpretação visual. Algumas fontes textuais afirmam que não amar a pintura é desprezar

⁷³ Filóstrato, *Imagens* prólogo, 5.

a verdade⁷⁴. Filóstrato apresenta-se como professor-actor, cujo papel consiste em ensinar a interpretar a pintura — a ciência da proporção e da cor, como a designa no prefácio da sua obra intitulada *Eikones* —, moldando o gosto por esta⁷⁵. Efectivamente, ὁμιλία⁷⁶, a palavra utilizada pelo autor, anuncia a dimensão pedagógica da actuação, aludindo também à reinvenção teatral como intenção de dar a ver, θέατρον, θεάομαι. Ocasiona, assim, o espanto, θαῦμα⁷⁷, uma impressão cuja importância é decisiva para a criação de imagens, reflectindo-se no hábito da reflexão e concretizando-se no exercício de revisão, sendo comum ao discurso e às artes. Tal saber deve preferencialmente ser despertado na infância, como também se infere do pedido formulado por um menino de dez anos, a fim de que Filóstrato lhe ensine a compreender os quadros na galeria de sua casa. A palavra articula-se, portanto, com a pintura. Assim indica a manifestação de interesse de outro grupo de formandos, a quem também importa a arte retórica demonstrada pelo professor, quando este comunica o seu saber, despertando a sensibilidade à sua audiência. A palavra e imagem são indissociáveis, posto que a arte verbal tem por finalidade treinar a audição de maneira a potenciar a visão (mental), tornando os ouvintes espectadores.

A memória e a imaginação, φαντασία, fundam os alicerces daquela competência de desencadeamento da visualização. Assim sendo, a visão sobressai como maneira preferencial de conhecer o κόσμος e a reinvenção das temáticas da experiência, individual e colectiva repete-se, forjando e consolidando a tradição. Tais condições firmam-se enquanto matéria-prima da formação dos πεπαιδευμένοι, destacando-se também como questão de cultura. Não obstante, as designações de pintura épica⁷⁸, de pintura trágica⁷⁹ e de pintura bucólica inscrevem aquela expressão de cultura na literatura, porquanto o pintor, à semelhança do poeta, possui a capacidade de recriação da mitologia de uma maneira grandiosa, distanciando os heróis e os deuses dos meros mortais. A ênfase colocada na retórica revela a intenção literária do sofista que, com tal exercício, conduz a éfrase ao estatuto de género literário independente. Esta técnica, porém, não desmerece a pintura, aliás enaltecida pelo autor, quando este declara que quem desdenha da pintura é injusto diante da verdade⁸⁰, pois unicamente aquela pode mostrar o verdadeiro carácter

⁷⁴ Filóstrato, *Imagens*, prólogo 1.1.

⁷⁵ Filóstrato, *Imagens* 3.

⁷⁶ Filóstrato, *Imagens*, prólogo 1.1(‘Lição do professor’).

⁷⁷ Filóstrato, *Imagens*, prólogo, 1.1.

⁷⁸ Filóstrato, *Imagens* 1, 27.

⁷⁹ Filóstrato, *Imagens* 2, 13; 1, 1.

⁸⁰ Filóstrato, *Imagens*, prólogo 1, 1.

dos heróis, mediante a alternância de sombra e luz⁸¹. Todavia Filóstrato manifesta uma preocupação profunda com a dimensão comunicacional da pintura suscitando-nos uma abordagem filológica e literária à imagem. O comentário do autor assenta na proporção, *συμμετρία*, que nada tem a ver com a acepção que hoje se atribui àquele vocábulo grego. Enquanto construção matemática, a *συμμετρία* indica a maneira de ver, determinando a maneira que os olhos percebem sem mediação da técnica humana. A pintura, como arte mimética, recria sensações globais e não apenas visuais, cuja manifestação material causa *θαῦμα*, espanto, ao observador. Deve-se esta emoção à mistura de estranheza e de ‘verdade’, designadamente de concordância com algo conhecido ou sentido, embora a imagem dê a ver uma coisa nova. Concretamente, o fogo sobre a água causa o espanto porque tal nunca foi visto, porém a distanciação crítica em relação a esta imagem fecunda o pensamento acerca daquele encantamento, possibilitando a identificação do passo de Homero sobre Hefesto e o rio Escamandro. Com aquele exemplo de Homero, Filóstrato averba a estranheza como condição suficiente para pensar a memória documentada na imagem. As já referidas designações⁸² de *transparência* e de *opacidade*, propostas por Fried, são aqui relevantes para a reflexão sobre aquela maneira de pensar a imagem, discutivelmente datável desde Homero.

A referência ao aedo, de onde provém a maioria dos exemplos de Filóstrato, esclarece ou, pelo menos sugere, que as *Eikones* são uma reflexão sobre a *φαντασία*, memória, e sobre o seu modo de transmissão, como indica o exercício proposto por Filóstrato ao seu jovem anfitrião, convidado a ver mentalmente as palavras de Homero. Este primeiro exercício acusa uma compreensão da memória como imagem formada interiormente, cujo distanciamento do objecto que a estimulou propicia a reconstrução dos factos com matizes ficcionais. Cícero e Luciano⁸³ alvitram isto mesmo ao equipararem a poesia de Homero à pintura. A questão parece, então, ser mais profunda do que a opção por uma linguagem ou por outra, sugerindo, por isso, a extrema importância da apreensão visual na formação da memória. O aspecto visual evidencia-se também na estratégia da repetição de temas, continuamente reinventados mediante imagens, mentais ou concretizadas graficamente, consistindo ambas principalmente em estímulos da visão, apelando também aos demais sentidos, designadamente a audição, o

⁸¹ Filóstrato, *Imagens* 1, 20-23.

⁸² *Vide supra*, p. 62.

⁸³ Cícero, *Tusculanas* 5, 114; Luciano, *Imagines* 2, 8.

tacto, o olfacto e o paladar, refinando-os. Concretamente, a acção de colher maçãs deverá também trazer a fragrância do fruto aos sentidos, μῶν ἐπήσθου τι τῆς ἀνὰ τὸν κῆπον εὐωδίας ἣ βραδύνει σοι τοῦτο⁸⁴, tal como a descrição da imagem daquela acção também deverá despertar a mesma sugestão, προσβαλεῖ γὰρ σε μετὰ τοῦ λόγου καὶ τὰ μήλα⁸⁵. Para Heliodoro⁸⁶, no século III d.C., o poder de sedução da imagem é de tal modo intenso que, ao penetrar os olhos da rainha, altera a semente no momento em que o rei a lança no seu corpo.

⁸⁴ Filóstrato, *Imagens* 1.6, 27-28.

⁸⁵ Filóstrato, *Imagens* 1.6, 29-30.

⁸⁶ *Etiópicas* 4.8.5.

CAPÍTULO III: O ESCUDO DE AQUILES, *ILÍADA* 18, 468-609

1 Tensão e cruzamento entre cultura visual e cultura oral

“Seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak” (Berger *et alii* 2008, 7). O ser humano começa por se relacionar com o universo circundante e consigo próprio mediante os olhos, experienciando-se como objecto visível¹. O acto de olhar ocasiona um efeito de alienação no observador, devendo-se este facto à noção de si enquanto objecto. Inversamente, tudo aquilo em que acreditamos, sabemos e conhecemos racionalmente afecta o modo como vemos o que os olhos dão a ver. O acto de olhar é um movimento voluntário e relacional, uma vez que não se vê uma só coisa, estabelecendo-se também relações entre aquilo que se vê e quem vê². Aquela percepção, designada por ἔκφρασις pelos gramáticos gregos, reflecte a impossibilidade de descrever exactamente a imagem formada na mente do leitor e, por extensão e semelhança, do ouvinte. Do mesmo modo, pode falar-se de medo ecfrástico (*ekphrastic fear*) em relação a uma imagem para referir o receio de os olhos verem representada a cena imaginada, que se pode designar de esperança ecfrástica (*ekphrastic hope*)³. Quer isto dizer que o aedo e o pensador pictural podem unicamente gerar uma evocação fragmentária de uma realidade imaterial e irrepetível. O exemplo da écfrase afigura-se decisivo para mostrar a tensão entre ver e dizer. Este exercício de retórica, προγυμνάσματα, é habitualmente definido como descrição literária, extensa e pormenorizada, de qualquer objecto, palpável ou imaginário⁴. Os gramáticos antigos, porém, oferecem uma definição que indica o hábito de visualizar, atestando, assim, a existência de literacia visual, uma vez que para realizar este exercício é necessária uma técnica aprimorada, assim como também é necessário um profundo conhecimento de retórica, de maneira a construir uma descrição suficientemente viva e detalhada, ἐκφράζω, para estimular imagens. Relevante para esta reflexão é a acepção de pôr algo a descoberto,

¹ Vide Blundell *et alii* (2013) e Giuliani (2013, 7).

² Berger *et alii* (2008, 9) dizem: “We never look at just one thing; we are always looking at the relation between things and ourselves. Our vision is continually active, continually moving, continually holding things in a circle around itself, constituting what is present to us as we are.”

³ Bartsch e Elsner (2007, i). Sobre o papel da écfrase na articulação entre a imaginação e a persuasão, vide Webb (2016), em particular, pp. 193-194.

⁴ Vide Hornblower e Spawforth (1996).

de trazer algo para fora, ἐκφρέω, ou mesmo de propiciar uma desobstrução, ἐκφράσσω⁵. A écfrase pertence, então, ao âmbito da explicação, sugerindo que os antigos teriam compreendido a imagem como algo que unicamente adquire um sentido na interacção com o comentador, constituindo, como bem observou Jacques Rancière⁶, uma “aventura intelectual singular,” aproximando os membros de um corpo colectivo porque tal aventura é sempre distinta e irrepetível. Tomemos como exemplo a descrição do escudo de Aquiles (*Ilíada* 18, 478-608). Os versos neste texto sugerem a visualização enquanto ética de transmissão de conhecimento, ao passo que o exercício inverso, designadamente, a produção do objecto tridimensional ou a sua reinvenção como imagem gráfica, dificilmente corresponderam à imagem imaginada por cada membro da audiência. Tais imagens são individuais, apesar de não ser despropositado afirmar que indivíduos distintos poderão conceber imagens semelhantes, por isso, qualquer objecto construído para evocar algo conhecido pode ser reconhecido como tal. A confrontação de uma imagem com a descrição prévia desta tem como consequência imediata o desapontamento. De facto, os vasos dão a ver diversas variantes do escudo de Aquiles, todas muito simples e totalmente diferentes do magnífico e complexo objecto que a descrição dá a ver ao espírito. O mesmo manifesta-se em todo o poema. Por isso perguntamos como é que o pensador pictural dá a ver o tema da *Ilíada*, ou seja, a cólera de Aquiles? A resposta a esta pergunta complexifica-se porquanto a cólera do herói não expressa uma só emoção, como atesta o vocabulário que a nomeia, por exemplo μῆνις, ὄχλος e χόλος. O pensador pictural necessita de encontrar uma maneira totalmente concreta e totalmente abstracta para sugerir instantaneamente aquilo que o poeta diz em milhares de versos e, provavelmente, em numerosas horas de recitação. Quando o observador vê a figuração de um tal momento recorda-se daquilo que escutou, residindo a força da imagem no estreitamento da liberdade de quem a vê, diferentemente da situação em que o estímulo é desencadeado pela língua verbal. Isto sugere que a imagem é mais imediatamente eficaz para difundir a ética social do que a língua verbal. As séries estudadas na segunda parte deste trabalho revelam isto mesmo, motivando-nos a reflexão acerca das soluções iconográficas. É, assim, possível a identificação de deslocamentos de traços distintivos habitualmente associados ao herói, designadamente na *Ilíada*, que

⁵ Apoio-me na autoridade de Chantraine (1999), *s.u.* Φράζω.

⁶ Vide Rancière (2010, 27).

indicam o que cada época considerou mais importante difundir acerca de Aquiles para a sua própria redefinição identitária.

Justifica-se a tentativa de descortínio do pensamento acerca do acto construtivo de dar algo a ver. A teorização antiga acerca da especulação, mais próxima, mas ainda assim distante da época de produção dos vasos, é formulada em Aristóteles. Ὅψις é a

palavra utilizada para referir por um lado aquilo que hoje se designa por espectáculo e, por outro lado, para distinguir a visão oratória, o λόγος. Todavia, a *Poética* refere-se-lhe muito brevemente⁷ a propósito



Fig. 14. Níobe transformada em pedra. Sobre os degraus, à direita, a figura feminina chora o seu destino (esquerda). **Fig. 15.** Níobe chora os filhos (direita).

da epopeia, da tragédia e, mais brevemente ainda, da comédia. Ainda assim, é um texto relevante para este trabalho, porque aquelas artes são consideradas miméticas, tal como a pintura. Lê-se na *Poética* o seguinte: “quem imita representa homens em acção, é forçoso que estes sejam bons ou maus [...] e melhores ou piores ou tal qual somos, como fazem os pintores”⁸. Tal mimese consiste no meio, nos objectos e no modo que determinam aquelas criações, como se pode continuar a ler no texto: “Sófocles [...] e Aristófanes [...] imitam pessoas em movimento, em actuação.”⁹ O movimento imitado inclui uma dimensão de prazer enlaçada numa função didáctica porque, continua o texto, “vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma. Quando, por acaso, não se viu anteriormente o objecto representado, não é a imitação que causa prazer, mas sim a

⁷ Aristóteles, *Poética* 50b6.

⁸ Aristóteles, *Poética* 48a2.

⁹ Aristóteles, *Poética* 48a 3.

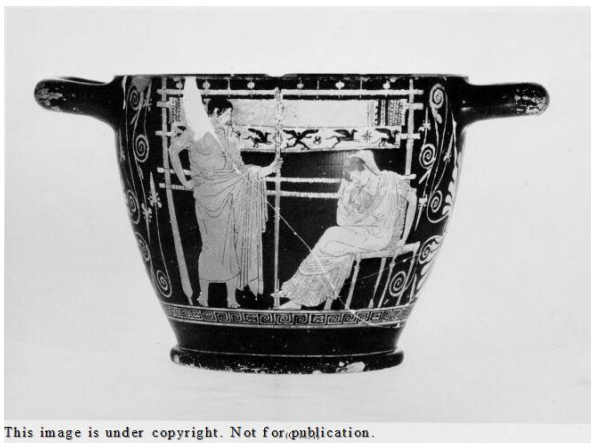


Fig. 16 Penélope aguarda Odisseu. A tapeçaria inacabada junta-se à gravidade da atitude corporal de Odisseu e à atitude triste de Penélope, gerando um *instant pregnant*.

execução, a cor ou qualquer outro motivo do género.”¹⁰ Naquele comentário emerge a construção de estímulos do sentido da visão, no acto

de dar a ver e de perceber, fundamentais para a construção do ‘instant pregnant’. A percepção visual afigura-se, crucial, dando relevo ao espectáculo no acto de ver: “E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas.”¹¹ A correcção da dimensão apela outra vez à visão, uma vez que aquela se define por ser “abrangida por um só olhar”¹². O aspecto visual está profundamente vinculado à captação de sentido, como Aristóteles confirma noutro lugar, “a decisão reside na percepção”¹³. O pensador pictural representa um *momento significativo*¹⁴ do mito, de maneira a mostrar uma história original. As figuras pintadas, como se lê em Platão¹⁵, permanecem silenciosas, fixadas no tempo e no espaço, porém distanciadas da vida empírica e incapazes de se alterarem, o que unicamente pode acontecer mediante o



Fig. 17 - Estela de mulher.

λόγος. Designa-se, então, por ‘momento significativo’ (*instant pregnant*), aquele que dá a ver algo com forte presença evocativa, mas que não tem necessariamente de aludir ao clímax de uma história, ou o que é anterior ou posterior àquele resolvimento. O espaço físico do vaso exige uma representação sinóptica, designadamente exige a representação de diversos acontecimentos em simultâneo, que não poderiam ocorrer num só momento.

¹⁰ Aristóteles, *Poética* 48a4.

¹¹ Aristóteles, *Poética* 50b6.

¹² Aristóteles, *Poética* 50b7.

¹³ Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 2-1109b23.

¹⁴ Vide Barthes (2009).

¹⁵ Platão, *Fedro* 275d-e.

Este procedimento, contribuindo para a economia da representação, orienta o observador mediante momentos significativos, sem constituir necessariamente uma sequência¹⁶, funcionando unicamente como apontadores semânticos. Nas séries que estamos a estudar, a plenitude semântica da imagem, ou seja, o momento significativo nela documentado, revela-se na oposição entre as figuras.



Fig. 19 (face B). à esquerda, um ancião lamenta o guerreiro ferido, ou morto, carregado por outro. Uma mulher assiste.



Fig. 18. Aquiles em atitude pensativa ou de lamento.

Na série habitualmente

conhecida por “Embaixada a Aquiles” o pensador pictural reinventa um único momento alusivo à impressão de recusa, por isso, a imagem poderia dizer respeito a quaisquer homens, se as figuras não estivessem identificadas. No canto nono da *Ilíada*, Aquiles encontra-se recolhido na sua tenda, recusando-se a combater devido à ofensa perpetrada por Agamémnon, que se apropriou do seu prémio de guerra, Briseida. Uma embaixada enviada pelo rei procura convencê-lo a retomar o combate e a esquecer a ofensa, prometendo-lhe presentes e tenta persuadi-lo pela palavra; todavia nada demove Aquiles.

Qual é o momento significativo deste enredo ou qual é a acção que sobressai como sendo exclusivamente alusiva àquele episódio? Admitindo que o que sobressai é a atitude de recusar, o pintor poderia ter optado por representar uma figura em pé com um braço estendido e a mão erguida, como se procurasse deter outra ou outras figuras à sua frente ou, então, poderia ter representado uma figura de costas voltadas para uma ou demais figuras. Estas opções produziriam eventualmente um reconhecimento, porém, este seria superficial, esvaziado de capacidade evocativa do mito e, sobretudo, de superação deste, comprometendo, por isso, as qualidades hermenêuticas do observador, independentemente da identificação das personagens. O pensador pictural precisa, portanto, de uma solução inovadora em que a força emotiva da cena e também a dos antecedentes e a das consequências desta seja dada a ver mediante uma situação de tensão prestes a eclodir.

¹⁶ Vide Woodford (2007, 40); Chiaradia (2010, 77).

A recriação de Aquiles sentado, curvado, com o corpo oculto por um manto e a cabeça apoiada numa mão evoca uma situação de pesar (ver fig. 13), uma vez que se trata de uma atitude corporal comum à representação de figuras enlutadas (ver figs. 14-15; 17) ou que sugerem preocupação (ver figs. 16; 18), sendo uma solução mais favorável ao reconhecimento daquele episódio, indiciada pela relação de antagonia estabelecida com a recepção da embaixada. Nesta situação, a afabilidade de Aquiles elucida que o herói, caso estivesse sentado, se teria levantado para receber e saudar os enviados de Agamémnon.



Fig. 20 Aquiles carrega o corpo de Penthesileia.

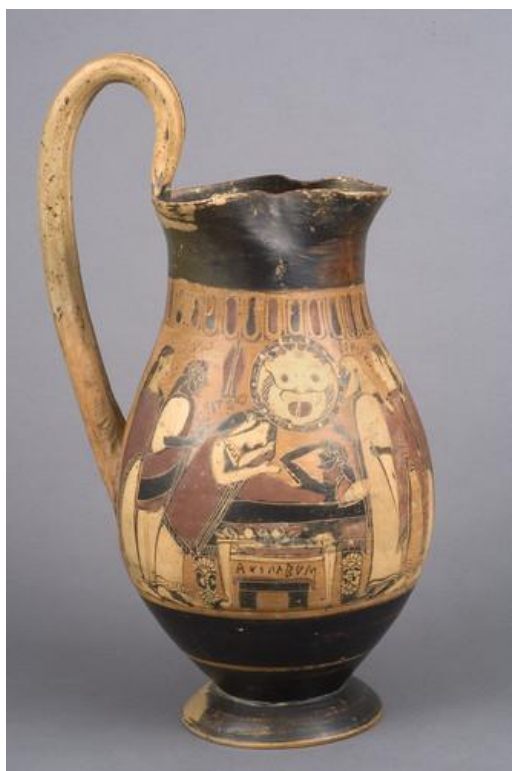


Fig. 21. Aquiles, identificado pela inscrição entre a κλίνη e a mesa, chora Pátroclo. A Górgona olha de frente para o observador.

Na *Ilíada*, a cólera do herói não se abate sobre os embaixadores, como esta solução mostra, indicando com este deslocamento que a garantia de reconhecimento do mito inspirador numa recriação inovadora depende da imaginação e da competência técnica do pensador pictural, ambas concretizadas numa imagem suficientemente evocativa de algo mais amplo. A técnica inclui cinco estratégias de contextualização que não são obrigatoriamente utilizadas em simultâneo nem têm de ser suficientes para esclarecer o significado provável da pintura, devendo, portanto, ser consideradas como orientações de leitura (Woodford 2007, 15-27). A primeira estratégia é a utilização de inscrições (ver, por exemplo, fig. 21), em que

o desenho, a pintura e a escrita formam uma aliança; a segunda é a utilização de atributos



Fig. 22. Πρόθησις de Aquiles: carpideiras. objectos vazios aludem à alteridade: dois elmos enfrentam-se, a viseira, sobre a qual repousam, evoca uma caveira. Ao lado, a Górgona no escudo do herói indica a alteridade absoluta. A lira junta-se àqueles elementos, unindo o abismo à gargalhada.

exemplo, Aquiles imóvel sob o manto da αἰδώς (ver capítulo 7). A quinta, e última, estratégia consta da composição de um contexto esclarecedor sobre a personagem representada, diferenciando, assim, cenas alusivas ao ciclo mitológico de cenas alusivas à vida empírica. Tomando como exemplo as imagens em apreço na segunda parte deste trabalho, aquele momento associa-se à cólera de Aquiles, de um modo geral e, concretamente, evoca a recepção da embaixada no canto nono da *Ilíada* mediante de elementos passíveis de ligação àquela cena de Homero, como, por exemplo, a espada e o escudo, cuja suspensão, recorda a recusa de Aquiles em combater, e Odisseu inclinado, numa atitude rememorativa da missão de persuasão que lhe foi confiada.

Aqueles exemplos de Aquiles, que oportunamente analisarei mais exaustivamente, são todos relativos à alteridade, em geral, não obstante também sintetizarem a construção de Aquiles no processo de se tornar ele próprio. Isto fixa a reinvenção do herói Aquiles ao propósito mais amplo de induzir um ἦθος que, mais do que se constituir como valência política ou moral, diferencia uma atitude intelectual porque encena o outro como experiência radical. O outro não é, então, a reinvenção de um objecto, sugerindo mais a tolerância e ligando-a à fundação da πόλις. A apoiar esta tese estão numerosas composições com a deusa Atena, tal como uma multiplicidade de elementos indicadores do γυμνάσιον. O ritmo e a combinação de elementos diferenciados

a fim de identificar as figuras, designadamente, o bastão, identificando o rapsodo, como vimos no capítulo anterior; a terceira estratégia consiste na mistura de elementos estranhos ou improváveis, por exemplo, a situação em que o herói se confronta com um adversário particularmente estranho ou age de uma maneira improvável, como Aquiles a transportar o corpo de Pentésiléia, uma vez que é estranho e improvável que um guerreiro transporte o corpo morto de um inimigo (ver fig. 20); a quarta estratégia reside na combinação inusitada de elementos habituais, por

desempenham um papel muito importante naquela construção. Assim, o último momento desta primeira parte sobre a constituição e a observação da imagem é dedicado a uma breve reflexão sobre a descrição do escudo de Aquiles (*Ilíada* 18, 477-617). Neste passo da *Ilíada*, a capacidade evocativa de imagens manifesta articulações temporais que acusam impressões acerca da háptica, do *momento significativo*, e da ὥρις, noções amplas e complexas aqui relevantes¹⁷, enquanto ponte para o estudo de séries iconográficas de Aquiles, na segunda parte deste trabalho. A descrição do escudo de Aquiles revela uma compreensão tríplice do tempo, manifestada numa moldura de cenas pontuais indicadoras de um entendimento da vida como sendo fragmentária. Em tais cenas descortinamos a interpenetração de universos distintos, designada por metalepse pelos teorizadores. Esta figura de retórica, a que estudos de Gérard Genette deram grande relevo, dá a ver a multiplicidade de cenas intervenientes naquela intersecção, com incidência na condição fragmentária e semanticamente fecunda dos instantes nelas encenados. De facto, a dimensão visual que se abre aos olhos da mente quando os ouvidos escutam Hefesto a trabalhar sugere uma encenação, onde se manifestam três dimensões temporais: a primeira diz respeito ao tempo cronológico; a segunda evoca o tempo metafísico, καιρός, que designa uma percepção temporal subjectiva, alusiva ao momento exacto em que as circunstâncias podem resvalar para um de dois sentidos igualmente possíveis; a terceira alude ao tempo dos ciclos, αἰών, que inclui os astros, o destino e a sorte. Tais referências temporais aparecem nas metalepses resultantes da interpenetração dos universos diferenciados no escudo, destacando-se enquanto argúcia retórica disposta a chamar percepções distintas da complexa noção de realidade.

A metalepse consiste numa “prática de linguagem”¹⁸, com múltiplas acepções, não mutuamente exclusivas. Para os antigos retóres¹⁹, designa um caso de transferência²⁰, designadamente, uma metonímia ou uma metáfora. A metalepse na descrição do escudo de Aquiles adequa-se mais à noção de interpenetração das dimensões do tempo que se vão definindo, ou talvez, enumerando, se atendermos ao efeito de “transfusão perpétua e recíproca”²¹. Por isso, a definição de Genette²² dá significado à construção temporal despertada pela descrição de Homero, já mencionada, iluminando a oposição entre o

¹⁷ Vide *supra*, pp. 15; 17.

¹⁸ Vide Genette (2004, 7).

¹⁹ Cicero, *Brutus* 69; *De Oratore* 3.200; Quintiliano, *Institutio* 8.6.1; 8.6.37-8; 9.1.4.

²⁰ Vide Genette (2004, 13-4).

²¹ Vide Genette (2004, 131).

²² Vide Genette (1983, 215; 234-5).

“tempo fictício” e o tempo cronológico, onde decorre a canção de Homero. Este universo da actuação da história diante da audiência junta-se aos universos distintos que compõem o escudo, fazendo também parte do corpo metaléptico do artefacto imaginário. Desenha-se, portanto, um tempo ficcionalizado dentro da ficção, tendo como consequência imediata a ilusão do aparecimento de “portas deslizantes”, que descortinam universos temporais paralelos. A acção de fabricar o escudo sugere o alinhamento das três dimensões temporais já notadas. Tal equilíbrio deixa também transparecer o propósito de regar o excesso do herói, induzindo-lhe uma sensação de paz interior. O objecto a ser forjado dá a ver especulações sobre a vida e a morte humanas, gerando nexos entre a ordenação temporal e a ordenação dos actos humanos. A maneira distanciada de dar a imaginar os planos temporais impulsiona a encenação porquanto, tal como a encenação teatral, é engendrada na mesclagem do pensamento afectivo, ἰδυῖα πραπίς, propiciando uma ordenação temporal e espacial. Assim, a acção de Hefesto ganha relevo no alinhamento temporal, mediante o avivar de sensações e de ritmos diferenciados. Esta compreensão surge posteriormente no pensamento grego como via para desafiar as crianças a acompanhar a virtude mediante as reinvenções sonoras²³.

Hefesto encena uma ὄσκησις alusiva às construções da memória, no escudo. Concretamente, o deus-artesão²⁴ desempenha o papel de encenador da condição de observador, *i.e.*, da experiência de ver e do acto de dar algo a ver, como uma τέχνη possibilitadora da construção do tempo e do espaço. Diversos procedimentos gramaticais indicam aquilo mesmo, designadamente, ao associarem-se à *mise en discours*, a composição do discurso, sendo esta circunstância favorável à acção de fundação do tempo e do espaço. Motiva-nos isto um duplo método de análise para este passo de Homero: o primeiro, que convencionamos designar por filológico, ocupa-se da análise dos verbos e o segundo, aqui designado por comparatista, concentra-se no exame do desenho do espaço e da movimentação de personagens, à semelhança da encenação. A descrição do escudo ocorre nos domínios da imagem, designadamente, no domínio da especulação, desvendando uma apreensão consistente de maneiras de sentir o tempo, com destaque para a duração, aliás declarada na utilização do imperfeito. Esta opção indica a

²³ Platão, *As Leis* 7, 812b-c.

²⁴ O estatuto do artesão na sociedade grega antiga é amplamente mencionado nas fontes antigas. Por exemplo, Platão, *Timeu* 28c3-4; 28a-b; Plutarco, *Péricles* 1,4, 2; Plutarco, *Sólon* 24, 2; Sólon, *Elegias*, frg. 1, 49-52; Xenofonte, *Memoráveis* 2, 7, 1-10; Xenofonte, *Económico* 4.2. (fontes citadas e traduzidas para o Francês por Müller-Dufeu (2011, 339; 337; 347; 346; 348; 351-353).

imperfeição do próprio escudo, que é dado a ver como objecto composto por múltiplas dimensões, onde se albergam realidades opostas, em perpétuo movimento, αἰών. A coexistência de tais aspectos engendra a aparência de simultaneidade, onde a realidade transparece como concepção híbrida, desobrigada da presença de um objecto concreto, porquanto a descrição poética ultrapassa os meios técnicos para construir uma obra de arte física (Snodgrass 1998, 41). Independentemente de existir um escudo externo à ficção, estes versos da *Ilíada* constituem um objecto cultural, orgânico e independente porque criam a ilusão do verdadeiro. O facto de aqueles versos também serem um exemplo de écfrase reforça o sentido deste comentário para o estudo da iconografia de Aquiles, pois evidencia a dimensão cenográfica que procuramos enfatizar, à luz daquilo que os antigos também parecem ter intuído²⁵. Com aquela finalidade, comentam-se intersecções no tempo e no espaço sugeridas pelo texto. A actuação do aedo desencadeia a intersecção de múltiplas dimensões temporais e espaciais, começando por introduzir o passado heróico no plano da vida empírica, ocasionando a suspensão desta. Estruturalmente, as indicações de tempo configuram-se em constelação, intersectando-se, por vezes, na tecitura da história que está a ser contada, constituindo exemplos de metalepse. Neste texto de Homero, aquela figura de retórica reforça o sentido de procedimentos semelhantes na macro-estrutura do poema, tais como a prolepse e a analepse. Porém, ao servir para gerar dimensões espaço-temporais, diferencia a descrição do escudo enquanto passagem²⁷. A noção de jogo é relevante para a argumentação, posto que aclara a dimensão performativa e espectacular, com incidência na relação entre o objecto e a audiência. Desta maneira, a metalepse salienta o saber fazer de uma ilusão partilhada entre o rapsodo e a audiência, ou seja, estimula a imaginação, ao mesmo tempo que põe em prática o funcionamento da representação.

O escudo de Aquiles dá, então, a ver um caso singular, ao exercer uma acção tríplice sobre o tempo: em primeiro lugar, salienta-se como micro-estrutura dentro da *Ilíada*. Por este motivo, a suspensão do tempo em que a história está a ser contada interrompe o canto maior, onde se integra e, simultaneamente, gera um efeito de *absorção* do olhar da audiência para o espaço do deus Hefesto, dando-lhe a ver este domínio recôndito e privado. Em segundo lugar, sustém a macro-estrutura do poema e, em terceiro

²⁵ Filóstrato, *Imagens*; mais exactamente, pretendemos salientar a dimensão cenográfica da descrição da imagem, cuja descrição é compreendida como um espectáculo dado a ver por um actor (Luciano, *Em Defesa das Imagens* 29).

²⁷ Quintiliano, *Institutio* 8.6, 37.

lugar, ocasiona a ilusão de simultaneidade, mediante as cenas que compõem o escudo. Numerosos estudos²⁸ ocuparam-se destes versos, analisando a relação entre o mundo tal como é passível de ser reconhecido pela experiência da vida e aquele que é reinventado no escudo. Porém, nenhuma daquelas abordagens incidiu sobre as maneiras de representar o tempo através de imagens literárias, mais exactamente no que diz respeito à capacidade cénica destas para encenar a memória, dando a ver, a escutar e a sentir. “[L]e monde du bouclier est *comme* le monde”. A afirmação de Pigeaud (1988, 54-6; 57; 23; 27) dá relevo à identidade do objecto e do seu portador. O artefacto poético não está associado a um μικρὸς κόσμος porque é o κόσμος que se torna μικρός, uma vez que contém o tempo. Tal analogia, representativa da comparação épica, evidencia o artefacto enquanto objecto cultural orgânico que, ao dar a vida a ver, propicia o pensamento de outras imagens mentais, estimuladas pela maneira, universal e anónima, como são dadas ao olhar. Para se tornarem completas no sujeito, mais exactamente, para se tornarem aquelas imagens precisam de interacção com a audiência.

O escudo manifesta a dimensão cenográfica de um espectáculo mental, encenado por Hefesto. Por conseguinte, o relato do trabalho do deus-artífice suscita a alteração do estado mental da audiência, como estratégia para instilar na audiência a percepção coerente das janelas temporais que vão sendo reveladas. Desta maneira, o texto aponta para um novo modo de apreensão das alterações do universo das apreensões e da acção. Concretamente, o escudo é constituído por fragmentos evocativos da vida empírica mediante quadros irregulares, com fronteiras frágeis e oscilantes entre a paz e a guerra, porém nunca totalmente em guerra ou em paz. O vocábulo cena, o léxico e as expressões alusivas à cena surgem um pouco por toda a bibliografia crítica, salientando que a capacidade espectacular da descrição do escudo foi sentida em estudos anteriores, confirmando a relevância da abordagem do texto mediante uma perspectiva atenta aos elementos cénicos, mais exactamente aos elementos sensoriais. Um daqueles elementos, o som, afigura-se uma dimensão fundamental da contemplação oferecida pelo aedo, para nós perdida. Todavia o texto sobrevivente na *Ilíada* é composto por um léxico alusivo à acção e a uma miríade de vocábulos que evocam as mais distintas sensações. Por isso, a descrição do trabalho do divino artesão Hefesto não só desperta a imaginação, mas também contribui para a ocorrência de contracções musculares, sugerindo a

²⁸ Vide Aubriot-Sévin (1999, 9-56); Lissarrague (2008, 2-16); Frontisi-Ducroux (2002, 463-484); Taplin (1980, 1-21).

reconfiguração do corpo, alterando também o meio visceral, como podemos concluir da análise do vocabulário da cólera de Aquiles²⁹. Por conseguinte, a contemplação proporcionada pelo deus artesão afigura-se um importante contributo para a formação da memória como algo inalienável ao indivíduo, diferentemente de constituir um legado que lhe é exterior e, talvez, por isso, estranho³⁰. Tal sugere uma maneira espectacular de compreender o κόσμος, dando-o a ver mediante gestos, cores, sons, fragrâncias e toda uma série de sensações geradas pela presença do aedo, pelo movimento e pela voz deste, modulando formas fonéticas e gerando ritmos que se juntam a estímulos do corpo, transportando a audiência para um tempo mental, por oposição ao tempo cronológico da actuação. Esta engendra uma atmosfera de percepções concretizada mediante um exercício metonímico de síntese, evocando um todo mais amplo, tal como se observa no texto. Os numerosos momentos, simultaneamente ‘totalmente concretos’ e ‘totalmente abstractos’³¹ que o compõem são fertilíssimos em semânticas latentes. Estas constituem por si mesmas uma dimensão singular do tempo, καιρός, porque evocam o momento exacto em que aquilo que é dado a ver pode seguir em direcções distintas, a oportunidade, portanto. Esta estratégia tem como consequência imediata a evocação de situações análogas na vida empírica, vindo ocasionar a reflexão acerca desta através da representação. O texto evidencia, assim, uma linguagem pictural, que ganha significado ao ser estudada como uma pintura. Por exemplo, “os arautos preparavam uma refeição [...] com muita cevada branca, as mulheres polvilhavam o jantar dos jornaleiros” são imagens que constituem acções recortadas de actividades da vida quotidiana, universalmente conhecidas e suficientemente objectivas e significativas para impressionar a audiência, acordando-lhe o desejo de imaginar os gestos, de sentir as fragrâncias, de saborear os alimentos. Com aquele panorama alcança-se um “efeito de distanciamento” entre a audiência e a acção que decorre como se esta não existisse, gerando em simultâneo um efeito de *absorção* (Fried 1980, 7-70), arrebatando a atenção da audiência para o interior da cena, à semelhança de uma pintura. Isto posto, o texto

²⁹ Vem a propósito observar que hoje sabemos que “entre o corpo e o cérebro decorre uma dança interactiva. Os pensamentos implementados no cérebro podem induzir estados emocionais que são implementados no corpo, enquanto o corpo pode alterar a paisagem cerebral e, dessa forma, alterar o substracto dos pensamentos.” *Vide* Damásio (2010, 126-127).

³⁰ Para a análise da imagem literária e plástica do corpo, *vide*, entre outros, Osborne (2011). Para uma imagem do corpo grego como indecisão do tempo e do espaço, *vide* Pigeaud (1995), designadamente, o comentário ao escudo de Aquiles, onde o autor reflecte acerca da intenção fictícia do artefacto imaginado (21-28).

³¹ *Vide* Barthes (1973, 185-91).

articula a linguagem visual e a linguagem dramaturgica, dando a ver a vida a deslizar diante dos olhos como realidade fragmentada sujeita ao *καίρως*. A forma redonda do escudo funde-se com a utilização do imperfeito, sugerindo a sucessão contínua de cenas, sem que estas sejam sentidas como uma sequência.

Pelo contrário, tal procedimento autonomiza-as, evidenciando a hibridez do conjunto e o sentido pleno de cada uma, tornando o excerto de Homero semelhante a um espectáculo composto por “*tableaux vivants*”³². Quando o deus-artesão forja um escudo para Aquiles, encena sobretudo um espectáculo para o adversário, porque as imagens constituem a parte exterior do escudo. Desta maneira, Homero apela totalmente à perspectiva do observador, apesar de o fazer indirectamente, sugerindo, deste modo, a alteridade como processo de auto-descoberta através do efeito de *absorção*, um conceito que já mencionámos em momentos distintos deste trabalho e ao qual continuaremos a fazer referência, dado o papel fundamental que desempenha na análise que proponho. Ao reflectir acerca dos comentários de Diderot, este conceito operatório foi apresentado por Fried (1980, 103) para designar o modo singular como determinadas pinturas pareciam ignorar o observador. Fried diz:

“simply disregarding the beholder was not enough. It was necessary to oblivate him, to deny his presence, to establish positively insofar as that could be done that he had not been taken into account. And Diderot seems clearly to have felt that there was in principle no more efficacious means to that end than to take as subject matter the deeds and sufferings of conscious agents who were [...] fully capable of evincing awareness of the beholder, and, then to forestall or extinguish all traces of such awareness. Furthermore, I have suggested that the demand for an absolutely perspicuous mode of pictorial unity was at the bottom a demand for the negation of the beholder’s presence before the painting; and because, as I have tried to show, action and passion lent themselves more readily than any other subject matter to the achievement of that unity, the history painter was on these grounds also better equipped than his colleagues in other genres to bring negation about. [...]

³² A obra diversificada de Diderot instaura uma nova maneira de ver, que se funda na articulação entre a cultura visual e a dramaturgia, facilitando o conceito de *tableau*. Diderot concebeu uma sequência de *tableaux-vivants*, mediante os quais os artistas davam a ver posturas expressivas, permanecendo imóveis, como se fossem um quadro pintado. A intelecção que parece sustentar esta maneira de dar a ver assemelha-se muito à descrição do escudo de Aquiles. Para tornar o conceito de Diderot operatório no contexto que estudamos, devemos subtrair-lhe a dimensão cómica que o distingue. Do mesmo modo, a vitalidade dos *tableaux* revela-se unicamente na imaginação da audiência de Homero. Por isso, o termo ganha relevo enquanto conceito para teorizar o dinamismo expressivo das figuras fabricadas por Hefesto.

At the same time, taking Diderot's writings as the definitive formulation of a conception of painting that up to a point was widely shared, it was only by negating the beholder's presence that this could be achieved: only by establishing the fiction of his absence or nonexistence could his actual placement before and enthrallment by the painting be secured."

Tomando como ponto de partida a descrição do escudo de Aquiles, analiso em seguida a imagem neste texto, considerando aqueles comentários de Fried.

2 A forja da memória

O primeiro *tableau (comme du) vivant* dá a ver o Hefesto a trabalhar. Esta alusão directa a um elemento central na vida — que nem sempre foi valorizado³³ — sugere o papel determinante que o artesão desempenha na construção da identidade grega (Vidal-Naquet 1981, 31), dando relevo à centralidade da representação enquanto instrumento e meio de modelagem do tempo e do espaço, perpetuando-os como memória mediante formas e imagens.

Hefesto fabrica um objecto encomendado com uma finalidade: garantir o regresso de Aquiles ao combate. O objecto é autónomo, porém inclui-se numa história maior: serve para equipar um guerreiro, sendo para este um elemento decisivo no campo de batalha. O escudo é um acessório para a cena onde muito em breve vai figurar. Compondo-se ele próprio por um agrupamento de cenas, torna-se σῆμα de um produto do pensamento, inscrevendo-se no espaço enquanto artefacto temporal engendrado no passado, a fim de ser útil no futuro, para o presente do herói. O texto comprova isto mesmo. A preferência por verbos de acção ligados ao pensamento relata o trabalho do deus, designando a obra demiúrgica, à semelhança de uma cenografia. Portanto está fora de questão que Hefesto não pense a sua obra: ποίει δὲ πρῶτιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε πάντοσε δαιδάλλων... πέντε δ' ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν σάκεος πτύχες· αὐτὰρ ἐν αὐτῷ ποίει δαίδαλα πολλὰ ἰδυίησι πραπίδεσσιν (vv. 478-479; 481-482)³⁴. Hefesto constrói uma estrutura sólida, moldando-a até à obtenção de uma forma equilibrada. O procedimento assemelha-se à adaptação à cena de um texto dramático. No palco de Hefesto, a iluminação também não é esquecida:

³³ Plutarco, *Péricles* I, 4-II, 1. Sobre o estatuto do artesão, vide Müller-Dufeu (2011, 11-19).

³⁴ “Fez primeiro um escudo grande e robusto, todo lavrado...cinco eram as camadas do próprio escudo; e nele cinzelou muitas imagens com perícia excepcional.”

περὶ δ' ἄντυγα βάλλε φαεινὴν τρίπλακα μαρμαρέην (vv. 479-480)³⁵. No espaço aperfeiçoado pelo seu esforço, Hefesto enuncia impressões passíveis de se tornarem histórias, ao convergirem com a imaginação da audiência. Concretamente, as flautas e as cítaras soam, mas como é sentido o som que geram? Os jovens cantam, mas quais são as palavras que entoam? Homero diz que a voz de um rapaz é aguda, λεπταλέα φωνή (v. 570), mas outras vozes permanecem misteriosas, e, por isso mesmo, abandonam a audiência à sua própria imaginação, onde reinventam os ingénuos pensamentos inocentes das virgens e dos mancebos, παρθενικαὶ δὲ καὶ ἡῖθεοι ἄταλὰ φρονέοντες (v. 567). Homero sugere, contudo, que aquelas vozes são suficientemente poderosas para que outros cessem as suas actividades para as escutar: αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη (vv. 495-496)³⁶. A semelhança com um projecto cenográfico continua na encenação do espaço em movimento; identificam-se possibilidades para o descrever e para o transpor, como indicam os signos iconográficos, desenhando a comunicação visual.

Os objectos, os volumes, as cores, as fragrâncias, os gestos e outras acções evocam a vida empírica, definindo corredores pragmáticos que afastam qualquer forma de ilusão. Assim sugere a sintaxe do trabalho do deus-artesão (Pigeaud 1988, 55), em que os verbos de acção³⁷ se ligam a substantivos que designam matérias³⁸ e a advérbios de lugar³⁹, posicionando cada elemento num lugar exacto, como uma marcação de palco, indicando que a audiência está a assistir a uma elaboração. A descrição do espaço é dinâmica e suficientemente impessoal, de maneira que as cidades podem ser quaisquer cidades. Esta atmosfera articula-se com a geometria do espaço, contribuindo para reforçar a impressão de que a audiência está a ver *tableaux comme du vivant*. O enquadramento das personagens nas linhas verticais, nas linhas horizontais, nas linhas de profundidade e nas linhas diagonais organizam a cena, acentuando a impressão de vida: τοῖσι δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε δὴ σκοποὶ εἶατο λαῶν δέγμενοι ὅπποτε μῆλα ἰδοίαιτο καὶ... βοῦς. οἱ δὲ τάχα

³⁵ “...e pôs-lhe à volta um rebordo brilhante, triplo e refulgente.”

³⁶ “...flautas e liras emitiam o seu som. As mulheres estavam de pé, cada uma à sua porta, maravilhadas.”

³⁷ Ποιέω “criar ; fazer com arte”, vv. 478; 482; 490 ; 573 ; 587-9; 607-608; ποικίλλω “ciselar com arte”, v. 590; τεύχω “fabricar; construir”, 483-486 ; 574; 609-13; τίθημι “colocar num lugar apropriado”, vv. 541-550; 561 (Chantraine 1999; Bailly, 2000).

³⁸ Concretamente, χρύσος “ouro”, κασσέρος “estanho” v. 574 (Chantraine 1999; Bailly, 2000).

³⁹ Ἐνθα “Ao meio”, v. 497; ἐκ θαλάμων “à saída dos seus quartos”, v. 492 ; ὀπισθεν “atrás”, v. 548.

προγέγοντο,... δὴ δ' ἄμ' ἔποντο νομήες (vv. 523-526)⁴⁰. Aquela construção desafia a visualização, definindo linhas de força, onde os corpos adquirem a ilusão de tridimensionalidade, viabilizando a surpresa e estimulando a liberdade inventiva da audiência. Assim, este excerto projecta a noção de tempo presente, passado e futuro, que se revela, por exemplo, no movimento e nas acções dos vigias e dos pastores, fazendo eco com o pensamento do deus-artesão, porque este tem conhecimento prévio de tudo aquilo que se passou e de tudo aquilo que se vai passar. A cosmogonia da fabricação é total, porquanto a descrição de Hefesto a trabalhar é dada a ver como um espectáculo. Neste, Hefesto diferencia-se também como encenador e, como tal, repetidor da memória que cinzela. A condição claudicante⁴¹ e a ambidextria que o distinguem evocam a complexidade de um saber plural, manifestado na capacidade de dar a ver as coisas de uma maneira ambígua, apesar da objectividade veiculada pelos verbos no imperfeito. Os parâmetros indicados assemelham Hefesto a um cenógrafo. Concretamente, a condição claudicante de Hefesto radica-o no plano humano, enquanto conhecedor do sofrimento e da enfermidade. Sujeita-o também a caminhar por desvios, nunca em linha recta. Em sentido figurado, a imperfeição do deus pertence ao domínio da μητις, posto que exige um saber conjectural, a par de um conhecimento oblíquo, distintivo dos seres hábeis e aperfeiçoado mediante a repetição.

O deus-artesão manifesta habilidade, complementando-a com um conjunto de aptidões mentais evidenciadas na presença de espírito, sagacidade e artimanha⁴², todas competências relevantes para abordar as realidades cambiantes que denunciam a mutabilidade imprevisível e instantânea do κόσμος, como se depreende da cena em que a crueldade humana se abate sobre os pastores inocentes: δὴ νομήες... τερπόμενοι σύριγξι. δόλον δ' οὗ τι προνόησαν... οἱ μὲν τὰ προϊδόντες ἐπέδραμον, ... κτείνον δ' ἐπὶ μηλοβοτήρας (vv. 526-528)⁴³. Por conseguinte, as cinco camadas que compõem o escudo suscitam a identificação de sequências de *tableaux (comme du) vivants* fluidos, em que a ausência de factos salienta o tempo presente do *hic et nunc*. Despojada de detalhes

⁴⁰ “Depois saíram dois vigias para longe da hoste, à espera de verem chegar as ovelhas e bois ... que chegaram depressa. Atrás deles seguiam dois pastores.”

⁴¹ Esta condição do deus faz pensar nas imperfeições físicas sofridas pelos artesãos, como consequência do trabalho junto ao fogo, a que se junta a posição sentada e curvada durante todo o dia, debilitando-lhes o corpo (Xenofonte, *Económico* 4-2).

⁴² Détienne e Vernant (2009 [1974], 10), distinguiram-se ao associarem a μητις ao saber-fazer do artesão.

⁴³ “[D]ois pastores [...] deleitando-se ao som da flauta. Não pressentiram o dolo. Ao verem-nos contra eles se atiraram os soldados... e de seguida mataram os pastores.”

subjectivos, a cena evoca o plano da vida empírica mediante momentos abstractos, cuja complexidade possibilita a cada membro da audiência reconhecer a sua experiência individual. Concorrem aqueles aspectos para a compreensão do κόσμος como realidade fragmentada, móvel e esparsa, dotando o escudo de uma organicidade reveladora do efeito de *absorção* e do efeito de *distanciamento* em relação à audiência, indicando a existência de um espaço inabitado no escudo, propositadamente deixado vago para a imaginação da audiência.

Os verbos contribuem para aquele juízo. A maioria inscreve-se no domínio da construção artística, τέχνη, revelando um saber especializado constituído por pensamento, por técnica e por paciência. O resultado desta aliança é um objecto único, como leva a crer o verbo ποικίλλω (v. 590), cuja única utilização, como bem observa Aubriout-Sévin (1999, 39), indica “un travail d'artiste dont le caractère extraordinaire est marqué par cet *hapax* (ce terme ne se retrouvant nulle part ailleurs, ni dans le Bouclier, ni en un autre endroit de *l'Iliade*)”. A importância da palavra reside também na concessão de uma dimensão erótica ao escudo e, consequentemente, a Aquiles. Ποικίλλω evoca a semântica do labirinto e da ambivalência, ambas ligadas à movimentação do princípio vital, Ἔρως, como amor e como ódio, nas duas cidades cinzeladas pelo deus. É assim que Carson (1988, 24) esclarece o sentido do adjectivo ποικίλος, associando-o a uma tensão dúplice e contraditória: “*Poikilos* is... applicable to anything variegated, complex or shifting... [it] refers to what scintillates with change and ambiguity. The Athenian *nomos* is *poikilos* in that it recommends an ambivalent code of behaviour...it applies to a phenomenon whose essence and loveliness is *in* its ambivalence.” O verbo τεύχω distingue o escudo como criação do sopro vital de Hefesto. O sintagma ἰδυίησι πραπίδεσσι⁴⁴ junta-se àquela semântica, dando relevo a um ponto estratégico do corpo, e contribuindo não só para dizer o esforço e o sofrimento espiritual, mas também estimulando uma ampla caixa de imagens e despertando a percepção e a emoção, mediante o sangue que circula em torno do coração, sentido que se encontra confirmado

⁴⁴ “Par son esprit savant, par son art ingénieux”, Bailly (2000). A expressão descortina uma estreita tectura entre o escudo e a apreensão da passagem do tempo, porque liga o escudo ao ritmo do corpo do deus. Podemos compreender neste sentido, a intimidade que Frontisi-Ducroux identifica entre Hefesto e o escudo: “Le bouclier est présenté comme le produit des *prapides* du dieu, organe généralement identifié au diaphragme [*prapis*]. En donnant un sens actif à l'épithète *iduia* qui le qualifie, on peut traduire l'expression par ‘diaphragme visionnaire’.” (2002, 463), confirmando a compreensão do escudo como manifestação da mistura da experiência com a τέχνη, como sabedoria.

em Empédocles⁴⁵. A biografia do deus-artesão conta que Hefesto é arquitecto dos deuses, o que exige um pensamento imaginativo e figurativo, capaz de elaborar invenções. O fabrico do escudo-cosmo reflecte isto mesmo. Hefesto constrói uma estrutura sólida e cuidada, adequada à inscrição de um enunciado. Este quadro imaginativo apresenta uma decoração, que é confirmada pela tradução francesa da palavra δαίδαλος (v. 482), por *décor*, o que também salienta o papel do deus enquanto encenador. De facto, Hefesto distingue-se, na tradução francesa de ἰδυίη πραπίδεσσιν, pelos seus *savants pensers*, que a edição portuguesa traduz por perícia. Em qualquer das situações, o raciocínio rigoroso une-se à competência técnica e à capacidade visionária.

Perguntamos, no entanto, porque é que Hefesto é um pensador pictural? A resposta a esta pergunta parece incidir sobre a marginalidade do deus. Hefesto está distanciado do Olimpo, tal como também está afastado dos mortais, beneficiando, porém, de uma visão *teórica* de ambos. Apesar da condição divina, Hefesto é um deus conhecedor de instituições mortais como o casamento e o divórcio, assim como da rejeição e da violência, sofridas desde a infância. Aqueles aspectos da biografia do deus são decisivos para o elo mantido com a concepção do tempo. Hefesto é um deus de excepção: mede o tempo com o corpo, mediante o ritmo do seu trabalho, a cada sopro, a cada obra concluída. Evidencia conhecimento pleno dos elementos que vai forjar, sabe exactamente onde os vai posicionar, complexificando-os ao criar tensão, como exemplifica a oposição entre as duas cidades. Ganha relevo o apelo contínuo da ficção à vida do dia-a-dia, dando-se a ver, designadamente, a sujidade inerente à actividade do artesão, patente na preocupação higiénica ao receber Tétis (vv. 414-416) e indicando-se também uma clara distinção entre o trabalho e a vida social. Esta, aceitando Xenofonte, seria praticamente inexistente. A história repete ainda a noção de que o espaço do artesão se individualiza mediante a distância que o separa do espaço do ateniense. Consequentemente, ambos *co-existem* no tempo cronológico, mas o artesão habita outra temporalidade. De facto, na descrição do escudo, o artesão habita um tempo interior que lhe possibilita pensar o tempo cronológico de uma maneira distanciada. A noção do duplo vem assim reforçar o sintagma ἰδυίη πραπίδεσσιν, revelando indicações temporais, traduzíveis na imperfeição do corpo, por oposição à perfeição da obra. O escudo evidencia-se uma medida do imensurável, designadamente, do movimento perpétuo. O escudo como κόσμος radica-se num ponto de vista espectacular, *i.e.*, num ângulo de

⁴⁵ Vide Frontisi-Ducroux (2002, 477; 479).

ampliação, de duplicação e de transposição. Concretamente, a couraça, as cnémides que o deus modela à semelhança do guerreiro, duplicam-no metaforicamente. O herói é convidado a participar deste universo imaginário como uma personagem, sendo simultaneamente reenviado para o campo de batalha a fim de desempenhar um papel no espectáculo da guerra. O escudo assemelha-se ao mundo fáctico porque os lugares descritos facilitam impressões reconhecíveis pela audiência a partir da sua própria experiência. A *συμμετρία* do espaço naquele objecto imaginário propicia o distanciamento em relação ao tempo evocado, estimulando a comparação com a vida empírica. A descrição da segunda cidade, em guerra, é muito mais longa, logo o tempo parece durar muito mais. Diferentemente, a descrição da primeira cidade é breve, evocando tranquilidade, alegria, acompanhando o ritmo das estações, *αἰών*. As duas cidades são, porém, dois espaços iguais, tal como é indicado pelo adjectivo que as qualifica: *πόλεις καλὰς*, cidades belas, (vv. 490-491). O texto continua com o relato das acções dos homens, dando a ver a responsabilidade destes como agentes de alteração daquela qualidade (Calame 2009, 175) do espaço. A encenação começa neste momento. O aspecto verbal no imperfeito, a adjectivação, os advérbios e os substantivos, que designam as coisas no espaço, indicam a presença de uma personalidade viva, com um presente, um passado e um futuro mensuráveis mediante a referência da passagem das gerações. O imperfeito, que indica a acção a decorrer, por oposição à preferência pelo aoristo, que designa acções concluídas, salienta-se como estratégia de revelação de *κόσμοι* diferenciados, onde se recortam dimensões espectaculares, definindo metalepses. Sabemos, desde Genette (1983), que esta figura de retórica indica a intersecção entre a história imaginária e a vida empírica, onde a audiência existe, vindo designar o espaço virtual da história mítica, possibilitando à audiência distanciar-se do plano existencial, uma vez que a descrição não inclui elementos subjectivos em relação às personagens e aos locais, ocasionando um espaço livre, onde ambos se subjectivam na imaginação da audiência.

O imperfeito contribui com uma dimensão de realismo para o tempo mítico, revelando um espaço totalmente outro, onde estão a acontecer cenas independentes. Todas as cenas constituem testemunhos anónimos, trazendo verosimilhança ao discurso, sem que, contudo, a audiência se esqueça que escuta uma ficção, definindo isto uma *ᾠσκησις* de referências. A parataxe confirma este julgamento. A ausência de coordenação desempenha um papel dúplice: por um lado enfatiza as diferenças temporais, que já mencionámos, e, por outro lado, indica a presença de um narrador visual, cujo vocabulário

evoca uma cenografia sensual. Esta dinamiza a imaginação, despertando também memórias visuais, tácteis, olfactivas e auditivas, dando a ver à imaginação um espectáculo composto por *tableaux vivants*:

οἱ δὲ γέροντες εἶατ'... σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον... τοῖσιν ἔπειτ' ἥϊσσον, ἁμοιβηδὶς δὲ δικάζον.... δῶω στρατοὶ... τεύχεσι λαμπόμενοι... ἐν δ' ἐτίθει σταφυλῇσι μέγα βρίθουσαν ἄλωην... πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ ἱμερόεν κιθάριζε... τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῇ μολπῇ σκαίροντες ἔποντο (vv. 504-506; 510; 561; 571-572)⁴⁷.

O aspecto verbal, a metalepse e a parataxe vinculam-se à encenação porquanto estes procedimentos retóricos estabelecem uma comunicação visual reveladora de uma linguagem iconográfica e performativa, onde se incluem as palavras, os gestos, a voz, o movimento e, eventualmente, a manipulação de objectos, constituindo a gramática corporal do aedo. Estes elementos são favoráveis ao despertar de digressões temporais relativamente ao κόσμος, tal como é apercebido na vida do dia-a-dia, contribuindo esta experiência para a transfiguração da percepção da duração do tempo. À semelhança de uma cena de teatro, a descrição do escudo reinventa os rituais de comunicação, onde a ficção e a vida empírica se entrelaçam, engendrando um jogo que não acaba. Por isso, a dimensão temporal apercebida gera-se na maneira como o espírito percebe aquele jogo. Cores, texturas, formas e emoções articulam-se, recriando a experiência sensível, à semelhança de uma pintura, ou seja, mediante *instantes plenos*, como, por exemplo, a amorosa saudade do som da lira, λιγείῃ ἱμερόεν κιθάριζε, as túnicas luzidias, χιτῶνας... στίλβοντας, ou os anciãos que seguram nas mãos os ceptros dos arautos sonoros, οἱ δὲ γέροντες... σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἡεροφώνων. Do ponto de vista relativo ao aspecto temporal, estas imagens sugerem um estado de suspensão da vida empírica, suscitando a percepção distanciada, assim viabilizando uma maneira mais objectiva de a dar a ver, mais exactamente, no que diz respeito à transfiguração da duração. Como uma encenação, o escudo dá a ver perspectivas. Por conseguinte, do ponto de vista pragmático, este objecto é uma criação ineficaz, porque não soluciona algo, assim como também não salva a vida a Aquiles, apesar da forja divina. De resto, o escudo não é sequer uma arma, tal como as cnémides e a couraça também o não são. O escudo distingue-se pela ilusão

⁴⁷ “Os anciãos estavam sentados [...] segurando nas mãos os ceptros dos arautos [...] Com eles se levantam e julgavam um de cada vez [...]; dois exércitos refulgentes de armas; Pôs ainda uma videira bem carregada de cachos [...]; [...] um rapaz dedilhava com amorosa saudade a lira de límpido som; [...] e os outros com sintonizado estampido seguiam na dança [...].”

de protecção que propicia, pois cega o oponente, ao reflectir os raios solares. Podemos compreender assim a perspectiva temporal que o deus forja para Aquiles: uma dimensão de experiência subjectiva do tempo, por oposição ao tempo objectivo e mensurável. No escudo brilha um espaço complexo de criação com um sentido cosmológico, indicado pela lua e pelo sol, ambos evocativos do αἰών, o tempo dos ciclos, representado pela divindade homónima, filho de Χρόνος. Com efeito, o espaço não é identificado e também não está associado a um tempo distinto, todavia é dado a ver como plano universal e atemporal, impulsionado pela energia iniciadora da água, que também sela a superfície do escudo, estabelecendo a κοσμία, ἐν δ' ἐτίθει ποταμοῖο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο ἄντυγα παρ πυμάτην σάκεος πύκα ποιητοῖο (vv. 606-607)⁴⁸. O artefacto engloba o tempo, à semelhança de uma cenografia, constituindo por si próprio um universo pleno. Neste sentido, Hefesto distingue-se como fabricante de arte e encenador de um κόσμος circunscrito exactamente àquilo que está descrito. Como bem observa Pigeaud, “Le coup de génie d’Homère est là, d’avoir rendu évidente l’essence même de sa poésie par la médiation d’un artiste. L’important n’est pas tant qu’Héphaïstos fût un dieu; l’essentiel est qu’il est un fabricant d’art.” Porém, perguntamos com Pigeaud “Pourquoi Homère n’a-t-il pas mis des poissons dans l’océan? Pourquoi n’y a-t-il placé de petits bateaux?” (Pigeaud 1995, 28). Pressupõe-se que aqueles elementos estão livremente presentes, no espaço vazio, onde a instalação de outros κόσμοι engendrados no espírito é possível. No escudo a dimensão temporal manifesta-se como capacidade para a contemplação, fazendo-a durar como história entretecida com os fios da imaginação, com os quais se mesclam as tramas da vida empírica. O escudo ganha relevo enquanto elemento decisivo para a formação da memória colectiva. Daquilo que ficou dito, a descrição do escudo destaca-se enquanto estratégia ocasionadora da suspensão da duração da história principal, propiciando o estímulo gerador de percepções temporais passíveis de alinhar as janelas temporais constituintes do artefacto do deus. Tal esbatimento de fronteiras temporais induz a abstracção da audiência do tempo cronológico, avivando-lhe, ao invés, a memória de um espaço temporal preenchido por sensações, reveladoras de uma nova abordagem à ordem temporal e à ordem moral da existência na vida empírica. A tranquilidade deverá emergir do labor de harmonização das três dimensões temporais, mencionadas no plano de reinvenção da vida fáctica.

⁴⁸ “Colocou ainda a grande força do rio Oceano, à volta do último rebordo do escudo bem forjado.”

Em conclusão, três elementos no escudo anunciam a encenação dúplice do tempo de vida humano — a presença de crianças, de jovens e de anciãos — em relação a um tempo distinto, testemunha do devir das estações e da permanência dos astros, designadamente da *τύχη* e dos ocasos por ela engendrados, aos quais todos os seres estão sujeitos. A primeira indicação é o facto de a descrição do escudo, na *Ilíada*, estar posicionada na sequência do lamento de Aquiles, motivado pela morte de Pátroclo; o segundo é o facto de o escudo ser uma encomenda de Tétis, para que o filho possa regressar ao combate e o terceiro é o facto de a obra divina de Hefesto não poder salvar a vida ao herói.

Entre a imprescindibilidade e a inutilidade, o escudo, na *Ilíada* e em diversas imagens estudadas neste trabalho, diferencia-se pelas sugestões acerca da relação entre o observador e o observado. Por isso, salienta-se também mediante a capacidade discursiva acerca da alteridade, concretamente quando o rosto da Górgona está *εἰς πρόσωπον*, de frente, para o observador. Este olhar (ver figs. 21-22; 26; 30) constitui uma excepção porque as personagens na maioria das imagens não olham para o observador. O olhar da Górgona⁵⁰ reflecte-se na superfície plana do escudo de Aquiles, assemelhando-se a um espelho, ou projecta-se do fundo plano do escudo. A



Fig. 23. (à direita). Uma amazona moribunda interpela o observador.

hydria coríntia (575-540) que dá a ver a *πρόθησις* de Aquiles (ver fig. 22, p. 85). Nesta cena, o escudo de Aquiles quase supera a moldura rectangular na qual se inscreve a cena; o riso da Górgona preenche a superfície daquele aparato bélico, sugerindo um movimento de libertação eminente do objecto, cuja grande dimensão evidencia os dois elmos, que se enfrentam, de perfil para o observador. Os elmos repousam sobre um terceiro, de estilo coríntio, que enfrenta o observador. A seriedade e a imobilidade daquela tríade configuram a finitude, opondo-se ao esgar da Górgona que, pelo contrário, alude ao

⁵⁰ Datável do início do século VII, a Górgona constituía uma presença habitual nos escudos utilizados pelos guerreiros, assim como também o era nos edifícios, nos utensílios domésticos e nos templos. A este propósito *vide*, entre outros, Frontisi-Ducroux e Vernant (1983, 68); Frontisi-Ducroux (1995); Lissarrague (1996, 30-54).

movimento a que todas as coisas estão sujeitas. Ocasionalmente, uma personagem está a morrer ou está morta, situação em que também enfrenta o observador (ver fig. 23). Nas séries analisadas de seguida, estas duas excepções relativas à interpelação do observador, a Górgona e a vida que se esvai do corpo moribundo, como indica o deslizamento da amazona comprimida contra o lado direito do tondo, diferenciam-se na composição gráfica enquanto elemento denotativo da expressão e da manifestação do dinamismo contínuo, em que ocorrem transformações diferenciadoras de Aquiles, tal como as possibilidades do observador enquanto sujeito e objecto de moldagem. A atmosfera evocada pela descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada*, constitui, de certa maneira, o pano de fundo das interpelações — ilusórias, porquanto nada na descrição se dirige à audiência — ao olhar íntimo do observador posto que também estas evocam tudo aquilo que se abate sobre o ser humano, cessando-lhe a vida ou desapossando-o de si próprio, para o lançar no abismo ou para o elevar à fusão com o que o transcende.

3. A inscrição na imagem e como imagem



Fig. 24. Assinatura:
“Εχσεκίας εποίησε” (Exéquias fez)

No comentário à descrição do escudo de Aquiles vimos o desejo pela construção de conteúdos linguísticos e de técnicas fónicas instilado na imagem. Os seguintes versos de Homero, que já antes citei, colaboram neste sentido, servindo como exemplo o seguinte passo da *Ilíada*: πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει... αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον... δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον ... λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπυνον (18, 493-502)⁵¹.

Com a exclusão do discurso e a generalização do som, o aedo dá a imaginar personagens absorvidas nas suas acções, criando a ilusão de que a audiência não existe

e, por isso, estimula prolongamentos nascituros destes conteúdos. A inscrição

⁵¹ “Muitos entoavam o canto nupcial. [...] flautas e liras emitiam o seu som. [...] dois homens discutiam [...] o povo incitava ambas as partes.”

diferencia-se, então, por uma dimensão dúplice, distinguindo-se, por um lado, como fonte de metamorfose ao encruzar-se com a inteligência do observador e, por outro lado, singularizando-se como afirmação de pensamento pictural inovador através da assinatura. Esta marca de Exéquias (ver fig. 24) por si só não decide a identificação da(s) mão(s) que pensaram, construíram, desenharam, e pintaram o vaso⁵², sendo esta uma questão de estilo que não trataremos por ser lateral ao estudo, incidente sobre a dimensão hermenêutica de imagens de Aquiles. Porém, do ponto de vista da organização da imagem enquanto composição, a assinatura constitui um elemento de estudo muito importante, cujo posicionamento possibilita a identificação de linhas de força, entre a recta e a curva, aludindo a um possível elo entre as duas faces do vaso, independentemente de esta manifestação ter sido voluntária ou involuntária.

Constrói-se, assim, uma memória exterior que atesta a capacidade de transmissão por herança, no exemplo da legenda, ou que pode simplesmente indicar a continuidade de um nome numa oficina. A inscrição apropria-se do espaço, traçando o caminho ou o canal para a repetição da ordem e da dinâmica, dizendo-as por imagens. Diferentemente, a inscrição perdura também como técnica distinta da pintura, e, apesar de fazer parte da composição, é-lhe exterior. Alguns autores alegam que a inscrição não tem um significado particular, todavia pensá-la à luz da *παιδεία*, evidencia-a enquanto um espaço entre espaços, diferenciando-a também enquanto mediadora do trânsito entre a racionalidade e a afectividade, ambos traços distintivos desta reinvenção de Exéquias. Em conformidade, os nomes próprios que identificam as figuras elevam a imagem a uma dimensão simbólica, sistematizando a figuração, ao ampararem a semelhança, ou mesmo a identificação com o herói ou com o deus desenhados, assemelhando-se ao que hoje designamos por legenda⁵³. Por conseguinte, esta figuração é potencialmente significativa como instrumento didáctico de mediação, aguçando a percepção da diferença entre a *φαντασία*, o imaginado, e o simbólico, porque a presença da escrita materializa a tensão entre o ordenamento da imagem e o ordenamento da escrita. Dito de outra maneira, a presença simultânea da língua verbal escrita e da imagem icónica decide a realidade, ou seja, a imagem mostra ou sugere semelhanças, ao invés da língua escrita, que aponta

⁵² Vide Cohen (1991, 49-95); Moore (2001, 18-19).

⁵³ Sobre a legenda, vide o estudo de Aliverti (1995, 235).

diferenças⁵⁴. Os vasos de figuras com inscrições propiciam a investigação de estratégias de observação da díade verdade-verosimilhança, sendo decisivas para a transmissão de crenças, comportamentos e atitudes. A bibliografia crítica considera que, extrinsecamente à função de etiqueta, muitas inscrições não aparentam ter lógica. John Boardman (2003, 11), porém, menciona a possibilidade de um *karaoke* grego. Esta hipótese, apesar de não ter sido aprofundada pelo autor, é, no nosso entender, central porquanto tem implícita a articulação entre a língua verbal e a imagem, denunciando a importância de ambas. É neste sentido que Cairns (1996,157;152) esclarece a articulação da imagem com as inscrições χαίρε e καλός: “χαίρε [...] is a typically sympotic imperative, and [...] kalos [...] also places the vase in the pederastic milieu of the symposium”, afirmando também que a posição da inscrição no vaso pode ser reveladora de uma função extrínseca à imagem, “extra-iconic”. Posteriormente à data de concepção dos vasos a que dizem respeito as inscrições, Platão⁵⁷ opõe-se à escrita defendendo a oralidade, que constitui a ética formativa de vida no período arcaico. A língua verbal oral propende mais a inscrever memórias do que a escrita, porquanto lhe estão associados traços distintivos estilísticos, como o ritmo, a acentuação, as figuras de sintaxe e de forma, radicando-a num contexto, favorável ao desencadeamento de emoções. Por estes motivos, a hipótese de Boardman parece consistente, pois no caso de os utilizadores do vaso lerem em voz alta as inscrições estariam também a articular a memória visual com a memória auditiva.

A pintura e o desenho, tal como a escrita, são manifestações do pensamento. A mão que desenha e que pinta dá forma àquilo que o corpo sente, do mesmo modo que a capacidade pneumática e a configuração do aparelho fonador humano viabilizam a formação de fonemas e, com estes, de palavras, para dizer a háptica do corpo. Comum a ambas as expressões é a noção de uma forma gerada para dizer aquela afetividade, motivando-me a opção por um primeiro momento metodológico dedicado à identificação de constituintes nas imagens. Todavia, a consulta de fontes contemporâneas destas, próximas ou mesmo mais tardias, revelou-se imperiosa para o agrupamento de vocabulário evocativo do pensamento manifestado na pintura. Embora, algo incertamente, a possibilidade de dizer a pintura com aquelas palavras e também de a pintura as suscitar colaborou com a constituição da imagem como escrita e da escrita

⁵⁴ Acerca de traços distintivos da imagem *vide*, por exemplo, Aumont (2014 [2011], 181-182; 157-58) e Lippmann (1965, 64-76); sobre as imagens como produtos da actividade humana *vide* Mitchell (1994).

⁵⁷ *Fedro* 274d sqq.

como imagem. As fontes escritas concorrem com a imagem, individualizando-se ambas como signos criadores de discurso, de disposições e de acções na vida empírica⁵⁸.

Neste trabalho, os testemunhos contribuíram para a identificação de um vocabulário mínimo, porém, pleno de significado para dizer verbalmente situações e relações obtidas das imagens analisadas. Destas dimana a tensão, a morte e a destruição. Esta atmosfera, erguida das reinvenções de Aquiles, aquistou significado do ardor do

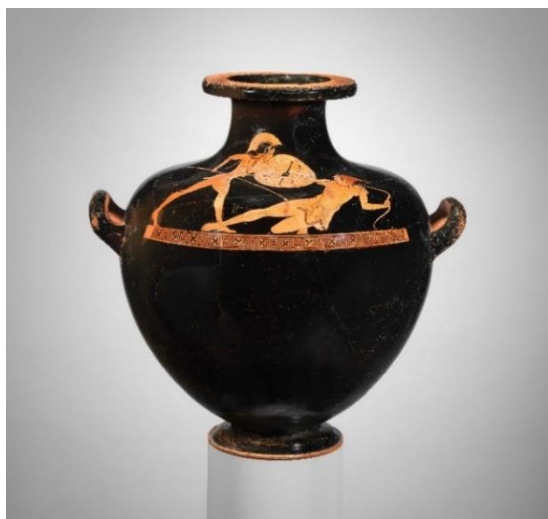


Fig. 25. Aquiles e Penteseileia. Os corpos enfrentam-se descrevendo uma linha paralela, sugestiva do encontro com o outro.

ἀγών, revelando uma relação amantética com a vida. Em numerosas imagens o ἀγών manifesta-se como consequência da força simultaneamente indomável e frágil, indicando presenças e desdobramentos de Ἔρως e do ἀθλητής — uma figura de extrema relevância na poesia arcaica, que diferencia os vencedores dos ἀγώνες enaltecendo-as entre o elogio e a reportagem —, ambos instauradores daquele nexos. Não é unicamente por admiração que o fazem. O ἀθλητής, tal

como o aedo ocupavam grande parte da sua vida a viajar, disseminando a cultura do seu local de proveniência. As actividades gímnicas constituíam ainda uma espécie de laboratório para as actividades bélicas, implícita na realização de ἀγώνες atléticos, em que os intervenientes se vestiam como guerreiros. O γυμνάσιον distingue-se ainda pela presença de *Eros* e de *Ánteros*, em alusão à reciprocidade que o primeiro precisa para se desenvolver. O γυμνάσιον, constitui, portanto, um lugar de agonia⁵⁹, tendo o ἀγών lugar entre dois ἀθληταί, em exercícios como o παγκράτιον ou entre cada ἀθλητής, por uma

⁵⁸ O tratamento uniforme da escrita e da imagem não constitui novidade. A afirmação de que ambas são signos dotados da mesma função significativa foi defendida pelos semiólogos no passado, designadamente por Barthes (2018 [1957]). Justificam o regresso a esta questão as múltiplas possibilidades de criação de discurso suscitadas pela imagem e pela escrita, manifestadas, por exemplo, na écfrase, acerca da qual reflectimos neste trabalho.

⁵⁹ O ginásio é um importante fundamento da paideia. As imagens analisadas aludem quase sempre ao atleta mediante a acção, o movimento e o traje, mesclando estes elementos com outros evocativos do guerreiro, com lanças e com espadas, no ginásio ou fora deste. Ganha relevo nesta dialéctica a sugestão de um movimento impelido por uma força, na maioria das imagens explicitamente associada a *Eros* e aos seus desdobramentos. Designo esta atmosfera por caça erótica (κυνηγία ἐρωτική) no capítulo V da segunda parte deste trabalho.

versão aperfeiçoada de si. O πόνος designa o esforço, comum a ambos. Na *Ilíada*, Aquiles expressa o desejo do fim da dimensão aniquiladora daquela força, distinguida por Hesíodo⁶⁰ e unificada por Homero de uma maneira ambígua, aludindo à dimensão nefasta daquela tensão ambivalente: ὥς ἔρις ἔκ τε θεῶν ἔκ τ' ἀνθρώπων ἀπόλοιτο (*Ilíada* 18, 107)⁶¹.

Diferentemente, alguns momentos encenados instalam a cristalização da quietude. Porém, a presença de indicadores de movimento, evocada na forma do vaso, na moldura da cena, nos adereços e nos trajes das personagens, alvitra uma ubérrima e íntima afectividade (ver figs. 33-37; 39; 41-49), prestes a eclodir em desordem (ver fig. 153). Neste sentido, das imagens transparece a noção de devir, concretamente, da ordenação de um movimento contínuo, fluente e refluente (ver fig. 185), gerado pelo ἄγών. Algo semelhante pode inferir-se dos versos de Homero, na descrição do Escudo de Aquiles (*Il.*, 18, 385-608), onde o movimento como ordenação cósmica é atribuído à força do Oceano, a origem da mãe do herói. A perpetuidade do fluir e do refluir recorda o pensamento de Heraclito, constituindo mais um exemplo de semelhança entre maneiras distintas de manifestação do pensamento no período arcaico.

4 Representação, criação, fantasia e imaginação

A noção de imagem constitui-se numa pluralidade de acepções distribuídas por dois grupos. O primeiro diz respeito a imagens mentais estimuladas por objectos e por experiências sociais e culturais, onde se inclui a literatura. Por isto mesmo, a construção da imagem inclui uma dimensão antropológica, pois quer a construção, quer a sua decodificação dependem do modo como o pintor vê o meio em que está inserido e da maneira como o observador percepção tal imagem no seu meio. O segundo relaciona-se com a presença física do objecto, contemplando também a pintura e dependendo do elo entre a capacidade biológica da visão e o meio socio-cultural. A imagem não se define, portanto, exclusivamente no domínio do visível⁶², nem pode ser diferenciada unicamente como produto de cultura porque ao ligar-se ao meio que a gera, também cria cultura e problematiza identidades. O acto de ver é, de facto, acompanhado pela necessidade de

⁶⁰ Hesíodo, *Teogonia*, 226.

⁶¹ “Que a discórdia desapareça da vista dos deuses e dos homens.”

⁶² Vide Rancière (2003,15).

verbalização, tendo como consequência imediata um processo tensional de criação de imagens, mediante o apelo aos sentidos e o apoio em estratégias linguísticas. O paradigma mental da ausência gerado por aquelas condições é multimodal e multissensorial, fundando-se numa relação infinita e angustiante, como o entendeu Foucault ao afirmar que “é em vão que dizemos o que vemos e o que vemos nunca reside no que dizemos”⁶³. Os pensadores gregos antigos parecem ter intuído isto mesmo, a crer na reflexão sobre aquela tensão. Platão problematiza a pintura como sendo representativa de fantasmas, por oposição a seres reais, o pintor é um fazedor de imagens, entendido unicamente em aparências, dependentes do ângulo de quem as olha⁶⁴. Para o Platão da *República*, as imagens dão a ver um saber acerca do real, acerca do qual a afirmação menos insegura será a constatação da pluralidade. A experiência visual mediada pela pintura ganha nitidez enquanto reprodução de um *sonho lúcido*, sendo por isso totalmente livre, tal como também aparece em expressões globais comunicáveis, que incluem a visão, mas não se circunscrevem a esta. Nos excertos citados, Platão, embora não dizendo exactamente isto, apresenta indícios de que a visão está associada a outras funções do cérebro, ou seja, que é algo simultaneamente sensível e cognitivo⁶⁵.

A referência ao ângulo outorga a imagem sonhada ao observador. A sujeição deste à heterogeneidade da experiência visual vincula-o também à imaginação. Assim, podemos compreender que a imagem nos vasos, por se tratar de pintura, se define entre quatro vectores do pensamento, respectivamente a fantasia, a invenção e a criatividade — e a visão daquele pensamento em movimento — a imaginação. Ao reflectir acerca da imagem, reflectimos, então, acerca de operações da inteligência. Concretamente, a figura motiva observações visuais, como a identificação de uma lança. Esta, por sua vez, propicia uma observação táctil, ou seja, é um objecto que fere, o que nos conduz a uma dedução, *i.e.*, todas as lanças ferem. A elaboração desta dedução poderá fazer pensar que a lança também pode matar. Assim sendo, a lança pode ser usada para evocar a morte de algo que antes existia no espírito e que após o golpe deixou de existir, passando de um estado para outro. Filóstrato explica a presença do gamo na imagem alusiva à educação de Aquiles, dizendo que o cervídeo indica a rapidez de Aquiles, tal como remete para o desaparecimento deste relativamente à ἀρετή, referindo-se também à idade pueril,

⁶³ Vide Foucault (2002, 9).

⁶⁴ Platão, *República* 10, 599a; 599d; 598b; 601c; 598a.

⁶⁵ Platão, *Teeteto* 151e.

designadamente, ao período formativo: Νεβρὸς καὶ λαγῶς, ταῦτα θηράματα τοῦ νῦν Ἀχιλλέως... τουτονὶ δὲ ξυνιέντα ἀρετῆς⁶⁶. A forma, *i.e.*, o esquema iconográfico, desvenda conteúdos do espírito, alumando possibilidades ulteriores. Filóstrato⁶⁷ alega isto mesmo quando anuncia o duplo método que adoptará na abordagem aos quadros, esclarecendo que fará destes o tema de um discurso, τοῦ λόγου, e, incentivando os auditores a tornarem-se formuladores de perguntas, ἐρωτῶτες.

5 Manifestações gráficas do καιρός



Fig. 26. (face A). Uma Górgona entre olhos: uma dupla interpelação ao observador.

A organização das figuras na composição, tal como as atitudes destas, desenharam a cristalização de um movimento indicador de uma maneira singular de dar a ver uma reinvenção. Nesta, manifesta-se o olhar crítico da época que as construiu, virado, στρέφω, sobre porções do passado imaginado, com neutralidade. Daquela capacidade evocativa transparece a interrogação perpétua sobre as semânticas do olhar, concretizadas na definição de identidades relativamente ao espaço representado. As reinvenções de Aquiles não se esgotam na herança do passado. Pelo contrário, ganham significado enquanto fragmentos pensados a partir de uma acção de mover os olhos de um ponto para outro, ou seja, a partir da καταστροφή⁶⁸. Este olhar

A organização das figuras na composição, tal como as atitudes destas, desenharam a cristalização de um movimento indicador de uma maneira singular de dar a ver uma reinvenção. Nesta, manifesta-se o



Fig. 27. (face B). Guerreiro entre olhos. O elmo erguido e a fita distintiva do ἀθλητής sugerem a articulação de ambos. Os olhos interpõem-se, interpelando o observador, que é, assim, ignorado por aquele e confrontado com estes.

⁶⁶ Filóstrato, *Imagens* 1, 1-2.

⁶⁷ “Um espinho na natureza (observação visual); o espinho pica, do lado da ponta (observação tátil). Todas as coisas pontiagudas picam (dedução, verificação). As coisas pontiagudas podem ferir (elaboração). Uma arma pontiaguda (invenção): a ponta usada para ferir.” Estas operações da inteligência enunciadas por Munari (2018 [1997], 22) são esclarecedoras quanto às possibilidades oferecidas pela forma para o estabelecimento de relações entre o que se conhece e a produção de qualquer coisa que antes não existia. O enunciado ganha mais relevo quando observamos as semelhanças com o discurso de Filóstrato (*Imagens*, 1, 1) acerca das pinturas.

⁶⁸ Vide Chantraine (1999) *s.u.* καταστροφή.

catastrófico conduz à possibilidade de associação de uma determinada imagem à *Ilíada*, apesar de essa imagem não constar da *Ilíada*. A acção de observação evidencia-se, assim, como construção a ser complementada com a σκοπιά ἐρωτική do observador, implícita na ilusão de que este não existe, como indica a absorção das personagens nas suas actividades. A imagem diferencia-se, portanto, como declaração da primazia do olhar. Vem a propósito mencionar o relevo conferido por Aristóteles ao olhar, colocando-o acima dos outros sentidos⁶⁹. Deste olhar liberta-se a diferença onde se afirma algo acerca da maneira como as histórias atravessam as gerações, distinguindo a imagem recriada como fragmento de impressões gravadas no espírito humano, impressões estas que são deslocação, movimento e mistura de umas coisas com outras⁷⁰. As imagens dão a ver aquilo mesmo. O momento recriado é a transição do que já aconteceu para o que vai acontecer, mas que ainda não aconteceu. Nenhuma imagem recria algo exactamente como é, pelo contrário, todas as imagens revelam imobilizações de uma transição entre o que foi e o que há-de ser.

As imagens analisadas não contam histórias sobre Aquiles. Diferentemente, dão a ver o herói como se o observador estivesse a espreitar pelo buraco de uma fechadura. Por outras palavras, as personagens não interpelam o observador, ao invés, seduzem-no ou petrificam-no. Não quer isto dizer que o observador não seja interpelado. O sujeito desta interpelação, rara nas séries estudadas, é uma imagem dada a ver como tal. Sendo datável

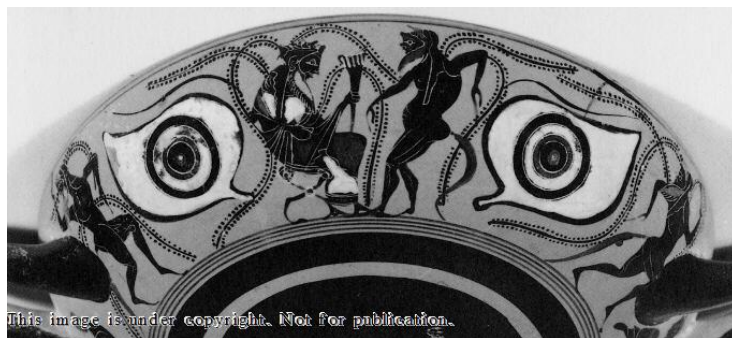


Fig. 28. Dioniso e sátiros dançantes. O movimento alude à transgressão e à transformação, ambas indicadas por Dioniso. Os olhos evocam o outro.

do início do século VII, tal imagem, no nosso exemplo, é dada a ver em contextos muito específicos, à semelhança da *Ilíada* (Feldman 1965, 485; 488). Referimo-nos à Górgona pintada como uma imagem

sobre o escudo de Aquiles. O rosto, dado a ver em *mise-en-abîme*, sugere uma imagem dentro de uma imagem. Por vezes ri, outras vezes fita o observador com a língua de fora, como que para o lançar no abismo, num jogo entre o humano e o selvagem, onde se inclui o selvagem no humano.

⁶⁹ Vide Aristóteles, *Metafísica* 1.1, 980a 21-7.

⁷⁰ Em *Teeteto* Platão associa a memória a um bloco de cera (191c-e; 152d).

Convencionalmente dado a ver de perfil, o rosto frontal constitui a excepção indicadora da interrupção súbita entre os participantes de uma acção, destacando-se enquanto apóstrofe visual sugestiva do confronto com a alteridade⁷¹. Pelo contrário, o rosto da Górgona é quase sempre dado a ver frontalmente, suscitando implicações relevantes quanto à concepção da noção de imagem, em geral, e, concretamente, quanto à associação de Aquiles à construção da πόλις. Desde Homero, aquela palavra designava uma fortaleza com um santuário no coração ou no cume de um lugar geográfico e, em Tucídides, liga-se a Atenas⁷². Neste sentido, a série de imagens de Aquiles reunidas para este estudo espelham aquela génese de duas maneiras. Por um lado, o εἰκών da Górgona está presente no escudo do herói e, por outro lado, a Górgona decapitada por Perseu, a “verdadeira”⁷³, repousa na égide de Atena, deusa associada a Aquiles, cuja acção é decisiva no refreamento da erupção emotiva do filho de Peleu.



Fig. 29 (I). Uma cena de κῶμος. No sítio onde os lábios pousam está desenhado um *kantharos* com dois grandes olhos. A alteridade revela-se ao conviva no acto de beber?

⁷¹ Vide Frontisi-Ducroux (1995, 81; 84).

⁷² Vide Chantraine (1999) s.u. πόλις.

⁷³ Vide Frontisi-Ducroux (1995, 71).

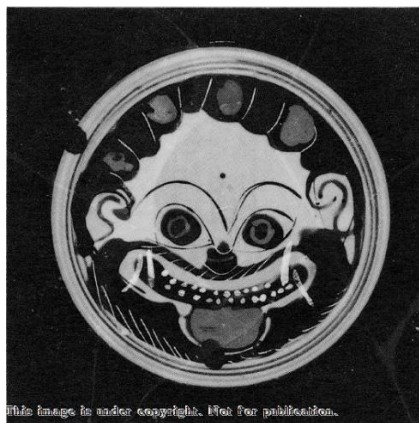


Fig. 30 (I). Górgona. O enfrentamento do observador com as forças abissais.



Fig. 31 (faces A, B). Esta kylix reinventa a temática do κῶμος, interpelando o observador. Mais uma vez, o movimento e os olhos aliam-se para dar a ver o processo de transformação no outro.

Na *Ilíada*, a descrição da Górgona gera uma imagem que, na imaginação, pode ser associada a uma máscara, à qual se juntam as mais terríveis forças que atemorizam o ser humano. Na *Ilíada*, os adjetivos qualificadores daquela cabeça monstruosa reverberam o poder da imagem para aterrorizar e para veicular a ilusão de uma dimensão desmesurada, δεινοῖο Πέλωρον. O sintagma é reforçado com δεινὴ τε σμερδνὴ,

introduzindo uma dimensão sonora⁷⁵, igualmente terrível. Feldman (1965, 487) associa a raiz do nome Γοργῶ a um som gutural, apoiando-se numa etimologia do Sânscrito garg. Chantraine⁷⁷ relaciona o vocábulo com o olhar, seguindo um sentido traçado desde Homero. Este é também o sentido sugerido nas imagens dos

vasos, designadamente, no século VI. Tais imagens ombreiam frequentemente a cabeça de Górgona com Dioniso ou com temas dionisiacos (ver fig. 26; 28-29; 31). Menos frequentemente, ligam-na ao guerreiro. No nosso exemplo, a figura masculina alia o guerreiro e o ἀθλητής, envergando atributos de ambos: o elmo, que distingue o guerreiro e a coroa, que diferencia o ἀθλητής. A cabeça da figura masculina está posicionada entre dois olhos, tal como a cabeça da Górgona, dando a ver uma proporção perfeita (ver fig. 27). Na *Ilíada*, é justamente o olhar e o aspecto da cabeça de Górgona que complementa o escudo do Atrida, ἄν δ' ἔλετ'... ἀσπίδα... τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῶ βλοσυρῶπις ἔστεφάνωτο (*Ilíada* 11, 36), e a égide que a deusa lança sobre os ombros da deusa Atena, Ἀθηναίη... ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετ' αἰγίδα ... ἐν δέτε Γοργεῖη κεφαλὴ δεινοῖο πελώρου δεινὴ τε σμερδνὴ (5, 741).

⁷⁵ Vide Chantraine (1999) s.u. σμεδαλέος.

⁷⁷ Vide Chantraine (1999) s.u. Γοργός.

Os olhos de Heitor durante o furor bélico são comparados ao olhar da Górgona, Ἔκτωρ Γοργοῦς ὄμματ' ἔχων (8, 349), denunciando o μένος do herói. Neste poema de Homero, a Górgona é, portanto, a imagem de movimentos mentais associados ao terror e ao pânico extremos, como confirmam as personificações daqueles estados de alma no armamento de Agamémnon.

São múltiplos os exemplos alusivos à importância dada ao processo de ver e de olhar, como esta ânfora de Zurique, em que o par de olhos pintados no colo interpela o observador, não parecendo interessar-se

pela cena dada a ver no bojo. Sobressai, por isso, o interesse no encontro com o olhar do observador. Noutros exemplos, o par de olhos está posicionado no ponto de contacto com os lábios, juntando-se a cena de κῶμος, distinguindo o universo de sensações despertadas pelo consumo do vinho. Outra hipótese descobre-se na possibilidade de a taça ser utilizada pela borda onde está pintado um motivo em forma de xadrez. Neste exemplo, o utilizador da taça vê a cena invertida, encontrando também um olhar invertido no par de olhos pintados no vaso, colaborando com a torsão exigida ao reconhecimento da alteridade. A figura cativa a dimensão háptica do olhar capaz de múltiplas exortações. Outra taça do século VI (ver fig. 28) indica a relevância da visão mediante o enorme par de olhos cujas dimensões miniaturizam as demais figurações. Com esta sintaxe, a composição estabelece uma relação de συμμετρία; os olhos superam a dimensão dos corpos, sugerindo o espanto e o excesso. Por isso, as imagens dão a ver dimensões da vida mental estimuladas pela visão, aludindo mais directamente à complexidade e à abrangência do acto de ver como discernimento, enfrentamento, alargamento e aprofundamento contínuos da alteridade. Os olhos que enfrentam o observador revestem-se também de uma dimensão auditiva da atmosfera circundante. Por conseguinte, a inscrição na imagem, que constituiu o primeiro ponto neste capítulo, pode ser compreendida neste momento da nossa reflexão como ponto de chegada aonde quem



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 32. (face A) Um ἐραστής faz a corte a um ἐρώμενος, sendo ambos observado por um efebo. Dois olhos estilizados encimam a composição, interpelando o observador.

chega, designadamente o observador, ou, mais exactamente, o pensamento deste, tende a gerar sentidos. A inscrição junta-se à construção da imagem também como construção e como imagem. Por isso, apesar de muitas inscrições hoje não aparentarem ter lógica, evidenciam, porém, um processo de δύναιμις, sugestivo de construções activas num jogo bidireccional em que são intervenientes o pensador pictural e o observador ou o destinatário do vaso. Por tais motivos, as imagens não se prestam a ser explicadas, porquanto tal exige a identificação de uma ou mais causas, desadequando-se à composição dada a ver, designadamente, ao jogo dialéctico, no qual ganha significado o enfrentamento da vida empírica simulado na reinvenção desta. Pelo contrário, as imagens dão-se à compreensão, e de maneiras diferentes, porquanto se encruzam com o contexto trazido pelo observador.

6 Teatro de imagens

As imagens nos vasos de figuras conquistam a fundação de um espaço teatral autónomo de teatro ligado à noção de constructo dado a ver, como tem implícita a etimologia da palavra, θέατρον. O espaço reservado às personagens e aos objectos é frequentemente indicado por uma moldura. Esta traz a cena nela contida à luz, ἐκ τοῦ φωτός, que atravessa a cena, διαύγεια, à semelhança da pupila no olho, οἶον ὄφθαλμῷ κέντρον; porém, a moldura não se circunscreve à visão, afectando também a audição, παρέχει ἀκούειν⁷⁹. Estes exemplos de Filóstrato suscitam observações sobre o modo como a moldura em que se inscrevem determinadas imagens neste estudo determina, em parte, o olhar do observador sobre estas. A moldura gera de imediato um limite no vaso, aberto ao espaço do observador, dando a ver a oposição entre ambos e desafiando este ao prolongamento daquele limite. Este constitui uma passagem entre o conteúdo e as possibilidades de desdobramento deste⁸⁰. Como objecto dado ao olhar, esta diferença indica também continuidade entre a imagem e o observador. A concentração das figuras na acção que as ocupa ocasiona um aparente desinteresse pelo observador, paradoxalmente, atraindo o olhar deste para dentro da imagem mediante o desejo de espiar aquelas figuras absortas na sua vida, propiciando a passagem do plano da vida empírica para o interior da moldura, que o excede. A palavra personagem parece, por isso,

⁷⁹ Filóstrato, *Imagens* 2. 1, 15-20.

⁸⁰ Apoio-me na autoridade de Gaffiot (1937) s.u. *Limes*.

uma designação mais adequada do que a palavra figura posto que a imagem consiste na recriação⁸¹ de um espaço existencial com papéis atribuídos, em que os adereços, os gestos e os trajes estendem uma ponte entre a realidade imaginada e a vida empírica, viabilizando a cosmética desta, a partir de um ponto fixo. A imagem nos vasos de figuras desempenha um papel fundador, sendo a reinvenção e a repetição de imagens de Aquiles vias de assimilação do herói à construção da vida no plano prático, dando-lhe estrutura, forma e normas⁸². Constituindo por si um κόσμος, viabiliza a fundação de comportamentos existenciais instaurados a partir da revelação da alteridade, sendo a confluência com o olhar do observador a contextualização que se une à imagem, ocasionando a formação da consciência. A adaptação dos conceitos operatórios presentes nas díades *observador-observado*, *opacidade-transparência* sustentam a reflexão sobre as imagens que apresento de seguida, agrupadas em séries, numa sequência que me parece manifestar de uma maneira coerente conteúdos possibilitadores daqueles comportamentos, designadamente a παιδεία e a κυνηγία, o jogo e o silêncio, o καιρός e a ἐλευθερία. Todos estes se ligam, estruturam e fundam mediante presenças de ἔρως.

⁸¹ A definição de imagem elaborada por Berger *et alii* (2008, 9-10) apoia isto mesmo: “An image is a sight which has been recreated or reproduced. It is an appearance, or a set of appearances, which has been detached from the place and time in which it first made its appearance and preserved—for a few moments or a few centuries. [...] Images were first made to conjure up the appearances of something that was absent.” À luz destas observações, ganham relevo as afirmações feitas neste trabalho acerca da representação do invisível, designadamente acerca da representação dos deuses e da Górgona.

⁸² Vide Eliade (2016, 38).

PARTE II

AQUILES : HERMENÊUTICAS DA IMAGEM

CAPÍTULO IV: AQUILES E QUÍRON: Παιδεία έρωτική



Fig. 34. Quíron segura Aquiles na mão direita e repousa um ramo com caça sobre o ombro, segurando-o com a mão esquerda.



Fig. 36 Δεξίωσις: Peleu despede-se de Quíron: a παιδεία de Aquiles está formalizada.

A bibliografia crítica considera unanimemente que as imagens mostradas nesta série são alusivas à educação de Aquiles, por isso, não se colocam questões controversas quanto à identificação do tema.

Todavia tais imagens são suficientemente complexas para dizerem mais acerca da

παιδεία, concretamente, ao

serem observadas à luz da

época que as produziu,

quando as ideias, *ειδέα*, acerca da formação humana começavam a

ganhar mais expressão e a responsabilidade do espírito de comunidade se radicava na produção artística¹. Por este

motivo, podemos dizer que a *παιδεία* constitui uma cosmologia,



Fig. 33. Quíron a receber Aquiles dos braços de Peleu. O gesto de Tétis sugere preocupação.



Fig. 35. Peleu e Tétis chegam de quadriga com Aquiles; a fita no cabelo deste e a *ἀγκύλη* que segura na mão direita, indicam o *ἀθλητής*; o centauro, com caça, vai ao encontro da família.



Fig. 37. Peleu, com lança de caça, despede-se de Aquiles e de Quíron. Atena e Hermes assistem.

¹ Vide Jaeger (2001, 293).

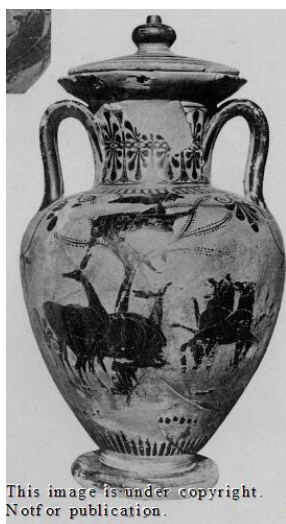


Fig. 38. (à esquerda) Peleu esconde-se dos animais selvagens, numa árvore.

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.

Nesta série a παιδεία diferencia-se enquanto formação do corpo e do espírito, tal como sugerem as reinvenções de Aquiles efebo e enquanto ἀθλητής, como confirmam a

nudez e a fita no cabelo (ver

figs. 33-37; 39), o ἄκων, a lança de caça, que segura

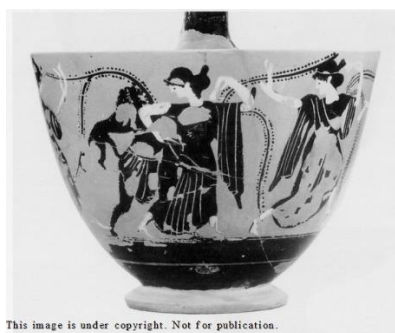


Fig. 40. (à esquerda) Peleu e Tétis lutam. Quíron, Nereu e Nereides assistem; ramos de videira indicam presenças de Dioniso.

numa mão e a ἀγκύλη, a fita de couro que segura na outra mão, para enrolar na lança (ver figs. 35-37), e ainda a presença de Atena (ver fig. 37). Nesta formação, a nutrição

dos sentidos (Schnapp 1997, 15) desempenha um papel

fundamental, como confirma a opção por cenas na natureza. Assim, as imagens de Aquiles a ser confiado a Quíron (ver fig. 33; 35-39; 46), a que convencionamos designar por iconografia da saudação, manifestam elementos fundamentais da maneira como os pensadores picturais em Atenas imaginaram a παιδεία. A semelhança com a παιδεία cantada pelos aedos mostra que assim também terá sido compreendida pelos Gregos, em geral, indicando que a formação foi concebida como processo pensado² para viabilizar



Fig. 39. (à direita) Peleu com Aquiles, Quíron com um ramo e lebres, Hermes retira-se da cena.

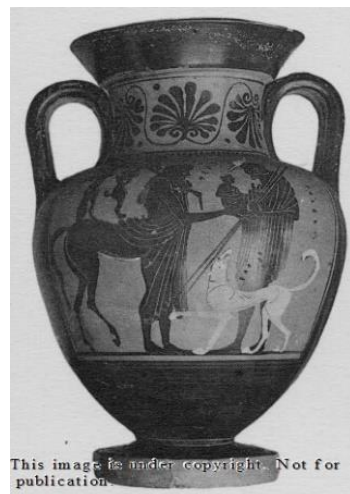


Fig. 41. (face A, à direita) Quíron, com ramo e caça recebe Aquiles dos braços de Peleu. Um grande cão branco exibe contentamento.

² Simónides, frag. 542, 1-3; Platão, *República* 377B; *As Leis* 671E.



Fig. 42. Peleu chega com Aquiles ao colo, Quíron saúda-os. Cariclo? estende os braços para receber o bisneto, Hermes assiste.

a exteriorização daquilo que é potencial no formando, de modo a orientar esta capacidade para a sua máxima realização, tornando-o capaz de encontrar o seu sentido de vida e, assim, fazer o seu destino, constituindo-se como singularidade. Os gestos de acolhimento

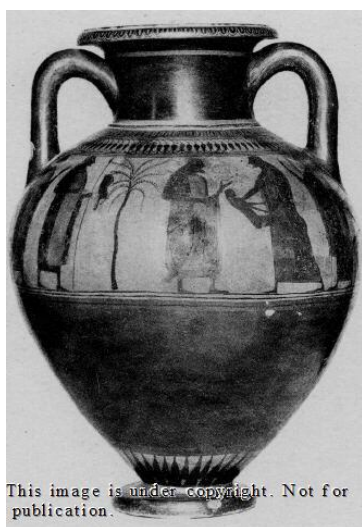


Fig. 43. (à esquerda) Quíron prestes a receber Aquiles do colo de Peleu; veado, um homem de cada lado, com manto e lança pontiaguda.

e de abertura que as imagens denotam nada têm a ver com complacência, com debilitação racional ou ainda com o mero sentimento. Pelo contrário, fundam-se na confiança⁴ e no encantamento mútuos, que foram sendo



Fig. 44. (à direita) Quíron, Aquiles acaba de sair do colo de Peleu. Ao lado do centauro, um enho sugere a παιδεία.

construídos nos encontros entre Peleu, Quíron, Tétis e Aquiles reveladores da afetividade que os une (ver figs. 38; 40-41). Na sequência daquela construção afectiva, as reinvenções evocativas da formação de Aquiles dão a ver

o herói bebé (ver figs. 33-34; 39; 41-44), criança ou efebo (ver figs. 35-37). Aquiles e Quíron estão acompanhados por Peleu (ver figs. 35-37); por Tétis (ver fig. 45), denunciando a tristeza humana da separação chegada a idade da educação formal (ver fig. 33). Esta situação é recriada com Peleu e Tétis, com Peleu, Cariclo; com Hermes e com Hermes e Peleu (ver figs. 33-35; 44; 42; 39; 42). Por vezes também está presente um cão contente, que saúda o par acabado de chegar (ver fig. 41), ou um veado, o animal de Ártemis, ao lado de Quíron (ver fig. 44). Outras vezes a deusa Atena assiste ao encontro como espectadora invisível, indicando aprovação (ver fig. 37).

⁴ Platão menciona que na Jónia as grandes amigas levantavam suspeitas de conspiração, diferentemente da Beócia e da Élide, onde o *Eros* era intocável (*Banquete* 182b).

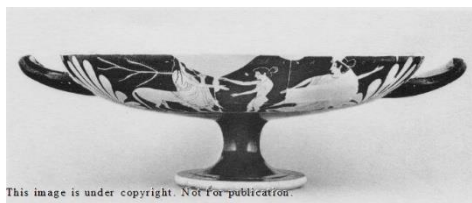


Fig. 45. Aquiles adolescente e Quíron saúdam-se. Tétis retira-se, a olhar para ambos.

uma clava ou maça, ao invés do ramo de árvore mais habitual quando está representado como ser dimórfico. O tema é dado a ver repetidamente mediante o *instant pregnant* que, nesta série, convencionamos designar por iconografia da saudação. Ganha, assim, relevo a importância de alguns aspectos da sintaxe alusiva à mediação nestas imagens, porquanto



Fig. 46. (Face A) Quíron saúda Tétis e Peleu, que está prestes a entregar-lhe Aquiles; Cariclo, Fílira e uma filha (?).

educador, a receber o bisneto Aquiles de braços abertos. Noutras imagens ambos praticam uma actividade em ambiente natural, como, por exemplo, caçar ou tocar lira⁷, associando a formação à dimensão lúdica mediante a atitude corporal (ver fig. 47).

A morfologia⁵ humana do centauro é mais frequente nas reinvenções mais antigas.

Nestas, Quíron usa barba e enverga um manto comprido, apresentação que o assemelha a Dioniso (ver, por exemplo, figs. 43-45). Na figura 77, o centauro tem forma humana e segura

este movimento se repete nas demais séries analisadas neste estudo. O gesto de entregar voluntariamente uma criança a alguém e o gesto de a receber com o esmero sugerido nas imagens indica antes de mais confiança mútua. Ao observador é dado a ver Quíron, o



Fig. 47. Aquiles e Quíron: o recreio da παιδεία.

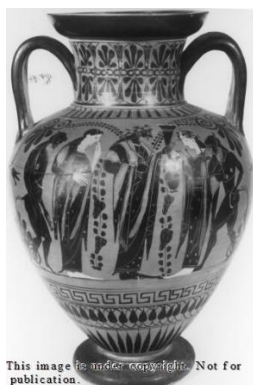
⁵ Sobre a tipologia do centauro *vide*, entre outros, Schiffler (1976).

⁷ *Vide* Schnapp (1994, 212). A natureza, habitualmente, não constitui propriamente a imagem, sugerindo antes uma moldura onde a acção decorre.

Independentemente do motivo representado, neste estudo, todas as imagens referentes a esta temática têm em comum o espaço entre o herói e o seu mestre. Trata-se de um espaço de proximidade emergente enquanto espaço de liberdade. Os elementos da composição aludem à formação integrada na natureza, indicando também uma dimensão holística descortinada na compreensão de que todas as coisas estão profundamente ligadas e interdependentes⁸.



Fig. 49. (face A, à esquerda) Peleu entrega Aquiles a Quíron, Hermes retrospectivamente retira-se.



(face B, à direita) Dioniso, Ariadne, sátiros e ménade.



Fig. 48. Aquiles efebo é apresentado a Quíron.

Assim sugere a área limítrofe, na natureza, onde a *παιδεία* de Aquiles decorre por esta ser propícia à revelação de aspectos distintivos do ser que está a ser formado e ao estabelecimento de limites. Na figura 48, o elemento natural, a árvore define proporções aparentemente simétricas, geometrizando o espaço e reforçando a associação ao *γυμνάσιον*, cujo espaço também englobava elementos

naturais, concretamente jardins. Tal ligação é indicada pela fita no cabelo de Aquiles, pela nudez deste e pelas lanças que Peleu carrega. Na apresentação de Aquiles ao centauro, este e Peleu envergam roupas adequadas a um espaço não selvagem, enquanto Aquiles está nu, acusando a formação autêntica a ter lugar. O centauro carrega caça, esclarecendo

⁸. Este é também um alicerce do pensamento atribuído a Heraclito (frag. 227), que posteriormente se manifestará na concepção hipocrática da medicina. Vide Kirk e Raven e Schofield (2010, 210), cujo estudo propicia a identificação de semelhanças entre a iconografia e o pensamento filosófico contemporâneo das imagens. Isto, no entanto, não legitima a pressuposição de qualquer relação de dependência ou de influência. No *Fedro* (230b), a paisagem não é objecto de conhecimento filosófico, todavia, como observa Schnapp (1994, 213), o sentimento da natureza apela a uma relação pessoal e única com o cosmo, ausente da imagem. Pelo contrário, na série que estudamos neste capítulo, a natureza, onde se incluem as árvores, as pedras e os animais, por constituir um cenário comum a todas as reinvenções, alvitra o papel preponderante que desempenha na formação. A caça, também representada nesta série, constituía um elemento da *paideia* (Xenofonte, *A Arte da Caça* 1, 18).

o sentido deste motivo muito repetido. A caça de criaturas selvagens introduz o caçador no domínio da selvajaria, por isso, as regras e as proibições, às quais esta arte obedece, têm a finalidade de temperar o perigo, preparando a integração do παῖς na κοινωνία, tendo como princípio fundador da παιδεία a



Fig. 50. (face A) Sátiros e ménades com *krotala*. Um sátiro segura um aulo na mão direita.

dimensão de divindade (Schnapp 1997, 18-19), achada na actividade da caça. Aqui reside a mais evidente diferença entre as reinvenções da παιδεία de Aquiles da Grécia arcaica e as romanas, mais alusivas a práticas culturais.

A παιδεία de Aquiles nesta série iconográfica acontece nos domínios de Dioniso, no centro da vida, onde ocorre o surgimento inesperado da alteridade no próprio, em face das situações totalmente novas e exigentes suscitadas por actividades como a caça. A παιδεία de Aquiles também participa dos domínios de Ártemis, cujos alicerces estão mais associados ao ἄγρός, às terras não cultivadas, tal como o jovem que ainda não está formado como homem adulto civilizado, com plenos direitos e deveres na πόλις. Ambos os deuses têm em comum a atmosfera natural como lugar propício ao estímulo da alteridade, ou seja, ao fazer do próprio enquanto outro. Os gestos das personagens confirmam esta compreensão através da atitude corporal e do contacto visual. Este aspecto sobressai em vasos cuja face B mostra Dioniso ou o (α)κόσμος do deus (ver figs. 49, face B-50). Na figura 49 (face A), o posicionamento de Hermes encoraja a ligação com a cena na face B do mesmo objecto, onde podemos observar Dioniso com Ariadne. A direcção do olhar e o movimento ora transmitem dinamismo e alegria, ora deixam transparecer delicadeza, indicando uma harmoniosa afinidade entre Quíron, o neto deste, Peleu, e o pequeno Aquiles, seu bisneto, em que se evidencia o esmero e a seriedade daquilo que se vai passar, concretamente, uma passagem dos dons naturais à responsabilidade cívica.

Na ânfora de figuras-vermelhas (fig. 51) o pensador pictural alude ao domínio do corpo e das emoções ao representar elementos alusivos à caça e à acção impulsiva. O

ramo de Quíron, com uma lebre (ver fig. 34) e a Nereide a correr com um peixe em cada mão aludem à caça, enquanto o jovem nu com elmo a correr sugere o ἀθλητής. A cena entre Menelau e Helena é significativa porque indica a dimensão emocional da formação.

Ganha relevo a compreensão da παιδεία enquanto comando certo⁹ das capacidades juvenis, do qual resultaria a acção libertadora que moldaria da melhor forma o impulso divino do pequeno herói, permitindo-lhe, por ele próprio, alcançar a plenitude daquela graça divina¹⁰. Nestas imagens, destaca-se a integração da atmosfera de alegria enquanto dimensão indissociável da παιδεία.

Nas fontes escritas, designadamente, Xenofonte¹¹ associa a felicidade à παιδεία, a propósito dos ensinamentos de Sócrates.

No mesmo sentido se pode entender o longo discurso de Fénix na *Ilíada* (9, 432-619). O que observámos nas imagens concorda com o sentido deste passo de Homero, cuja concepção de afecto e de libertação se opõe à sujeição cega e surda do ser em formação. Podemos, assim, compreender as palavras de Fénix como prece à formação. O educador de Aquiles senta-o ao colo, corta-lhe os alimentos, oferece-lhe vinho, fica sujo com a criancice do rapaz, sofre e trabalha por ele, πρίν γ' ὅτε δὴ σ' ἐπ' ἑμοῖσιν ἐγὼ γούνεσσι καθίσσας ὄψου τ' ἄσαιμι προταμῶν καὶ οἶνον ἐπισχών. πολλάκι μοι κατέδευσας ἐπὶ στήθεσσι χιτῶνα οἶνου... ὥς ἐπὶ σοὶ μάλα πολλὰ πάθον καὶ πολλὰ μόγησα (*Ilíada* 9, 488-492). Porém a narrativa do desvario, forte e veloz, ἄτη σθεναρή τε καὶ ἀρτίπος (9, 505), indica apreensão porquanto a melhor educação não impede reveses, como alvitra a longa duração da história de Meleagro no discurso proferido pelo 'paizinho ancião' de Aquiles, Φοῖνιξ ἄττα γεραῖέ, (9, 607). Esta apreensão de Homero manifesta-se



Fig. 51. (face B) Menelau persegue Helena. Com o braço livre do aperto de Menelau, Helena faz um gesto que parece denunciar o desvario deste.

⁹ Píndaro, *Pítica* 6, 20.

¹⁰ A *Telemaquia* mostra uma definição mais concreta desta problemática, mostrando a educação de Telémaco justamente como um desabrochamento de qualidades potenciais devidamente orientadas com vista à formação do homem apto a realizar acções sensatas e bem-sucedidas. Vide Jaeger (2001, 54).

¹¹ Xenofonte, *Memoráveis* 4, 1-2.

reinventada nesta série, em particular, nos vasos que articulam a formação de Aquiles numa face, com Dioniso, ou elementos alusivos ao seu universo (ver figs. 49, face B; 50) ou, ainda, uma cena de desvario na face oposta (ver fig. 51). A representação de Dioniso, envergando um χιτών longo e a usar a barba comprida e aprumada, enquanto entrega uma *kylix* ao filho, revela uma dimensão iniciática, associando-o a Aquiles¹² e a Quíron, seu protegido, no passado¹³. Esta sintaxe salienta o estatuto reservado e estruturado do conhecimento que irá distinguir o νόμος hipocrático¹⁴. O pintor, naquela imagem, estaria, presumivelmente, a indicar que o princípio de transmissão do conhecimento médico é unicamente transmitido aos homens sagrados¹⁵ iniciados nos mistérios, acusando exclusividade e dignidade superior. As imagens em exame demonstram que os pensadores picturais ligam a actividade física e a nutrição à medicina¹⁶, estabelecendo um elo explícito nas fontes escritas do século II d. C., designadamente em Galeno, onde adquire uma dimensão científica.

O pensador pictural recria a temática da παιδεία, que, embora não sendo a de Homero, a evoca como um ritual, mantendo os matizes afectivos encontrados na *Ilíada*. Diferentemente, alguns pensadores picturais substituem Quíron por Fénix, apesar de outros incluírem o centauro na embaixada enviada a Aquiles. Nenhum, contudo, reinventa

¹² Dioniso liga-se a Aquiles mediante a sugestão de ritos de passagem. Este conceito abstracto, rito de passagem, é uma definição antropológica que acolho como conceito operativo para dizer aquela ligação, evocativa de uma época em que ainda não existia na sociedade um sistema escolar. A este propósito, Calame (1996, 102) alega que “à défaut de documents l’attestant, l’existence dans les communautés de la grèce prépolitique de rites d’initiation tribale ne peut être qu’une hypothèse; hypothèse formulée à partir du postulat de l’anthropologie moderne quant à l’universalité d’une telle institution. C’est dire aussi que l’analyse des institutions éducatives de la polis en formation ne saurait recourir à l’initiation tribale avec son schéma rituel tripartite (ségrégation, marge, agrégation) qu’en tant que catégorie de la pensée anthropologique moderne, qu’à titre d’instrument formel et opératoire.” Outro elo entre Dioniso e Aquiles consiste na urna dourada, uma oferenda do deus, onde estão guardados os ossos do herói (*Odisseia* 24, 74-75).

¹³ Fócio de Constantinopla, 19.27.

¹⁴ Hipócrates, 5. Ao que tudo indica, os textos datam de entre o fim do século V e o século IV, portanto, alguns existem cerca de cem anos após as imagens analisadas. Não deixa de ter interesse observar a gramática iconográfica à luz daquele discurso, reflectindo sobre a instalação de um modo de pensar anterior aos textos.

¹⁵ Posteriormente, Eurípides refere-se à morada de Quíron como lugar sagrado (*Ifigénia em Áulis*, 709).

¹⁶ Esta temática é controversa entre as fontes antigas, porém o aprofundamento desta questão ultrapassa muito os objectivos deste trabalho. O estudo de Newby (2006) constitui uma introdução acessível e abrangente, com bibliografia organizada por subtemas.

a infância do herói com Fénix¹⁷. Assim sendo, a via sugerida nestas imagens é a via da pergunta, posto que estando todas as coisas ligadas, estabelecem-se relações que estimulam a inquirição. Tal necessidade parece resultar do encantamento pelo universo, suscitando a pergunta em si próprio e no pequeno herói. Numerosos vasos que mostram este tema representam também Dioniso ou aludem ao seu universo, como já referimos, dando relevo a Quíron enquanto mestre modelo, porquanto é um ser totalmente encantado e entusiasmado pelo universo, posto que acolhe o deus em si, ἐνθουσιασμός¹⁸ e, tal como Aquiles, também alcança o estatuto de deus, κλέος ἄφθιτον¹⁹.

Tal elevação é relacionável com a renúncia do centauro à imortalidade. Esta deliberação de Quíron ganha relevo à luz de um adágio atribuído a Heraclito, segundo o qual aquilo que permanece inalterável cansa, por oposição àquilo que muda²⁰. Trata-se, assim, da via da observação e da pergunta. O centauro é representado a vigiar a acção de Aquiles, em composições indicadoras da noção de equilíbrio interior, levando a supor que os ensinamentos do centauro começam por aproximar Aquiles do fundamento da vida e, por isso, a educação no natural da natureza serve o propósito de contacto com aquilo que é suficiente à vida, comida e abrigo. Para a formação do espírito, Quíron orienta a acção nesta atmosfera, sentando o herói no dorso, deixando-o livre para ser. Deste lugar, que também é colo, Aquiles pode observar o κόσμος e desenvolver aquilo que lhe foi dado ser. O centauro não interfere naquele florescimento, estando sempre presente, como sugere a opção de representar Aquiles sentado no dorso do centauro, mas livre para agir.

Destacam-se daquela composição afinidades com a metodologia socrática, parecendo antecipá-la, apesar de não ser possível definir uma relação de dependência ou mesmo de inspiração, mas seguramente não deixam dúvidas quanto à importância decisiva do exemplo na formação do παῖς²¹. Quíron afigura-se mestre de heróis porque

¹⁷ A justificação que tem sido dada para a *Ilíada* não incluir Quíron na embaixada prende-se com o facto de a presença do Filírda não se adequar aos ideais de beleza dos heróis (Jaeger, 2001, 49-50).

¹⁸ *Timeu* 71e; *Íon*, 535c; o desejo de voar, *Fedro* 249e; Aristóteles, *Política* 8, 7-48; 5-16.

¹⁹ *Ilíada* 9, 412-413; Safo, frag. 44, 4; Píndaro, *Ístmica* 8, 56-62.

²⁰ Frag. 56ab Diels, Kranz.

²¹ O “homem exemplar” e a “atitude exemplar”, como bem observa Serra (1986, 76), são preocupações salientes nas fontes gregas desde o início, quando os historiógrafos se revelam iniciadores do movimento humanista que “opõe o tempo e o espaço humanos ao tempo e ao espaço míticos.” A iconografia em geral, pelo seu modo de expressão e, concretamente esta série, por ser directamente alusiva à formação, afigura-se exemplar, porquanto dá a ver a história formativa do pequeno Aquiles, mostrando a sublimação da cultura do exemplo na vida empírica,

efectivamente os conduz, porém liberta-os²², sensibilizando-os para a descoberta da beleza naquilo que está oculto na vida. Quíron diferencia-se nestas imagens como καλοδιδάσκαλος, uma criatura híbrida que mostra com o corpo que o controlo de si próprio o torna no mestre modelo. Apesar de neste período as expressões faciais ainda não serem muito eloquentes, a atitude corporal e o gesto sugerem que a παιδεία de Quíron se enraíza na sensibilidade e indica a aprendizagem como brincadeira séria, σπουδή²³, onde o carácter se constrói mediante a conquista do esforço sério, impulsionando os traços distintivos que tornam o herói o melhor dos Aqueus, não porque mata inimigos, mas porque a cada acção oferece tudo aquilo que lhe foi dado ser, sendo recompensado com a ilha dos Bem-Aventurados²⁴. Ao situar a educação de Aquiles nos domínios do selvagem, os pintores aproximam a formação do homem e a vida empírica, compreendida como exploração de κόσμοι estranhos e misteriosos, no seu interior ou, literalmente, no espaço geográfico, como posteriormente surge em Heródoto. Eros²⁵ afigura-se, portanto, força criadora de virtude, perdurável na morte²⁶, existindo enquanto ordenação²⁷, tal como anuncia o perene Eros de Afrodite Celeste²⁸. O κλέος do herói não diz unicamente respeito à guerra. Nesta série, o κλέος distingue-se enquanto predisposição para a escuta, como bem compreendeu Nagy (2007, 56), ao descortinar na etimologia do vocábulo a ligação com o verbo κλύω (escutar), identificando exemplos nos textos antigos em que o herói salva Helena³⁰ e após a morte desfruta da companhia de mulheres solteiras,

com vista ao estímulo da reflexão e à ordenação da acção (*vide*, neste trabalho, pp. 259-263, a série alusiva ao resgate do corpo de Heitor).

²² Na vida empírica, a criança ateniense não aprendia formalmente até aos sete anos, sendo livre até esta idade para as suas explorações, em casa, na companhia das mulheres. A cidade terá contribuído unicamente com orientações dirigidas aos pais e aos educadores. Pelo contrário, em Esparta e em Creta a criança era sujeita a uma disciplina cruel e austera desde o nascimento, como se fosse um cavalo selvagem. Simónides (Plutarco, *Agésilau* 1, 2) qualifica Esparta com o epíteto δαμασίμβροτος, discordando daqueles métodos, também desaprovados em Aristóteles (Aristóteles, *Política* 5, 6, 6).

²³ Os pensadores incentivavam o jogo como estímulo da capacidade de invenção (Platão *República* 4, 425a4-5, *As Leis* 7, 793e-794a; Aristóteles *Ética a Nicómaco* 10, 6-1176b 28, *Política* 4, 15, 4). Aristófanes alude à centralidade do jogo na educação da criança, mencionando, por exemplo, o hábito de realizar construções com argila, navios com pedaços de madeira, carros com retalhos de couro ou sapos com casca de romã (Aristófanes, *As Nuvens*, 877-879).

²⁴ Platão, *Banquete* 179e, 2-3.

²⁵ As associações entre Centauros e Eros são mencionadas em Ronchard (1962), s.u. “Centauri.”

²⁶ Platão, *Banquete* 180b9-11.

²⁷ Refiro-me à energia que incorpora as estações do ano e que se manifesta na saúde de plantas, de animais e dos homens (Platão, *Banquete* 188a).

²⁸ Platão, *Banquete* 180e2; 187d3-4.

³⁰ Píndaro, *Ístmica* 8, 53.

παρθένοι³¹. Concretamente, a oitava Ístmica de Píndaro está associada ao luto, misturando manifestações de pesar, pela queda de Tebas, com manifestações de alegria, pela libertação da Hélade, diferenciando-se por um lado como comemoração, neste caso da liberdade (1-13), e, por outro lado, como celebração de vitória sobre os males humanos mediante a canção, constituindo ela própria um μνῆμα, lembrança.

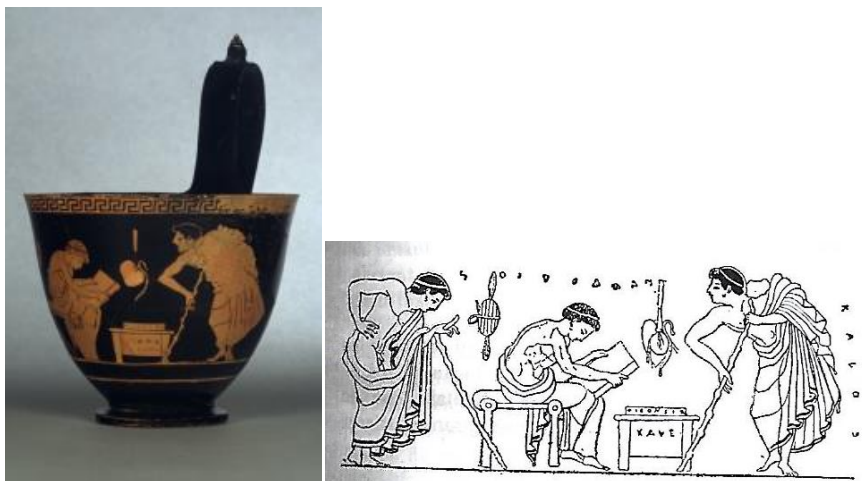


Fig. 52 e 53. A παιδεία de Quíron como modelo de beleza.

O παιδαγώγημα de Quíron

Quíron distingue-se como incontestável paradigma do educador. As máximas morais recolhidas por Hesíodo são-lhe atribuídas, sendo ensinadas na escola às crianças, compondo um exemplo de fusão entre a vida fáctica e a vida imaginária, como dá a ver um vaso alusivo à formação na vida empírica, em que um jovem está a ler em frente a uma peça de mobiliário que tem inscrita a palavra “καλε” (ver figs. 52-53) e sobre a qual repousa um manuscrito com a inscrição “Χ[ε]ιρωνεια”³², tornando explícita a associação entre a παιδεία de Quíron e a beleza. Χίρωνος ὑποθήκαι é o título de um poema de estilo épico epónimo que se atribui a Hesíodo e do qual se conservam unicamente dois versos. Hipoteticamente, dirigia-se a Aquiles e versejaria acerca da sabedoria pedagógica, mediante a qual Quíron teria ensinado o pequeno órfão a venerar os pais e os deuses, associando a formação transmitida pelos antepassados a um acto repleto de amor e, consequentemente, ao heroísmo também exaltado por Píndaro, Φιλύρας υἱὸν

³¹ Píndaro, *Ístmica* 8, 58-59.

³² Ilegível na imagem. Vide Girard (1963, 469, fig. 2600), s.u. “Educatio (Παιδεία)”; Furtwängler (1885, 619, fig. 2322).

ὀρφανίζομένῳ Πηλεΐδᾳ παραινεῖν· μάλιστα μὲν Κρονίδαν, βαρυόπαν στεροπᾶν κεραυνῶν τε πρύτανιν, θεῶν σέβεσθαι· ταύτας δὲ μή ποτε τιμᾶς ἀμείρειν γονέων βίον πεπρωμένον³³.

A série que estamos a estudar contribui para a documentação³⁴ deste fenómeno na época arcaica, sem a esgotar nos exemplos indicados, oferecendo, todavia, um agrupamento de composições paradigmáticas de maneiras próximas, porém distintas de reinventar pessoas, objectos e mesmo personagens de ficção mediante a apropriação de aspectos que mais as individualizam, propiciando múltiplas moldagens e, como tal, narrativas diferenciadas. Assim sendo, a série que mostra Aquiles e Quíron representa um conjunto de documentos indirectos³⁵ que, de alguma maneira, são também projectos e testemunhos fragmentários da atmosfera do período em estudo e da sua expressividade³⁶.

Os pensadores concordam, na maioria das vezes, que a representação icónica não se limita à criação, sendo ainda uma repetição de relações entre as atmosferas recriadas e

³³ “O filho de Fílira ordenou nas montanhas ao filho de Peleu...: ‘O primeiro entre os deuses a ser venerado é o filho de ... e nunca prives os teus pais desta veneração, durante todos os dias da vida.’”(Píndaro, *Pítica* 6, 21-27).

³⁴ Vem a propósito mencionar Kowzan (1985), que se diferencia ao estudar, mediante uma perspectiva semiótica, o estatuto documental do intervalo da representação, ampliando o espectro referencial da imagem e situando-a na dimensão de documento indirecto. O autor diz que “Le signe iconographique a donc toujours un référent (ou des référents), il est référentiel par définition. D’ailleurs ce n’est pas l’apanage de la seule iconographie théâtrale, cette propriété concerne toute iconographie, toute représentation figurative de n’importe quel domaine de l’activité sociale et culturelle de l’homme ainsi que de tout phénomène naturel.” (56) Mais interessantes pelo contributo que podem trazer à reflexão sobre a ἀδίκια, a injustiça, que cometem contra a ἀλήθεια, a verdade, os que menosprezam a pintura — ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀλήθειαν (Filóstrato, *Imagens* 1, 1) — são as considerações de Kowzan sobre o objecto iconográfico ser por definição uma reprodução de signos e de coisas autênticas, por isso, constituindo um documento “d’une valeur souvent inestimable” (54), pois “la vision picturale du peintre” (63) evidencia-se como fruto de uma aprendizagem social e cultural e, portanto, documento destas.

³⁵ Sobre as múltiplas maneiras como uma imagem pode constituir um documento indirecto, vide Molinari e Guardenti (1999, 2-13).

³⁶ Em 2006, Kulvicki publica uma obra intitulada *On Images: their structure and content*, Oxford, Clarendon Press onde sugere uma linha de pensamento designada por “artifact expression”. Num artigo recente, Kulvicki (2012, 19), referindo-se a imagens de teatro, reflecte sobre a dimensão expressiva da imagem afirmando que podendo esta não ter utilidade representacional pode distinguir-se por ser “expressive in the way the performance was”, sendo que “such images replicate and thereby represent the expressivity of the performance. Such images need not even represent the performance in any great detail. They can be vague — mere gesture drawings — just so that they are expressive of what the performance expresses, be it an emotion, a state of mind, or something else.” As reflexões de Kulvicki, embora não incidindo sobre os vasos de figuras, afiguram-se relevantes para o estudo dos mesmos, designadamente no que diz respeito à probabilidade de ligação entre faces aparentemente sem conexão, porquanto a abordagem proposta pelo autor, ao tentar identificar na imagem um “locus for expression” (21), se centra no modo como as representações se relacionam, ou se podem relacionar, ao invés de as tentar compreender mediante a maneira como as percebemos (10-11).

os observadores. Designadamente, as reinvenções constituem “image acts”, como os designa Bakewell (1998, 22-32), juízo este que no exemplo dos vasos também se confirma porque estes preparam um exercício de especulação, “a spectator exercise” (Boardman 2001, 240) enquanto dimensão social. Um exemplo de hoje pode contribuir para uma melhor definição daqueles aspectos. As histórias estão presentes, senão em todas, em grande parte das organizações que incluem o meio publicitário, situações familiares ou a narrativa potencialmente confiada ao médico. Quando estão associadas a uma organização, as histórias são repetidas, desempenhando um papel ritual que visa expressar e reproduzir qualidades que os gestores pretendem ver associados às suas empresas³⁷. O acto de contar histórias constitui, desta maneira, uma parte decisiva da sua ‘comunicação artesanal’, quer esta se manifeste sob a forma textual, quer se manifeste sob a forma iconográfica, porquanto fornece instrumentos “eficientes e memoráveis” que despertam emoção e propõem a acção, uma vez que transmitem significado à audiência. Na Grécia arcaica, por exemplo, as leis de Sólon parecem confirmar uma situação semelhante que também reflectida nas imagens alusivas a histórias, constituindo ambos os casos factos sociais de onde advêm as noções de identidade, de acção e, mesmo, de narrativa. A este propósito são ilustrativas as palavras de Boardman (2001, 189): “The image, to the Greeks, is something more than a simple representation; it is a social fact [...] by the period we are dealing with [10th BC-2AD] they have been heavily overlaid by tradition and by highly sophisticated means of conveying identity, action, even

³⁷ Não se trata aqui de comentar estratégias empresariais, mas tão-somente de indicar um exemplo, entre muitos que poderíamos citar, da extrema importância do papel desempenhado pelas histórias em meios distintos dos que habitualmente lhe estão associados, como é o caso dos eventos culturais ou dos festivais, na antiguidade. Assim, Yannis (2000, 277) diz: “Mitroff and Kilmann [1975] noted that stories capture the unique qualities of an organization and serve as repositories of meaning. [...] they observed that stories are shared, that they have mythological qualities, that they serve as instruments of organizational socialization, that they offer problem-solving recipes, and that they often express unconscious wishes. They also [...] sought to identify the preferred storylines of different psychological characters and highlighted their usefulness as vehicles of learning, even when not accurate or true. Above all, Mitroff and Kilmann showed an awareness that stories ‘construct’ specific events in organizational life, lying somewhere between fantasy and actuality. Since that article’s publication, most of these themes have been taken up, elaborated, or contested within different research agendas.” ‘Como já afirmei, hoje “As sensemaking devices, narratives and stories do not merely help us infuse events with meaning, but also enable us to mold them to our own needs and desires, to comment on them, and to contest them. As such, they help us process our experiences, communicate them to others, and rearrange them within larger narratives of identity and selfhood.”

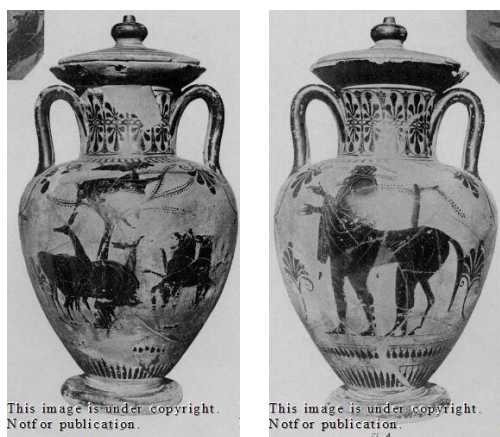


Fig. 54. (face A) Peleu esconde-se no acme da árvore.

(face B) Quíron está prestes a socorrê-lo.

narrative”, gerando processos de repetição, com particular significado quando difundem movimento. A repetição de um tema manifesta-se no processo formativo, na medida em que recria o conhecimento comum e exorta ao *re-conhecimento*, ocasionando a produção de imagens, para as quais contribui a memória social, que, involuntariamente, propaga determinados elementos. Assim, ganham relevo o intervalo e a diferença, mais do que a identidade ou a novidade.

Este inquérito apoia-se no elo entre a reflexão antropológica e a reflexão estética, no sentido de tentar determinar vestígios culturais, provavelmente despercebidos pelos pintores. A maioria da população terá aprendido os mitos, ou mais provavelmente, partes de mitos, ao colo das mães (Boardman 2000, 82). Boardman defende a improbabilidade de os pintores desconhecerem Homero, o que não impediria o pintor de recriar uma memória iconográfica semelhante a Homero, porém, sem a pretensão de



Fig. 55. Peleu acorçado no cimo de uma árvore.

reprodução de fontes ou de versões do mito, pelo que as fronteiras entre mito e história eram inexistentes, propiciando uma imensa diversidade de reinvenções. Boardman (2001, 171) diz a este propósito o seguinte: “With no boundary between myth and history, this freedom of invention [...] readily overlapped into the writing of what we call ‘history’[...].” Tal plasticidade do mito grego indica a propensão dos pensadores picturais para inovar (Boardman 1989, 227), estimulando possibilidades existenciais.

A temática da entrega de Aquiles a Quíron integra a biografia de Peleu na sequência de um castigo que terá sofrido, aquando da visita à corte de Pélias, rei de Iolco, por se ter apaixonado pela mulher do filho deste, Acasto, que o denuncia ao marido. Segundo uma tradição³⁸, a fim de se vingar, Acasto

³⁸ Aristófanes, *As Nuvens*, 1063-1067.



Fig. 56. Quíron e Aquiles: a dimensão recreativa da παιδεία.

convida Peleu para uma caçada, abandonando-o no monte Pélion, entre os animais selvagens, a quem escapa, com o auxílio de um artefacto que Hefesto lhe oferecera ou, segundo outra tradição³⁹, salvo por Quíron, a quem entrega o filho Aquiles para ser educado⁴⁰, ambas as versões documentadas nas imagens (ver figs. 54-55).

Outros fragmentos com temáticas próximas confirmam aquele episódio⁴¹, mostrando Peleu acorrido entre as folhas de uma árvore que, tal como este, parece demasiado frágil para suportar o embate do javali e do leão,

cujos corpos volumosos preenchem o bojo, ameaçando o homem expectante, como podemos observar na figura 55. Nesta ânfora de figuras-negras, à cura do Museu Nacional Etrusco de Villa Giulia, Quíron (face A) está



Fig. 58. (à esquerda) Peleu corrige a postura de Aquiles.

prestes a socorrer Peleu (face B), que está refugiado, com uma μόχαιρα, entre a folhagem de uma



Fig. 57. Peleu e Aquiles vão ao encontro de Quíron.

árvore ladeada à esquerda por um javali e duas corças e, à direita, mais longe, por um lobo e por um leão, cujo olhar se fixa naquele.



Fig. 59. Quíron saúda Tétis e Aquiles.

³⁹ Apolodoro, *Bibliotheca* 1.8.1.

⁴⁰ Pausânias 3.18.12.

⁴¹ Esta temática repete-se, com variações: fragmento de Lípsia com um cão ou um lobo em frente a uma árvore (*oinochoe*, figuras-negras com engobe branco, Universität T428, BA 1008140).

Este vaso é muito importante porquanto é o único, entre os que conhecemos, que representa Peleu com uma faca sacrificial.

A série que mostra Aquiles a ser confiado a Quíron corresponde, para alguns autores, à seqüela daquele episódio. A cronologia mais lógica dos eventos exige

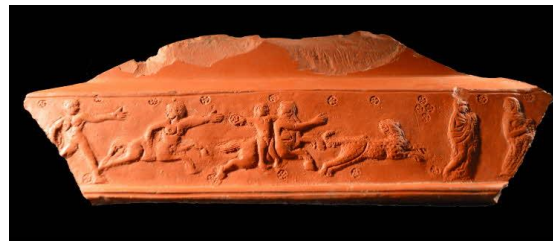


Fig. 60. Quíron exemplifica a caça ao leão.

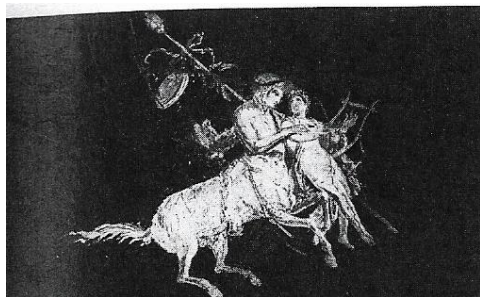


Fig. 61. (em cima) Lição de lira. A suspensão parcial de Quíron e de Aquiles no ar sugere plena concentração na actividade e total abstracção da atmosfera circundante.

que primeiro se represente o encontro de Peleu com Tétis, por isso, parece-nos mais prudente considerar que o momento alusivo ao salvamento, pelo menos aquele que também representa Quíron, faz parte da biografia do $\phi\eta\rho\theta\epsilon\iota\omicron\varsigma$ com Peleu, mas não pode ser considerado como antecessor imediato, sendo este um inquérito que não prosseguimos, por se afastar da questão central que nos ocupa, ou seja, a

determinação de semânticas da entrega de Aquiles a Quíron, mais exactamente, a identificação de elementos indicativos do aproveitamento do tema para aludir à $\pi\alpha\iota\delta\epsilon\acute{\iota}\alpha$. Em termos cronológicos, a representação do centauro como homem e cavalo surge no período Geométrico tardio na cerâmica e no bronze, presumivelmente na sequência da preferência por monstros, herdada das criaturas fantásticas do imaginário artístico do Oriente⁴². A imagem mais expressiva do centauro vem de Lefkandi, onde uma peça de cerâmica epónima, com formato cilíndrico, sugere que este ser imaginado era conhecido pelos Gregos desde uma época muito anterior, sendo datável do período subsequente à queda do poder micénico.



Fig. 62. (à direita) Quíron e Aquiles: lição de lira.

⁴² Vide Robertson (1981, 4); Desborough e Popham (1970, 24).

Esta série dá a ver aspectos com antiguidade na lenda, por isso, passíveis de se considerarem tradicionais, combinando-os selectivamente, como é hábito entre os pintores. Um daqueles rostos é a aura de afectividade, de afinidade e de sintonia revelada na maioria das imagens e recriada no pensamento pictural romano⁴³, na escultura (ver figs. 59-60), em objectos pessoais (ver fig. 58) e na pintura (ver fig. 61), talvez inspirando épocas posteriores a gerarem as suas próprias reinvenções (ver figs. 56-57). No século XIX, talvez a que mais se distingue seja uma recriação inspirada na pintura

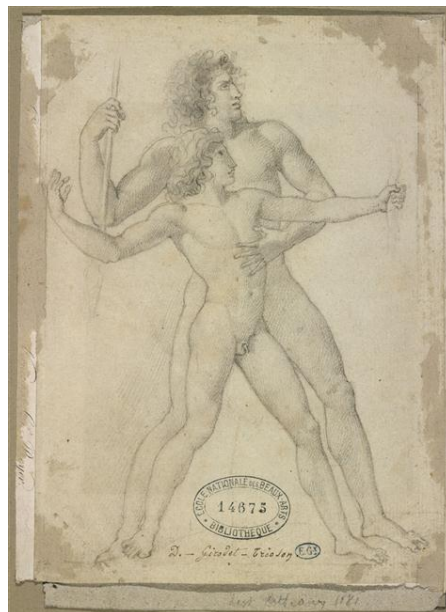


Fig. 63. Quíron corrige a postura de Aquiles.

romana evocativa do *voo de duas almas intimamente unidas até ao reino do eternamente belo* (ver fig. 61). As personagens, totalmente absorvidas na actividade que praticam, são dadas a ver mediante uma perspectiva sugestiva da alienação da atmosfera circundante. Concretamente, este desenho a grafite de Girodet de Roucy-Trioson (ver fig. 63) alude à seriedade do exemplo, já mencionada supra neste trabalho, e também presente na figura 61, evocando o sentido mais profundo da παιδεία de Quíron. Nesta obra, Aquiles acaba de lançar uma seta, que não está representada, tal como o arco potenciador do lançamento. Os corpos, muito próximos, assumem posições simétricas. Quíron, com um gesto subtil, muito semelhante ao que observámos nas imagens gregas (ver, por exemplo, fig. 58), corrige o ângulo da posição de Aquiles. O olhar das duas figuras representa-se num ponto longínquo, aparentemente o alvo da seta, assim indicando a relevância do gesto do mestre. A orientação manifestada nas reinvenções gregas reflecte-se neste desenho de Girodet. As composições gregas incluem imagens com diversos graus de complexidade, em que elementos como a lança pontiaguda de Peleu, alusiva à caça grossa ou à guerra, ou o aperto de mão que troca com Quíron (ver fig. 64) esclarecem que a visita não é social, pelo contrário confirma um acordo para formar um adulto na ética atlética. Assim também o indicam as lanças do rapaz, o laço que segura na mão direita e a fita que mantém o cabelo afastado da testa. Estas imagens distribuem-se por diversas tipologias

⁴³ A reinvenção romana desta temática está amplamente estudada por Cameron (2009, 1-22).

de vasos, na maioria utensílios auxiliares de banquetes masculinos ou significativos no contexto fúnebre.

Quase todas as imagens que mostram Aquiles a ser confiado a Quíron dão a ver a idealização da παιδεία⁴⁴ e estruturam-se em dois eixos: o primeiro é a dimensão afectiva⁴⁵



Fig. 64. Δεξιῶσις: Peleu e Quíron selam o acordo: o jovem Aquiles será formado de acordo com o ἦθος ἀθλητικός.

da composição e o segundo é a articulação entre os elementos alusivos à racionalidade e as partes referentes à irracionalidade, mais exactamente, os segmentos evocativos de manifestações do dionisiaco. A apoiar este juízo está o número considerável de reinvenções com Dioniso representado na face oposta, ou cenas relativas à presença ou aos



Fig. 65 (face B) Maia com carneiro e Hermes: a παιδεία como nutrição.

⁴⁴ O pintor sugere o ímpeto da imitação, dando a ver o exemplo. Por isso, contribui com anterioridade para a continuidade de “uma forma superior de existência através da qual uma sociedade vai transmitindo a sua mundividência de uma geração à outra, assegurando a sua identidade própria e a sua perpetuidade” (Serra 1986, 69; 74). A enorme amizade entre Ciro e o seu avô Astíages é uma invenção de Xenofonte que indica empenho na aprendizagem e esmero nas acções praticadas. Aquele relato de Xenofonte ficciona duas figuras históricas, reinventando-as de uma maneira muito próxima daquela que podemos observar nas imagens que dão a ver Quíron com Aquiles, transparecendo em ambos os exemplos uma atmosfera de amizade e de afeição pela aprendizagem. Posteriormente, Filóstrato também reinventa esta temática, consagrando um quadro à educação de Aquiles (Filóstrato, *Imagens* 2, 8).

⁴⁵ ἐπ’ ἄρ’ ἦπια φάρμακα εἰδὼς (“bom conhecedor, nela pôs fármacos apaziguadores”, *Ilíada*, 4, 219); Píndaro, *Pítica* 3, 63; Eurípides, *Ifigénia em Áulis*, 709-710; 926-927; Platão, *O Político* 3, 391c; *Hípias Menor* 371d; Filóstrato, *Heroicus*, p. 308; Ovídio, *Fastos* 5, 383-384; 413-414, que Gieseler-Hwiter (1986, 237) também cita.

domínios do deus (por exemplo, ver fig. 50)⁴⁶, que na infância foi protegido por Tétis, Διώνυσος... ἄλὸς κατὰ κῦμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ δειδιότα (*Ilíada* 6, 136-137), dando significado a outro elo com Dioniso nestas imagens.

As cenas distribuem-se por dois grandes grupos, designadamente composições recordativas de mitos e contexturas avocatórias da vida empírica, produzindo, juntamente com a forma e com a função do vaso, semânticas distintas. Concretamente, a temática do centauro a acolher Aquiles encontra-se sobretudo em utensílios associados ao vinho, estando também presente em artefactos com funções funerárias. No primeiro caso, este tema adequa-se ao debate da formação do herói e, por extensão, dos ἄριστοι, ao passo que, no segundo caso, poderá, por exemplo, celebrar a educação que uma criança não teve, devido à morte precoce. Este tema surgiu na ânfora proto-ática, conhecida como “ânfora de Quíron”, datada entre 600 e 650, sendo o único testemunho iconográfico da infância do filho de Peleu que dá a ver caça grossa no ramo segurado por Quíron. Tal detalhe é muito importante porque por um lado indica conhecimento da lenda que conta que Aquiles terá sido alimentado com medula de javali⁴⁷ e, por outro lado, prova que Estácio não terá inventado que o pequeno herói foi alimentado com entranhas de leão e medula de um lobo meio vivo⁴⁸, “Achilles was fed on the inwards of lions and on the marrows of boars and bears, or on the marrow of lions and boars, or on lion’s flesh and she-wolf’s marrow”, como bem notou Robertson (1940, 177), citando as fontes antigas, sendo também provável que este facto tenha sido relatado nos *Cantos Cíprios*:

“These descriptions of young Achilles’ diet had been supposed to be a late addition to the legend: The Proto-Attic vase now shows that they are at least as old as the middle of the seventh-century B.C. and a characteristic part of an ancient epic story, probably related in the *Cypria*.”(Beazley 1989, 10).

Esta temática divulga-se também mediante uma tipologia dúplice. Uma mostra Aquiles bebé a ser confiado a Quíron e a outra, aparecida cerca de 520, representa-o como

⁴⁶ Dioniso sentado com um corno a simular um *rhyton*, acompanhado por mulher e homens vestidos com túnicas drapeadas, a segurar lanças (lado A2) *Kylix* de Siene, figuras-negras, c. 575-525, BA 300550; ânfora de colo, figuras-negras, c. 500-450, BA 14007. A imagem, a que não tivemos acesso está no Museu Martin von Wagner, da Universidade de Wurzburg, com o número de inventário L 452; *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 525-475, BA 200512. O carneiro representado nesta composição (face B) poderá aludir directamente ao deus, também conhecido pelo epíteto de ‘deus-pastor’ (*Hino a Dioniso*); *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, BA 302872; ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, BA 320079.

⁴⁷ Apolodoro, *Biblioteca* 3.13.6.

⁴⁸ Estácio, *Aquileida* 2.96.102.

rapaz em idade escolar. Ambas perduram até meio do século V, data do desaparecimento deste tema. O sistema educativo em Atenas consolida-se por esta data e, por isso, a hipótese de Stark⁴⁹, de acordo com a qual esta temática pode ter desempenhado um papel impulsionador naquela organização, parece-nos verosímil. Assim sendo, a iconografia de Aquiles com Quíron pode identificar-se com a idealização da noção de παιδεία, mostrando a antevisão da prática no plano fáctico. Dar a ver uma besta divina, Φῆρ... θεῖος (Píndaro, *Pítica* 4, 120), a formar o herói que na idade adulta se recusa a obedecer às ordens de Agamémnon, o rei a quem serve, e que regressa ao combate para defender aquilo que o move, sugere o entendimento pictural da παιδεία como realização das potencialidades do indivíduo. A metáfora da criatura dimórfica, homem-cavalo, ao ligar o humano a um animal de extrema utilidade na guerra e na vida quotidiana abastada, aponta para a realização plena do homem. A força e a agilidade do animal aliam-se ao domínio da dimensão selvagem, distinguindo-o como sábio educador dos mais nobres heróis⁵⁰. A sabedoria que afama Quíron é, porém, colocada numa dimensão mortal. O centauro afectuoso⁵¹, com olhar afável, ἀγανῶ ὀφρύϊ⁵² renuncia à imortalidade, porquanto a diversidade e a transformação são prazeres indissociáveis da vida, que, de outra maneira, seria entediante. Outra tradição⁵³ menciona que o Urânida, ferido acidentalmente por Héracles, preferiu a morte à sujeição ao sofrimento perpétuo. Ignorando a incoerência de um ser imortal, mestre na arte da cura, não se curar a si próprio, a trajectória da imortalidade para a mortalidade traça a continuidade do inquérito diferenciadora do formador, mostrando a abertura deste para penetrar numa dimensão desconhecida. O centauro, ao exigir a libertação de Prometeu — castigado por dar o fogo aos homens — em troca da sua imortalidade, liberta a antevisão, Προμητεύς.

⁴⁹ A recensão de Oakley (2014, 678) à obra de Stark 2012 (*Göttliche Kinder: Ikonographische Untersuchung zu den Darstellungskonzeptionen von Gott und Kind BZW. Gott und Mensch in der Griechischen Kunst*, Stuttgart, Franz Steiner) revelou-se de extrema utilidade na impossibilidade de consultarmos esta obra.

⁵⁰ *Ilíada* 4, 217-219; 11, 830-832; Hesíodo, *Teogonia* 1000-1002; Píndaro, *Nemeia* 3, 53-54; 55; *Pítica* 4, 102-103; Escólios a Píndaro *Pítica* 4, 135 (ed. Drachmann 1964); Escólios a Homero *Odisseia* 12, 69 (ed. Devarius 1960); Apolodoro *Bibliotheca* 3 [30-31] 4,4; [119] 10, 3; [175] 13, 8; Escólios a Teócrito 13, 9b.

⁵¹ Luciano, *Diálogo dos Mortos* 8, 26.

⁵² Píndaro, *Pítica* 9, 38-39.

⁵³ Apolodoro, *Bibliotheca* 2 [85] 5, 4; 2 [119], 5, 11. Segundo Ovídio, *Fastos* 5, 397-398; Higino, *Astronómica* 2, 38; Plínio *Naturalis Historia* 25, 66, Quíron fere-se aquando da visita de Héracles e outorga a sua imortalidade em troca da libertação de Prometeu (Apolodoro, *Bibliotheca* 2 [85] 5, 4). Fontes iconográficas: Héracles extrai a seta da pata esquerda de Quíron. Gema, cornalina, BA T401.

Concretamente, Quíron liberta a arte de descortinar⁵⁴, ganhando relevo uma conversão existencial, susceptível da identificação de afinidades com os conselhos éticos de Heraclito⁵⁵, contemporâneos de algumas imagens neste estudo, sem deixar de reflectir, embora menos significativamente, a morte socrática. A opção de Quíron indica a procura de si próprio mediante um favor dos deuses, denotando, a um tempo, a troca e o reconhecimento (ἀμοιβή) que o centauro procura (δίζημαι) com o seu pedido, denunciando a intuição de que a morte da sua vida imortal é a vida de outra morte. Tal como o pensador vai morrendo docemente de um veneno que, pelo contrário, inflige uma morte dolorosa, consequência esta que os antigos conheciam, também Quíron opta pela morte, o que revela o sentido pleno do epíteto σοφώτατος, ou seja, a morte é a demanda do pensador pela liberdade da alma, por oposição ao aprisionamento às sujeições do corpo. A bebida, no caso de Sócrates, e o apelo a Zeus para ser mortal, no caso de Quíron, afirmam a ponte de acesso ao ἄλλος, abrindo-se este acto voluntário de esquecimento do que já foi, a outro género de conhecimento.

Serão, então, as duas mortes de Quíron uma incongruência na tradição mitológica? Em Platão⁵⁶ a designação de φῆρ θεῖος nomeia a dimensão selvagem da divindade. Efectivamente, o plano divino está associado a Quíron, a quem também se atribui mestria no plano esotérico, *i.e.*, na transmissão da γνῶσις, sustentadora dos mitos e dos rituais. A metáfora da morte indica a condição dual da existência, dizendo também o diferente e a dinâmica da passagem entre planos existenciais, sendo esta experiência comum com deuses sujeitos à imperfeição física, como Hefesto, ou definidos pelo duplo nascimento, *i.e.*, pela morte e pelo renascimento, como Dioniso⁵⁷. Assim, Quíron liga-se mais ao conflito da existência, designadamente à disputa do próprio com o próprio, do próprio em face do καίνός, da novidade, do que à alteridade, entendida como aquilo que é totalmente outro. Por isso, a identificação do modo de ser grego com o centauro afigura-se verosímil,

⁵⁴ No século VI, Heraclito considera que o fogo equilibra as transformações naturais de todas as coisas, pois incorpora-as, como uma espécie de *logos* (Kirk e Raven e Schofield 2010, 220-221).

⁵⁵ Referimo-nos ao conselho ético 246: ἐδίζησάμην ἐμωυτόν.

⁵⁶ *Hípias Menor* 371D; *República* III, 391C.

⁵⁷ A ligação de Dioniso e Quíron é tratada em Dumézil (1929, 178; 186-188); Jeanmaire (1970); Picard (1951); Thomas (1996) menciona os três nascimentos de Dioniso. Um epigrama declamatório anónimo refere o duplo nascimento do deus, nomeando também os múltiplos epítetos deste (Paton 1958, vol. 3, 288-289, *Epigramas Declamatórios*, 9, 524,). Reinach (1963, 288, nota 21), *s.u.* “Thyrus (Θύρσος)” menciona Dioniso βοτρύς, Dioniso κισσός e Dioniso.

como confirmam importantes locais de culto⁵⁸, com incidência no norte da Grécia, porém estendendo-se até ao ocidente mediterrânico, como é exemplo o templo de Zeus, sendo ainda uma presença assídua nos mitos enquanto mestre dos heróis mais representativos da cultura grega, como, por exemplo, Héracles e Aquiles. Figura de mediação entre o selvagem e o civilizado, entre aquilo que se é e aquilo em que se pode tornar, dentro dos limites da própria vida, Quíron, δίκαιότατος Κενταύρων, “o mais justo dos Centauros” (*Ilíada*, 11, 832; 869), instaura uma tradição de morte voluntária, ligando a παιδεία à consciência da imortalidade do espírito grego. Esta noção encontra-se posteriormente no discurso de Tucídides relativamente à concepção da cultura helénica, em que Atenas era



Fig. 66. Peleu chega com Aquiles ao colo. O cão de Quíron saúda-os, enquanto o centauro os aguarda.

considerada exemplar, τῆς Ἑλλάδος παιδευσιν⁵⁹. O corpo do sábio perece, mas a sabedoria que o distingue permanece, traçando o caminho daqueles que receberam os seus ensinamentos. Tais ensinamentos manifestados na representação de Quíron e Aquiles no século VI revelam nesta composição aquele sentir, independentemente da compreensão do pensador pictural e do consumidor das imagens. Estas reinvenções manifestam, assim, uma apreensão da παιδεία, fundamentada no máximo aperfeiçoamento do natural da natureza que ao herói foi dado ser, denotando aquilo que entenderiam por preparação do homem para a acção justa na πόλις.

⁵⁸ Plutarco menciona o culto a Quíron na Tessália como médico (*No Banquete* 647A). IG XII, 3, 360 refere o culto a Quíron em Tera. Gieseler-Hwiter (1986) indica o culto a esta divindade na Posidónia (Pesto) e numa gruta perto da Farsália, onde aquela dedicação está associada a múltiplas divindades, tais como Pã, Hermes, Héracles, Asclépio e Higeia. Na Macedónia, a autora identifica o culto ligado a Peleu.

⁵⁹ Tucídides, *História da Guerra do Peloponeso* 2, 41-1.

Algumas imagens alusivas a Aquiles mostram o “herói-a-ser” em tudo semelhante a um adulto, excepto na estatura. Apesar de esta opção cumprir convenções da pintura, também indica a pretensão de formar um adulto, vindo esta concepção a reflectir-se, posteriormente, no pensamento socrático. Não quer isto dizer que estejamos a explicitar uma relação de dependência ou de influência entre a pintura e aquele pensar, porém afigura-se importante observar que o pensamento pictural, aliado a convenções da pintura, parece ter precedência sobre outros modos de expressão. As imagens nos vasos evocam frequentemente semelhanças com o que os homens virão a pensar com palavras, a imaginar com imagens, e a dinamizar com a acção. De seguida, mostramos esta compreensão através de uma imagem que já comentámos a outro propósito, mas cuja simplicidade plena de significado apela a que a ela regressemos (ver fig. 66), distinguindo-a como paradigma pictural das reflexões feitas nos parágrafos anteriores. Convocamos também outros exemplos, em apoio da argumentação.

Esta *oinochoe* (ver fig. 66) revestida com engobe branco dá a ver Quíron descalço, com morfologia frontal humana e com flanco de cavalo. Os cabelos e a barba são longos e aprumados, ao invés do que seria expectável no meio selvagem em que habita. Enverga um χιτών longo, com riscas, e segura na mão esquerda um ramo de pinheiro. A mão direita do centauro mal toca na ponta inferior do ramo. O olhar do centauro encontra o do pequeno Aquiles. Peleu enverga um χιτών com riscas idêntico ao Quíron e também usa barba, porém mais curta do que a do centauro. O penteado é semelhante ao de Aquiles. Veste uma peça com riscas, semelhante à que o centauro enverga, e segura o filho na mão esquerda. O braço direito espelha o gesto do centauro, quase não tocando na criança, sugerindo mais protecção.

Os braços descrevem um rectângulo, indicando o movimento de entregar a criança a Quíron. Sentado em ângulo recto, sem sugestão de movimento, Aquiles tem os braços e as mãos ocultas sob o manto. O olhar repousa no centauro, tal como o de Peleu. Está representado um cão⁶⁰, com a boca aberta, a pata direita levantada, as orelhas

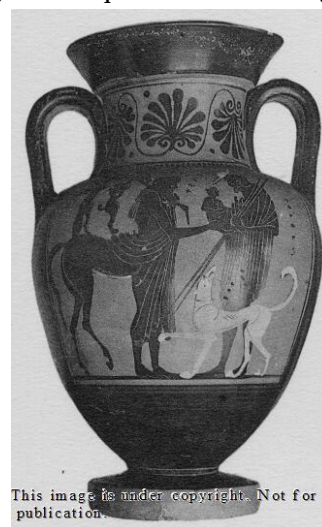


Fig. 67. (face A) Peleu vai ao encontro de Quíron, com Aquiles ao colo, o cão branco junto do par ergue a cabeça e a pata direita, saudando-os.

⁶⁰ A forma longilínea, as patas finas e longas e o corpo musculado indicam que se trata de um cão adequado à caça, talvez um cão do Egipto ou de uma raça de galgos, presumivelmente o galgo

pendentes para os lados da cabeça erguida, exibindo uma coreografia de saudação, também confirmada pela cauda recurva e pelas patas traseiras agachadas. No meio do vaso, uma árvore delimita o espaço de Quíron do espaço de Peleu, que chega com o filho ao colo. O encontro é enunciado e mediado pelo cão que os saúda. Como um todo, o vaso reporta-se à temática da visita, do encontro e do acto de confiar uma vida ao cuidado de outra. O colo do vaso apresenta um padrão xadrez, desenhando a semântica da travessia e do atravessamento. A forma do vaso parece confirmar aquele julgamento, porquanto também diz a transposição, uma vez que serve para servir vinho, evocando assim a passagem de um estado de racionalidade para um estado menos vigilante. A descrição deste objecto disponibilizada pelo British Museum⁶² menciona uma cabeça de serpente de ambos os lados das alças, reforçando aquela compreensão por ser um elemento ctónico. A reinvenção de Quíron constitui, por semelhança, uma alusão aos cambiantes entre racionalidade e irracionalidade, aliás indicada na hibridez do centauro. Mais exactamente, a parte humana designa o intelecto, ao passo que a parte animal evoca a irracionalidade. Esta também se declara na atmosfera campestre da cena, tal como na morada de Quíron, uma caverna, e nas actividades venatórias conhecidas de outras recriações, e dos demais momentos da biografia do centauro e de Aquiles, em princípio, presentes na memória do espectador, pelo que o pintor apela a esse conhecimento. Na maioria das imagens, Aquiles chega, mas não traz bagagem (ver, por exemplo, fig. 66), dando relevo à finalidade formativa e iniciática⁶³ desta viagem: o “herói-a-ser” precisa unicamente de si próprio e do mestre, como propõem as imagens, dando-o a ver de uma maneira simples, nu ou imóvel, vestido com um manto.

Apesar de algumas imagens darem a ver Aquiles com objectos atléticos, esta bagagem indica formação, pois não se trata de parafernália para conforto pessoal. Podemos pensar na alusão à nutrição que vai ter lugar, como indiciam os textos e as imagens (por exemplo, figs. 66-67), concordante com um método posterior, a maiêutica

cretense, originário da ilha de Creta. *Vide* (Cougny 1962), s.u. “Canis”; (Daremberg 1962, fig. 1107), s.u. “Centaure.”

⁶² *Vide British Museum*: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?searchText=B620&ILINK|34484,|assetId=146536001&objectId=398741&partId=1.

⁶³ A caverna de Quíron pode, assim, ser compreendida como um templo, se pensarmos na proximidade semântica entre as duas construções, como se lê em Pausânias (20.25.4).

socrática. O herói vai ao encontro do mestre, de modo a vir a ser aquilo que potencialmente era para ser. No século VI, Píndaro mediante a poética dos animais pronuncia um entendimento semelhante, servindo-se de metáforas inspiradoras de possibilidades existenciais, compreendidas como realização máxima da sua interioridade, γένοι οἶος ἴσσι μαθών⁶⁴, tal como de garante de



Fig. 68. (face B) Quíron e Aquiles sorriem, sugerindo aprovação mútua.

memória. A competição atlética é individual e nela se manifesta a plenitude do ser que existe em potência em cada um. A vitória manifesta-se naquele amor achado pelo esforço esotérico, designadamente, pelo esforço por tornar exterior aquela interioridade, que é independente de um acto de vontade, conquistando uma posição existencial. Este é o sentido que se tem atribuído às odes *Píticas* de Píndaro. Diz Caeiro a este propósito que “O brilho esplendoroso da vitória amplia. Potencia a vida. Ao vencer-se é-se maior do



Fig. 69. (face A) Peleu e Tétis lutam. A Nereide em fuga, as serpentes, os braços da deusa, que superam a moldura, reforçam a temática. O penteado de Tétis, semelhante ao de uma mulher casada, alude ao casamento.

que se era. É-se falado. Transcende-se o espaço que se ocupa e o tempo durante o qual se existe” (Caeiro 2006, 13). A análise do *instant pregnant* constitui uma importante dimensão da composição iconográfica, comparável a outras reinvenções desta temática, das quais me ocuparei de seguida.

O equilíbrio⁶⁵ entre a dimensão racional e a dimensão irracional do homem configura-se graficamente mediante a existência dual de Quíron e, de resto, a antiguidade distinguindo-o como formador dos heróis mais proeminentes⁶⁶. Na presente série merecem destaque a solenidade, a alegria e uma determinada fragilidade no processo formativo, tudo isto patente no gesto de amparo

denotado pelas acções de confiar a criança e de a receber, enquanto algo precioso. Diferentemente da maioria das recriações romanas (ver figs. 59-60) e de interpretações

⁶⁴ Píndaro, *Pítica* 2, 72 (ed. Warmington, p. 178).

⁶⁵ Protágoras menciona εὐμοστία, a justa proporção e o εὐρυθμος, o justo ritmo como sendo estruturadores da alma educada, na sequência da acção da poesia.

⁶⁶ Píndaro *Pítica* 6 l.24-7. Vide Beazley (1986, 26).

mais tardias deste tema na Idade Média (ver fig. 57), nos séculos XVI-XVII (ver fig. 56) e no século XIX (ver fig. 62-63), o *instant pregnant* perpetuado nas reinvenções gregas é o acto de confiar a criança-herói ao centauro, por oposição a outras, designadamente, lições de música ou de caça, não obstante estes momentos também estarem representados. As épocas mais tardias também reinventaram a entrega do pequeno “herói-a-ser” a Quíron (ver figs. 57; 59), contudo, parecem ter preferido representar aquelas actividades. As imagens desta série adequar-se-iam ao banquete masculino, onde, ao que tudo indica, a temática nelas manifestada contribuiu para a construção da παιδεία. Todavia “[w]e need for a moment to consider the quality of our evidence. The vases themselves can mislead us through their apparent similarity to modern forms”. Prevalece a incerteza acerca da utilização prática do vaso, sendo necessário achar mais artefactos em casas “to be sure about what was used there” (Boardman 200, 245). No caso de ter sido utilizado como honra fúnebre, como é habitual nos vasos com engobe branco, o artefacto adequar-se-ia quer a um homem adulto, quer a uma criança do sexo masculino. No primeiro caso poderia recordar a sabedoria ou mesmo a uma vida dedicada à formação, ao passo que no segundo caso, aludiria à privação de formação, ou seja, à impossibilidade de ser. A situação social recriada no vaso à cura do British Museum (ver figs. 35; 64) supostamente vincula-se ao início da construção identitária que, neste exemplo, é *post-mortem*, a julgar pela forma do vaso, um *lechyτος*.

A face B do vaso do Louvre dá a ver Aquiles sentado na mão direita do centauro, numa pose semelhante, observável neste detalhe (ver figs. 35 e 64). Com o braço esquerdo, o centauro segura um ramo do qual pende uma lebre morta. O mestre e o futuro herói estão juntos, ambos envoltos por um círculo de palmetas. Mais uma vez, a redução da dimensão de Aquiles repete o gesto cerimonial registado na figura 36. Um guerreiro a perseguir uma mulher evoca a acção colérica de Menelau sobre Helena⁶⁹, como se pode comprovar neste detalhe da



Fig. 70. Peleu e Tétis lutam. Quíron assiste, uma Nereide foge.

⁶⁹ Eurípides, *Andrómaca*, 629-631; Díctis de Creta, *Ephemeris Belli troiani* 1, 11; 2, 26.

figura 51, que já comentei na página 122, a propósito de outro aspecto. Esta composição é relacionável com o tema da formação, dado a ver no lado B, posto que alvitra a ausência de σωφροσύνη, designadamente, de falta de contenção em face dos instintos imediatos e, portanto, do domínio da irracionalidade sobre a racionalidade. Por outro lado, também acusa a racionalidade da resposta de Helena, indicando domínio e impedindo Menelau de concretizar o primeiro impulso, mediante o apelo ao erotismo.



Fig. 71. (face B) Tétis e Peleu lutam. Quíron assiste, encorajando Peleu. Uma Nereide em fuga equilibra o gesto do centauro, sugerindo o oposto.

do par que chega, como se depreende da atitude corporal do animal, prometendo o encontro com conhecidos.

Este vaso mostra Aquiles a caminhar à frente de Peleu, em direcção ao centauro (ver fig. 48). Nesta reinvenção, uma árvore divide o espaço em duas áreas distintas, unificando-as mediante os ramos alongados para ambos os lados. Aqui, os gestos não anunciam solenidade, repetindo a gestualidade da saudação e a aura de alegria. A reiteração da composição



Fig. 73. (colo, A1-2) Efebos com mantos drapeados, alguns com ramos, lideram cavalos; Peleu, Tétis, Quíron, Nereides e Hermes entre olhos.

A face A do vaso do Museu Nacional de Varsóvia (ver fig. 67) repete o padrão em que Peleu entrega Aquiles a Quíron, porém, o futuro herói está virado para o pai e prestes a ser recebido por Quíron, a avaliar pela atitude corporal do centauro. Neste vaso, já comentado, (ver fig. 66), também está representado um cão, mas neste exemplo o cão de Quíron acompanha Peleu, saltitando junto



Fig. 72. (face A) Ájax carrega o corpo de Aquiles.

iconográfica, designadamente, Aquiles a ser confiado a Quíron ampara a dimensão religiosa desta acção, uma vez que propicia a releitura dos elementos constituintes, ganhando também uma dimensão ritual, resultante daquele acto criativo. Ao ligar a παιδεία ao ambiente circunscrito, transcorrente da atmosfera familiar nesta série, o pensamento



Fig. 74. (face B) Peleu e Tétis , Quíron perto de um altar com pássaros, Nereides. Uma cena de dança. inscrições satíricas (ilegíveis nesta imagem).

pictural sugere, com anterioridade, o estatuto de γεγραμμένος φίλος⁷⁰, amigo matriculado, antes de esta expressão evocativa do ideolecto da Academia e do Liceu se formar.

Outras reinvenções contribuem para a coesão semântica mencionada nos parágrafos anteriores. Concretamente, as imagens em que Quíron transporta lebres, demais caça ou outros elementos referentes a este domínio confirmam o elo com esta dimensão de Dioniso, constituindo a maioria entre as imagens analisadas. Noutros exemplos, como a ânfora de Munique (ver figs. 71-72), a evocação daquele universo é mais evidente, predizendo a circularidade entre a vida e a morte, tal como o esbatimento de fronteiras entre a humanidade e a animalidade, ligando ambas com um torneio erótico, indicador do fazer do outro.



Fig. 75. (face A, à esquerda) Peleu e Tétis casados, numa quadriga, Dioniso com vinha, Apolo com cítara, deusas, uma mulher, veado. **(face B, à direita)** Mulheres.

(Pedestal A) Ménades a dançar, Dioniso ergue um *kantharos*. Uma celebração do ἀγών entre Peleu e Tétis?

⁷⁰ Diógenes Laércio, 5, 52. Jaeger (2001, 556 nota 142) diz que os vocábulos διατριβή, διαέγεσθαι e σχολή, transportados para a área do ensino no período pós-socrático, contemplam a acepção lúdica, já mencionada.



Fig. 76. Hermes entrega Aquiles a Quíron, que segura uma maçã.



Fig. 77. Peleu e Tétis lutam, altar com serpente e palmeira (parcialmente visíveis, no lado direito da imagem).

Assim confirmam as metamorfoses mediante as quais Tétis escapa e não escapa a Peleu, em articulação com a morte de Aquiles, na outra face do vaso. O ciclo de vida do herói salienta-se, portanto, como jogo erótico. A ânfora de Munique revela, então, a boa capacidade de síntese do pensador pictural. Na face A, no centro de uma cena de combate que terminou, Ájax carrega o corpo de Aquiles; na face B, os animais selvagens, alusivos às metamorfoses da deusa, relatam a luta de Tétis com Peleu. Quíron assiste, dando destaque ao papel que desempenha na união de ambos, tal como à acção a cumprir na formação de Aquiles. Outros vasos⁷¹ reinventam Peleu e Tétis; Peleu, Tétis e Quíron ou um dos progenitores de Aquiles acompanhado por Quíron juntamente com serpentes e leopardos, emparceirando-se com outros exemplos recordativos de Dioniso ou dos

⁷¹ Outros exemplos são a ânfora (face A), em que Peleu e Tétis lutam e Quíron, com caça, assiste (figuras-negras, c. 550-500, BA 14244); o *krater* de volutas (friso inferior do lado B), em que Tétis e Peleu lutam, na presença de Quíron. Numa ponta, uma mulher estende um braço para baixo, na direcção de duas Nereides que correm na sua direcção; na outra ponta, Nereu apoia-se num bastão e duas Nereides correm na sua direcção (figuras-vermelhas, c. 500-480, atribuído ao Pintor de Cleofrade, Los Angeles J. Paul Getty Museum 77.AE.11); a *hydria* em que Peleu persegue Tétis, na presença de Nereides, uma com um peixe, e de Quíron, com uma pele de leopardo (figuras-vermelhas, c. 450-400, BA 4537) e a *hydria* de (figuras-negras, c. 550-500, BA 627, vide, neste trabalho, fig. 70, p. 147).

domínios do deus. Esta *lebes gamikos* associa a união de Tétis e Peleu⁷² a Dioniso (ver fig. 75), representando o casamento de ambos no bojo e a luta destes no pedestal sobre o qual o vaso assenta. O deus enverga em ambas as cenas um χιτών longo e usa barba, referenciando uma função de ritual (ver fig. 75, face A e pedestal A). Contam-se também representações com ménades e com sátiros⁷³ (ver figs. 17-18), outras com Hermes a entregar Aquiles a Quíron (ver fig. 76), formando uma composição semelhante a esta *oinochoe* do British Museum, apesar de naqueles exemplares os braços estendidos de Aquiles anunciarem o abraço ao centauro, prestes a acontecer (ver fig. 33). O vestuário não é um elemento decorativo, pelo contrário contribui para o esclarecimento da identidade e do estatuto social, revelando simultaneamente a tensão entre o ser e o parecer, mediante a noção de máscara. Em articulação com o gesto, com os atributos das figuras e com a atitude do corpo, a máscara diferencia-se como utilíssimo elemento de decodificação, colaborando com a distinção do corpo enquanto objecto que conta uma história.

Aquiles, Quíron e Dioniso

A formação de Aquiles descreve um processo que decorre entre o selvagem e o civilizado. Por isso, está próxima do universo de Dioniso, não sendo de estranhar a presença do deus nesta série. Dioniso distingue-se também como mestre da complexa técnica da cultura e da ingestão do vinho, associando-se ao equilíbrio entre opostos⁷⁴, considerado ideal na cultura ateniense, na qual o vinho desempenha um papel ambivalente, confirmado pelas imagens nesta série e por fontes escritas⁷⁵. Neste sentido, o συμπόσιον, para onde se destinavam muitos destes vasos, era frequentemente um espaço político, onde a componente de ἐπισθήμη⁷⁷ e de ensaio não estaria ausente de uma

⁷² O par também tem sido identificado como sendo Hera e Zeus, o que não invalida a hipótese que propomos. Todavia, não estando representado, designadamente, o ceptro de Zeus ou a romã de Hera, ou Íris, aia desta, não é de rejeitar a hipótese de se tratar de Peleu e de Tétis.

⁷³ Em *Os Amantes de Aquiles*, Sófocles reinventa o herói como objecto do desejo dos Sátiros. No fragmento 153, os Sátiros são ridicularizados por transferirem para as mulheres o desejo por rapazes. A representação de sátiros em articulação com a temática da paideia pode parodiar a relação *erastes-eromenos*.

⁷⁴ Vide Lissarrague (1987, 12).

⁷⁵ Vide Lissarrague (1987, 8-9); Serra (1989).

⁷⁷ Hesíodo, *Teogonia* 1931, pp. 211-212.



Fig. 78. (I) Aquiles liga o braço a Pátroclo.

atmosfera de estímulo ao espectáculo e aos sentidos⁷⁸. A temática do dionisiaco liga-se à iconografia da παιδεία de Aquiles mediante uma ponte invisível estendida à possibilidade de superação do abismo entre Apolo e Dioniso. Ganha relevo a impressão de que o ἐνθουσιασμός, enquanto manifestação irracional decisiva daquele deus, é também a força impulsionadora do processo de transfiguração suprema do homem bem formado. Apesar de não ser possível identificar influências entre esta iconografia e Platão, não podemos deixar de notar o paralelo entre estas imagens e o empenho do pensador em unir os dois deuses antagónicos para gerar a ideia platónica de educação, inspirada por *Eros*⁷⁹. O



Fig. 79 (Desenho parcial das faces A e B da fig. 78) Dioniso integra o cortejo de deuses presentes à recepção de Héracles no Olimpo.

amor, por se associar à honestidade⁸⁰, seria o fundamento de uma πόλις justa, e, portanto, bela, porquanto o seu fundamento seria o horror ao vício e a emulação do bem⁸¹. Não quer isto dizer que o pensamento de Platão foi influenciado por esta série de imagens ou por outras semelhantes, mas sendo um frequentador de banquetes masculinos e sendo também um

⁷⁸ Vide Lissarrague (1987, 23). Hesíodo *Teogonia* 509-510; 837-840, p. 14.

⁷⁹ Platão, *Banquete* 178d-179b.

⁸⁰ Platão, *Banquete* 178d, 3-4; 183d10-13.

⁸¹ Platão, *Banquete* 178e, 4-8.

ἀθλητής, dificilmente desconheceria imagens semelhantes a estas e, mesmo desconhecendo, foi formado pela maneira de pensar que as concebeu. Talvez por isso, estas imagens assemelham-se à educação erótica, tal como aparece no *Banquete*, revelando a antiguidade das raízes que nutrem o pensar recriado naquela obra. Dioniso surge representado como deus das erupções emocionais e do êxtase, mas também representa o papel de guardião do ordenamento cósmico e de pacificador, constituindo uma força estabilizadora, também manifestada nos calendários⁸² áticos mencionados em fontes antigas. As reinvenções de Dioniso nos vasos que representam Aquiles e Quíron indicam que a presença do deus se liga à noção de unificação mediante um significado no plano cósmico, que o une à família desde o casamento de Tétis e de Peleu, como mostra a figura A, sugerindo o seu papel de figura patriarcal, ou mesmo, paternal, ao invés do Dioniso jovem, nu e reclinado que o Pártenon⁸³ mostra, entre 432-420, e de Dioniso em *As Bacantes*, que castiga Penteu por o ter tentado ignorar⁸⁴.

Numerosas representações desta temática (ver fig. 33) evocam a história desta família mitológica aos olhos de hoje, posto que o observador antigo não terá certamente observado o agrupamento de vasos nesta série. Tais imagens desvendam o olhar criativo do homem antigo sobre a história ou histórias associadas a Aquiles. O agrupamento de imagens semelhantes possibilita a determinação de alterações entre as diversas versões, destacando um padrão com contributos relevantes para a construção da complexa noção de παιδεία.

O século VI, ao preferir a *idografia* da saudação, aclara impressões acerca da παιδεία. Concretamente, a entrega do futuro herói diz que a παιδεία se ancora numa relação de confiança recíproca, ao passo que a representação de actividades no exterior enuncia a pluralidade da experiência, aludindo também à construção de fronteiras, tal como à transmissão do saber. Aquiles, na idade adulta, torna-se também educador. O herói transmite a Pátroclo o conhecimento veiculado por Quíron, aplicando-o em Eurípilo, ἀπ' αὐτοῦ δ' αἶμα κελαινὸν νίζ' ὕδατι λιαρῷ, ἐπὶ δ' ἥπια φάρμακα πάσσε ἐσθλά, τά σε προτί φασιν Ἀχιλλῆος δεδιδάχθαι, ὃν Χείρων ἐδίδαξε δικαιοτάτος Κενταύρων

⁸² Utilizamos a palavra 'calendário' para facilitar o discurso. Os Gregos não mediam o tempo cronológico de uma só maneira, por isso, a inexistência de um único calendário é deliberada, tornando a questão do tempo extremamente oportuna em qualquer mito. Esta questão ultrapassa os objectivos deste estudo, pelo que não a aprofundaremos. Ruell (1962, 825-849) apresenta uma descrição muito completa deste assunto.

⁸³ Pausânias, 1, 24-5.

⁸⁴ Vide Dodds (1944), citado por Rocha Pereira (1992, 27).

(*Ilíada* 11, 828-833)⁸⁵, como a iconografia também mostra, evocando a τέχνη do herói no cuidado a Pátroclo, como podemos observar na figura 78. Nesta *kylix*, a terapia revela-se numa dimensão metafórica, não sendo de desconsiderar uma ligação com Dioniso, atendendo ao valor terapêutico do deus⁸⁶, representado no exterior do vaso. O discurso de Aquiles incide sobre a proporção, a justa medida, posteriormente uma das quatro virtudes cardiais. O ultraje daquela justiça ocasiona um conflito inconciliável com os princípios estruturadores da παιδεία do herói, sendo as terríveis manifestações de crueldade por este perpetradas uma maneira de dar a ver e a imaginar possíveis consequências desencadeadas por acções desproporcionadas. As imagens são eloquentes quanto à fundação desta estrutura em elementos relativos ao domínio de uma técnica de formação do corpo e do espírito conducente à justa proporção entre ambos. Concretamente, o rapaz Aquiles enquanto ἀθλητής denota o treino do corpo e do espírito e o dimorfismo de Quíron manifesta a justa proporção entre a animalidade e a racionalidade, tornando-o modelo de formação. As acções de violência, designadamente a violência brutal exercida por Agamémnon, que viola as regras da justa proporção em múltiplas ocasiões mencionadas no canto nono da *Ilíada* (vv. 328-344), colidem com o edifício ético do herói, constituído por aquele processo formativo. À luz destas afirmações, o comportamento de Agamémnon é passível de suscitar o sentimento de impossibilidade de agir no sentido da correcção daquele desequilíbrio. Esta série, articulada com a série alusiva à recepção da embaixada por Aquiles, ganha um significado mais amplo, viabilizando a ligação da μῆνις do filho de Peleu ao ataque brutal à ordem das regras que o formaram. Não se deverá entender a sugestão de uma agressão individual, pelo contrário, estas duas séries dão relevo à oposição entre a ὕβρις e a δίκη, já manifestada em Hesíodo⁸⁷.

Observações finais

Uma conclusão que se nos apresenta da análise desta série é a sugestão de Aquiles como hipóstase da conquista de uma posição como ser cósmico, compreensão esta que a tragédia posteriormente também manifesta, distinguindo o herói como ser cintilante⁸⁸. O

⁸⁵ “Mas ajuda-me tu agora e leva-me à minha escura nau e corta da coxa a flecha e lava-lhe o negro sangue com água morna e nela aplica fármacos apaziguadores, excelentes, que se diz teres tu aprendido de Aquiles, a quem ensinou Quíron, o mais justo dos Centauros.”

⁸⁶ Vide Thomas (1996, 46).

⁸⁷ Vide Chantraine (1999), s.u. ὕβρις.

⁸⁸ Eurípides, *Ifigénia em Áulis*, 1061-1064.

facto de o centauro devir constelação sugere a cristalização dos princípios diferenciadores deste, conferindo-lhes perenemente total visibilidade para todos. Por outras palavras, a reinvenção do centauro enquanto constelação instala a posição elevada e resplandecente de um agrupamento coeso. Escuta-se um eco daquela compreensão no pensamento de Xenófanex, que distinguia a sabedoria como sendo a mais alta virtude humana, por a considerar uma força ordenadora da πόλις⁸⁹. O centauro brilha naquela geometria perpétua e luminosa como norte do ordenamento telúrico da πόλις, por ser, ele próprio, δικαιοτάτος e, como tal, regulador da ordem civilizacional fundada no equilíbrio e na justa proporção. Aquiles dá continuidade aos ensinamentos do centauro, notabilizando-se também pela sua δικαιολογία, como mostra o canto nono da *Ilíada*, na passagem habitualmente designada por recepção da Embaixada, onde merece saliência a preocupação com a ordenação da vida, próxima do sentido veiculado pelos epítetos do centauro. Estes tendem a atenuar a dimensão animal do educador de Aquiles, como bem observa Gieseler-Hwiter⁹⁰, individualizando a inteligência amigável, φίλα φρονέων⁹¹, da sua acção estabilizadora, δικαιοτάτος, no que diz respeito à dinâmica entre os homens, tal como à interioridade destes quer no plano espiritual, quer no plano físico, restabelecendo-lhes a saúde enquanto médico-professor.

A combinação organizada, ποιήσις, de elementos vegetais e animais com objectos alusivos ao γυμνάσιον ou à caça, a que se juntam gestos de cortesia e de afecto, entoa sintonia com as leis e com o hábito cósmico da vida, qualificando Quíron como ser íntimo do natural da natureza, sensível e conhecedor dos ritmos δαιμονικοί⁹³ que a regem. O acto de confiar ao centauro a formação daquele que será o melhor dos Aqueus funda a formação para a observação e para a auscultação do universo de que faz parte e do modo como este se organiza, se desorganiza e se reorganiza, ou seja, uma formação para a θεωρία cósmica. As imagens analisadas evocam a edificação do pensador, designadamente, a estruturação interior do homem. Nelas transparecem sentidos das

⁸⁹ Vide Jaeger (2001, 226-227).

⁹⁰ Vide Gieseler-Hwiter (1986, 237), s.u. “Cheiron.”

⁹¹ Φίλα φρονέων πόρε Χείρων Lourenço (2005) traduz a expressão por ‘Quíron benevolente’ (*Ilíada* 4, 219). A paráfrase mencionada pretende salientar a possibilidade de identificar no vocábulo, no acusativo, φρονέων, um processo da inteligência e do pensamento.

⁹³ Os aedos elevam Quíron ao estatuto de deus (Píndaro, *Pítica* 4, 119; Ésquilo, *Prometeu* 1027; Sófocles, *As Traquínias* 714-715; Luciano, *Diálogo dos Mortos* 26).

fontes escritas, concretamente o recolhimento de Aquiles, nos cantos primeiro e nono da *Ilíada*, desencadeado pela desproporção e pelo desequilíbrio das acções de Agamémnon.

A segunda conclusão que ressalta das reinvenções estudadas é a dimensão lúdica da formação, também presente em vectores do pensamento coevo e, mesmo posteriormente, na sistematização teórica sobre educação que virá a ser definida no século IV, com Platão e com Aristóteles. Tais semelhanças em épocas mais ou menos distantes das imagens desta série reflectem a continuidade do espírito grego, assim como também indicam que os problemas abordados pelos pensadores sugerem a reinvenção deliberada de questões vivas em épocas anteriores. Aquiles é dado a ver como discípulo de um ser extraordinário, posto que sendo divino caminha para a humanidade. Representa, assim, a intuição telúrica, τέλος, de acordo com a qual a mortalidade constitui a mais alta expressão da imortalidade do espírito aliada a uma vida plena porquanto não é perpétua, sendo uma ἐπιστήμη reflectida no percurso do melhor dos Aqueus. Esta série evoca a dimensão erótica associada aos actos de grande coragem, semelhante ao pensamento posteriormente manifestado em Platão, no século IV. Estas reinvenções afamam Aquiles, mostrando-o como o mais erótico dos heróis, pois a sua acção é estimulada pelas múltiplas manifestações do amor⁹⁴, o valor mais respeitado pelos deuses⁹⁵.

A atitude reflexiva do herói na série alusiva à recepção da embaixada a Aquiles junta-se a esta série alinhando o equilíbrio entre a experiência, τά γε ἔμα πάθη⁹⁶, e o olhar externo e perfurante incidente sobre as mais profundas conjunturas do Homem, τά ἀνθρωπήϊα πάθεα⁹⁷. Esta questão, também pressagiada na *Ilíada*, emerge enquanto dilema central na formação. Quer isto dizer que o παιδαγώγημα de Quíron capacita o herói para a liberdade, porquanto lhe possibilita tornar-se ele próprio. Aquiles conhece o seu destino, tal como tem noção da opção que faz, agindo para se tornar aquilo que lhe foi dado ser, tal como se lê no passo da *Ilíada* que transcrevo de seguida.

μήτηρ γάρ τέ μέ φησι θεὰ Θέτις ... διχθαδίας κῆρας φερέμεν
θανάτοιο τέλος δέ. εἰ μὲν κ' αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,
ὤλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται· εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἵκωμι
φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν, ὤλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δὴρὸν δέ μοι αἰῶν
ἔσσεται, οὐδέ κέ μ' ὦκα τέλος θανάτοιο κιχεῖν (*Ilíada* 9, 410-415;
430-431, sublinhado meu).

⁹⁴ Segundo Diotima, por amor à sua própria imortalidade (Platão, *Banquete* 208d10).

⁹⁵ Platão, *Banquete* 180b.

⁹⁶ Platão, *Fedro* 96a.

⁹⁷ Heródoto, 5, 4.

Esta clarividência indica a posição de distanciamento alcançada pelo herói, desobstruindo-lhe a compreensão da profundura da condição humana, também revelada na restituição de Heitor ao pai. A pintura romana (ver fig. 61) também parece confirmar este entendimento: o vazio, de onde sobressaem Aquiles e Quíron propicia a sugestão de um momento de suspensão, alvitando que ambos se situam acima dos acontecimentos, num plano aberto à especulação funda e larga. Todavia, estas reinvenções ligam-se mais à constituição dos membros de uma comunidade e, por surgirem antes da tragédia, mostram-se particularmente significativas, diferentemente das reinvenções romanas, mais associadas à segunda sofística.



Fig. 80. Troilo e Políxena. Aquiles, escondido atrás da fonte, está prestes a atacar.

Cronologia e variações do tema

A história de Troilo é contada nos *Cypria*, um poema hoje quase inteiramente perdido. No arco temporal compreendido entre 675 e 650, a caça a Troilo foi uma determinante fonte de inspiração para os pintores de vasos. Em geral, o período arcaico¹ revela uma acentuada preferência pela reinvenção desta história, que é perpetuada mediante a técnica de figuras-negras, desde o fim do século VII até ao fim do século IV. No período arcaico, sob a tranquilidade do olhar de Atena, que assiste à cena ao lado dos heróis e invisível para os intervenientes em cena, Troilo

foge ou defende-se. Pelo contrário, no século IV predominam imagens em que Troilo, ajoelhado, com os braços esticados, suplica por misericórdia a Aquiles, que o agarra pelos cabelos com a mão esquerda e segura uma espada na mão direita, indicando que vai degolá-lo², por vezes sem prestar atenção ao que faz³. Ocasionalmente, o pensador pictural satiriza esta temática através da paródia de formas já constituídas, como a deformação da elegância e vigor dos cavalos de Troilo, assemelhando-os a velhas e debilitadas mulas⁴. Depois do século IV, a morte de Troilo continua a ser frequente na literatura e na pintura⁵.

¹ Vide Kossatz-Deissmann (1981, 72-95), s.u. “Achilleus”. Das cento e cinquenta e quatro reinvenções mencionadas nesta obra, catorze mostram a morte de Troilo. Destas, cento e vinte e duas estão disponíveis para consulta, no seguinte endereço, do Beazley Archive: <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdp/ASP/browse.asp?PageSearch=true>.

² Por exemplo, LIMC 1(2, 91, 350; 92: 354-356; 358).

³ LIMC 1(2, 91, 349a).

⁴ Musée du Louvre E 662; British Museum 1858.0301.

⁵ Vide, entre muitos que poderíamos citar, Piero Boitani e Anna Torti (eds.), 1996, *Mediaevalitas: Reading the Middle Ages. The J.A.W. Bennett Memorial Lectures, Ninth Series, Perugia 1995*, Cambridge, Brewer.

Não chegaram aos nossos dias fontes escritas contemporâneas daquele relato, por isso, a história dos irmãos Troilo e Políxena que vão à fonte juntos — um para dar de beber aos cavalos e a outra para encher uma *hydria* —, a serem surpreendidos por Aquiles, que, aproveitando a calma da circunstância, aguarda o momento para atacar, reconstitui-se a partir de seis esquemas iconográficos, com variações alusivas a momentos distintos daquele episódio biográfico dos príncipes troianos.



Fig. 82. Aquiles arremessa a cabeça de Troilo contra os troianos. O olhar das bestas interpela o observador.

reinventar a emboscada (ver fig. 81), outros recriam a perseguição (ver figs. 83; 86). Com menos frequência, outros ainda dão a ver Aquiles a pé, a correr para tentar



Fig. 81. Políxena e Aquiles. O corvo de Apolo alude à morte do herói, indicando também a morte da princesa.

No século VII, cerca de 600, o pintor coríntio Timónidas desenha Políxena, Troilo, uma fonte, Aquiles escondido e armado por detrás desta edificação, onde repousa um corvo, sobre o alçado (Beazley 1916, 137). A partir deste marco, durante quase três séculos os pintores atenienses recriam o tema das seguintes maneiras: uns preferem representar a morte de Troilo (ver fig. 82), outros, pelo contrário, optam por

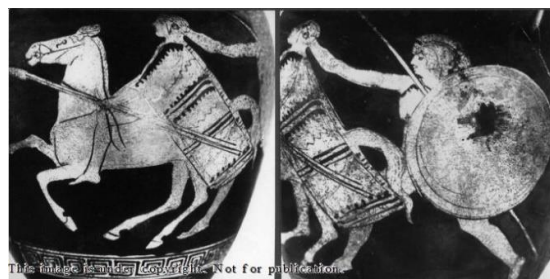


Fig. 83 (à direita). Aquiles derruba Troilo da montada, agarrando-o pelos cabelos.



Fig. 84. (Espalda) Aquiles persegue Troilo. Políxena foge.

derrubar Troilo do cavalo, agarrando-o pelos cabelos⁷ (ver fig. 83). Menos frequentemente ainda, figuram o herói a saltar para o cavalo conduzido por Troilo, tentando derrubá-lo da montada⁸. O combate pela posse do corpo de Troilo é outra solução, preferida por alguns pintores (ver fig. 82). Por vezes, o pensador pictural sintetiza

a história, articulando diversos momentos de uma lenda (ver fig. 84), outras vezes a omissão de elementos também é uma estratégia para tornar presentes os elementos que não estão representados, assim como histórias relacionadas. O Pintor de Berlim optou por esta última estratégia na *hydria* de figuras-vermelhas em que Aquiles, armado, está acorrido atrás da fonte, enquanto Políxena enche um vaso (ver fig. 81).



Fig. 85. (à esquerda) Troilo e Políxena chegam à fonte com guarda. Aquiles atrás da fonte.



Fig. 86. (à direita) Troilo e Políxena fogem de Aquiles. A ânfora da princesa cai ao chão, quebrando-se.

⁷ Vergílio conta que Troilo conduzia um carro de guerra, porém, na sequência de uma queda, a nuca e os cabelos do príncipe troiano são arrastados pelo chão (*Eneida* 1, 471).

⁸ Vide Ure (1951, 198).



Fig. 87 (4.º friso). Troilo e Políxena em fuga



Fig. 88 (escápula). Aquiles, armado, persegue Troilo. Este defende-se.



Fig. 89. Aquiles ataca por trás. Troilo, sobre um altar? Troilo defende-se.



Fig. 90. A tentativa de salvamento é anulada por Atena armada. A deusa agiganta-se, semelhante a uma coluna, indicando, com a sua presença obstrutiva, o favorecimento dos Gregos.

Relativamente à emboscada¹¹, a reinvenção datada mais antiga (590 e 580) chega-nos de um vaso proto-coríntio de figuras-negras, em que Troilo, com barba, está a conduzir dois cavalos em direcção à fonte, onde Políxena enche uma *hydria*¹² (ver fig. 88, escápula). Aquiles, totalmente armado, esconde-se, acororado, atrás da fonte. Uma mulher afasta-se com um vaso cheio. Príamo e o homem que o acompanha ocupam o lado esquerdo da composição, parecendo aguardar algo. A presença do rei de Tróia e a barba de Troilo são dois aspectos diferenciadores que tornam este vaso invulgar. Esta opção, na Grécia, é mais habitual na Beócia, na Lacónia e, a Este, na Cólquida (Carpenter 1991, 19), onde se encontra um número mais expressivo de artefactos que mostram aquela



Fig. 91. Aquiles arremessa a cabeça de Troilo contra Heitor. A edificação entre ambos reporta-se ao altar e ao túmulo.



Fig. 93. Aquiles, semelhante a um leão (figurado no escudo), derruba Troilo da montada.



Fig. 92. Aquiles agarra os cabelos de Troilo e este segura-o pelo flanco.

preferência. Os elementos habituais nos vasos áticos são Troilo sem barba, a conduzir dois cavalos, montando um e segurando o outro pelas rédeas. A maioria destes vasos inclui Políxena e um pássaro sobre a fonte. A opção por incluir esta filha de Príamo indica o sacrifício da jovem, reclamada pelo espírito de Aquiles, morto à traição, quando julgava ir encontrar a princesa troiana. Estas

¹¹ Díctis de Creta conta que Aquiles ordenou a captura e a decapitação de Troilo e de Licáon, filhos Príamo, porque este faltou ao prometido (4, 9).

¹² Algumas recriações desta temática não incluem Aquiles (concretamente a *hydria* de figuras-negras, Paris, Musée du Louvre F 374. Vide Ahlberg-Cornell (1992, 54).



Fig. 94. O cavalo de Troilo faz um gesto assustado, porém o príncipe parece desapercebido da presença de Aquiles, o lobo feroz que o ataca, como indica o protoma no escudo.

ambos os intervenientes estão identificados, Aquiles persegue Troilo, representado com barba. O vaso François¹⁵ (ver fig. 87) é o segundo artefacto datado mais antigo, a que se junta a maioria dos vasos áticos que, depois desta data, mostram, neste imponente vaso com pequenas variações, a fórmula escolhida pelo Pintor Clítias. Nesta obra podemos ver Troilo com dois cavalos a galope — montando um e conduzindo o outro — em direcção ao lado direito do vaso, atrás de Políxena. A impossibilidade de uma jovem mulher correr mais do que dois cavalos sugere a indicação de momentos distintos na história. A tranquilidade da mulher que aguarda o enchimento da ânfora opõe-se ao alvoroço denotado pela ânfora de Políxena que, por vezes, está caída no chão (ver fig. 101). Ocasionalmente, a ânfora, ainda no ar, está partida (ver fig. 86), desencadeando também a audição do estrépito do barro contra o chão, sendo estas opções igualmente anunciadoras do fim sangrento desta história. Aquiles persegue Troilo com uma espada ou com uma lança. O desenho da fonte quase forma um conjunto arquitectónico, assemelhando-se a um altar, como podemos observar no vaso François (ver fig. 87).

¹⁵ Sobre este vaso, Rocha Pereira (2016, 102) afirma: “A decoração desse enorme kratêr-de-volutas (fig. 6), que se guarda no Museu Arqueológico de Florença, comporta diversos registos e tão variados que, como escreveu Cook “[...] o seu rico repertório temático o torna, só por si, um compêndio da pintura ática de vasos à volta de 570 a. C.” Entre esses temas, desenvolvidos em vários níveis, e geralmente diferentes no anverso e no reverso, contam-se Teseu de regresso a Creta e o javali da Calidónia; a luta dos Centauros com os Lápitais e os jogos fúnebres em honra de Pátroclo; ao passo que o registo central, que dá a volta ao vaso, mostra a chegada dos deuses para assistir aos esponsais de Tétis e Peleu; mais abaixo, o regresso de Hefestos ao Olimpo e a morte de Troilo. As figuras, que são mais de duzentas, têm quase todas inscrições a indicar os seus nomes. Tem-se notado a precisão e variedade na caracterização de personagens, divinas ou humanas, e a riqueza de pormenores, que não omite o desenho da casa de Tétis — a noiva que aguarda o cortejo — e até da fonte próxima de Tróia.” A mais recente obra de que tomámos conhecimento, embora sem a termos consultado, é a publicação de Mario Iozzo (2018), *The François Vase: Rex Vasorum, King of Vases: Guide*, Translation by Andrew J. Clark, Firenze, Edizioni Polistampa.

Outras imagens reinventam Troilo a retribuir o ataque de Aquiles¹⁷ (verfigs. 88-89; 95), outras ainda reinventam o desaparecimento do ataque (ver fig. 94).

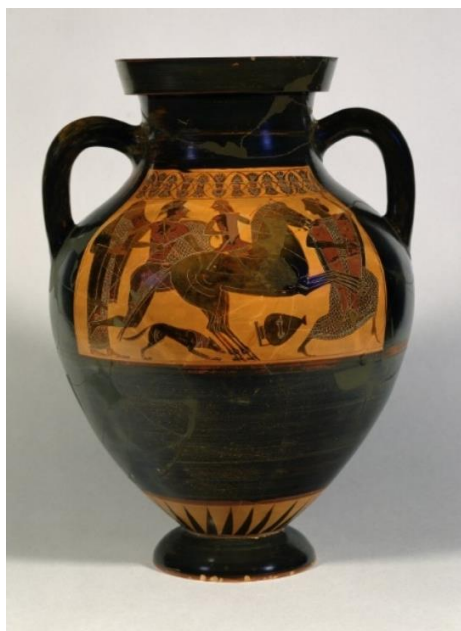


Fig. 95. Troilo efebo contra-ataca Aquiles.

Naquelas, o busto e a cabeça em torsão acompanham o movimento ascendente do braço, erguido numa posição que indicia o ataque¹⁹. A atitude do jovem troiano não indica passividade e submissão, ou mesmo uma pusilânime fuga, diferentemente de Políxena, apesar de o contra-ataque de Troilo constituir uma minoria entre os vasos que analisei. Por último, as representações mais antigas da morte de Troilo datam do fim do século VII e do início do século VI, como atestam duas bandas oriundas de escudos, encontradas em Olímpia. Nestas, um guerreiro empunha uma espada, preparando-se para matar um efebo nu (ver fig. 89), sendo esta uma das seis tipologias da morte de Troilo, nos vasos de figuras. Uma das imagens mais antigas mostra Troilo a defender-se, tentando desviar o ataque de Aquiles com o braço

¹⁷ Designadamente, a ânfora de colo, coríntia, datada de c. 550. As obras de referência identificam, com incerteza, a cena como sendo Aquiles e Troilo. Todavia as quatro delineações a branco alvitram a presença de dois pescoços de cavalo, o que é confirmado pelas quatro patas dianteiras e traseiras, sendo um par negro e o outro branco (erosão da pintura). O cavaleiro defende-se do atacante a pé, disparando uma seta de um arco, o que não é habitual, e, por isso, mesmo mais significativa do que outras representações no que diz respeito ao par Aquiles-Troilo como *erastes* e *eromenos*. A figura do homem que persegue o cavaleiro parece gigante em comparação com os demais elementos, representando uma constante nas declinações da perseguição, evidenciando, por isso, aquela relação. Pelo contrário, Buffière (1980, 643-644) esclarece que “Quand tous les deux ont la barbe, la barbe qui fait homme, ce n’est plus de la pédérastie, c’est de l’homosexualité puré et simple [...] En bref, le pédéraste est un homme épris d’un enfant déjà pubère et non barbu encore.” Todavia as convenções da pintura esclarecem a preferência da primeira metade do século VI pela representação de Aquiles com barba, diferentemente do século V, em que os pintores e os aedos começam a reinventar Aquiles “as a beautiful youth [...] For before that period and from the very beginning, the painters felt free to alternate between portraits of Achilles as a delicate youth or as an experienced soldier.” (Lowenstam 1992, 182.)

¹⁹ Outros exemplos são os seguintes: LIMC 1(2, 291; 295; 322).

direito (ver fig. 89). Outra tipologia, surgida num *krater* coríntio de finais do século VI, recria Aquiles a segurar Troilo pelos pés, nu e de cabeça para baixo, perto de um altar, à semelhança desta *hydria* do Grupo de Leagro (ver fig. 90), onde Atena declara a inutilidade da vinda da célere quadriga acabada de chegar para salvar Troilo, cujo corpo Aquiles já brande no ar, em frente ao santuário de Apolo. Príamo, acorocado, lamenta o filho morto. Na esplanada, as ameias de Tróia, os arqueiros e as carpideiras evocam a queda do reino de Príamo, como esclarece Boardman (2001, 64, fig. 84). Um



Fig. 96. Troilo efebo a galope, com dois cavalos (fragmento).

número menos expressivo de vasos áticos de figuras-negras, da segunda metade século VI e também do século V, dá a ver Aquiles a decapitar Troilo, cuja cabeça projecta contra Heitor e demais guerreiros troianos que o atacam, na vã tentativa de defender o familiar (ver fig. 91). Na maioria destes vasos, o olhar do observador é atraído para a edificação alusiva ao altar. Do mesmo modo, uma ânfora coeva da Cólquida reinventa Aquiles a decapitar Troilo num altar. No fim do século VI e no princípio do século V, os vasos áticos de figuras-vermelhas reinventam este mito, embora em muito menor número. Nestes, Troilo é um jovem guerreiro, protegido com um elmo, no momento em que sucumbe ao golpe da lança de Aquiles.



Fig. 97. Atena assiste à perseguição de Aquiles e à fuga dos irmãos Políxena e Troilo (a mão deste, sobre o flanco do cavalo, encoraja o galope?

Eneias corre para o defender, em vão. Outros vasos reinventam Troilo a ser atacado por Aquiles, que procura feri-lo com a espada, empunhada na mão direita. Por vezes, um cavalo caído complementa a imagem (ver fig. 93). Uma reinvenção menos habitual (ver fig. 81) mostra Aquiles montado no cavalo conduzido por Troilo, alvitando que o herói

acabou de saltar para o dorso do animal, de onde está a tentar derrubar o filho de Príamo, montado no outro cavalo. Excepcionalmente, o filho de Peleu corre atrás de Troilo, que arranca à montada, puxando-o pelos cabelos (ver fig. 83). O agrupamento de imagens que propomos tem, assim, a finalidade de dar a ver o universo evocativo de som, de movimento, de fragrâncias e de cores que dinamizam as personagens pintadas, onde se manifesta a concepção do κόσμος tal como foi percebido pela imaginação dos pintores e, assim, estimulado o pensamento dos observadores contemporâneos. Temos, porém, a noção de que esta série representa um fragmento da vida imaginária, tal como também reflecte mais a visão que se apresenta ao olhar do observador de hoje do que a visão do observador coevo das imagens, porquanto este não as terá visto assim agrupadas, sendo mais provável que tenha conhecido unicamente algumas ou que unicamente tenha conhecido uma versão da história por tradição.

O papel do vaso François nesta história

A *Ilíada* menciona Troilo uma única vez, referindo-o como sendo um dos filhos mortos de Príamo²⁰, ἐπεὶ τέκον υἱὰς ἀρίστους Τροίῃ ἐν εὐρείῃ, τῶν δ' οὐ τίνα φημι λελείφθαι, Μήστορά τ' ἀντίθεον καὶ Τρωΐλον ἵπποχάρμην (24, 256-257)²¹ e associando-o aos cavalos mediante o epíteto ἵπποχάρμης. Distingue-o, portanto, como ‘aquele que combate a cavalo’, indicando que terá morrido em idade militar²², opondo-se à efebria sugerida pela maioria dos vasos²³ (ver figs. 82; 88-89; 91-92; 95; 97-99; 101-103; 115).

²⁰ Algumas fontes contam que Troilo é filho de Apolo (Apolodoro 3, 12-27; Quinto de Esmirna 4.420; Higino, *Fábulas* 90).

²¹ “Eu que gerei filhos excelentes na ampla Tróia, mas deles não me resta um único: nem o divino Mestor nem Troilo condutor de cavalos.”

²² Dares Frígio, cujo nome a *Ilíada* menciona (5, 9; 27), ao que tudo indica o autor de um sumário que, na Idade Média, divulga a história de Aquiles, conta que Troilo liderou com o irmão Heitor o exército troiano (*História da queda de Tróia*, 23). Segundo esta versão, Troilo chacinou numerosos generais gregos (‘Multos duces Argivorum Troilus interfecit’ 29), o que significa que faz o mesmo que Aquiles, ou seja, mata o oponente. Dares refere também a invulgar robustez física de Troilo, tendo em consideração a sua idade, assim como a avidez por glória e a força demonstrada (12). Outros autores mencionam a beleza do rapaz e salientam a juventude deste, dizendo que se encontrava na flor da idade, sendo querido e admirado por todos (Díctis de Creta, *Ephemeris Belli Troiani* 4, 9). Em geral, os cavalos indicam actividades relacionadas com o homem adulto. Vide Boardman (1997, 207). Aristonico, um escoliasta de Homero confirma que o epíteto na *Ilíada* pressupõe que Troilo é adulto (Escólio sobre a *Ilíada* 24.257b, West (trad., ed., 2003), *Greek Epic Fragments*, citado por Grillo [s.d.], 12).

²³ Concretamente: *hydria*, figuras-negras, c. 540, BA 78, Boston Museum of Fine Arts 89.561; *hydria*, figuras-negras, c. 550-500, BA87, Roma, Museu Nazionale Etrusco di Villa Giulia 50757;

hydria, figuras-negras, c. 550-500, BA102, Leipzig, Antikenmuseum, Universität Leipzig T49; *lekythos*, figuras-vermelhas, c. 525-475, BA3440, Palermo Palazzo Branciforte 674; *lekaneis* (frag. da tampa), figuras-negras, ateniense, c. 550-540, BA5 852, Eleusis, Archaeological Museum 882; ânfora tipo B, figuras-negras, c. 575-525, BA 9085, Berkeley (Califórnia), Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology 8.60; *Pyxis*, figuras-negras, c. 575-525, BA 9439, New Haven (Connecticut), Yale University 1913.122; *Kylix*, figuras-negras, c. 550-500, BA 11356, Paris, Cabinet des Médailles 330; *hydria* (frag.), figuras-negras, c. 525-475 a.C., BA 12184, Paris, Musée du Louvre CP 10679; *hydria* (frag.), figuras-negras, c. 525-475, BA 12421, Paris, Musée du Louvre CP 10651; *oinochoe* (frag.), figuras-negras, c. 550-500, BA19440, Munique, Antikensammlungen J357; *krater* de colunas (frag.), figuras-negras, c. 575-525, BA20579, Atenas, National Museum, Acropolis Coll. 1.629; *hydria*, figuras-negras, c. 525-475, BA41071, Havana, Museo Nacional de Bellas Artes 125; frag. de *kylix*, figuras-negras, c. 500-450, BA 46643, Atenas, National Museum, Acropolis Coll. B41; *lekythos*, engobe branco, c. 525-475, BA 46887, Atenas, National Museum 12481; *kylix*, figuras-vermelhas, c. 525-475, BA 200935, Londres, British Museum E13; *hydria*, figuras-vermelhas, c. 500-450, BA 203082, Londres, British Museum 1899.7-21.4; *Kylix*, figuras-vermelhas, ateniense, c. 500-450, BA 203902, Paris, Musée du Louvre G154; *kylix*, figuras-vermelhas, ateniense, c. 500-450, BA 205026, Palermo, Museo Archeologico Regionale, 1480; *lekythos*, figuras-vermelhas, c. 500-450, BA205859, Atenas, National Museum, 1306; *pelike*, figuras-vermelhas, c. 500-450, BA 206702, Paris, Musée du Louvre, G 231; *kalyx krater*, figuras-vermelhas, c. 475-425, BA 207157, Berlim, Antikensammlung 4497; ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 450-400, BA 215777, Florença, Museo Archeologico Etrusco 4020; *kylix*, figuras-negras, ateniense, c. 575-525, BA 300381, Nova Iorque, Metropolitan Museum GR 521; *kylix* de Siene, figuras-negras, c. 575-525, BA 300571, Paris, Musée du Louvre CA 1684; *kylix* de Siene, figuras-negras, c. 575-525, BA 300630, Taranto, Museo Archeologico Nazionale; *hydria*, figuras-negras, c. 575-525, BA 300791, Nova Iorque, Metropolitan Museum 45.11.2; ânfora de colo, figuras-negras, c. 575-525, BA 300797, Londres, British Museum 1897.7-21.2; ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, BA 301333, Londres, British Museum B 153; ânfora de tipo B, figuras-negras, c. 550-500, BA 301518, Londres, British Museum 1928.1-17.41; *hydria*, figuras-negras, ateniense, c. 550-500, BA 301715, Copenhaga, National Museum 809; *hydria*, figuras-negras, c. 550-500, BA 302012, Londres, British Museum B 307; *hydria*, figuras-negras, c. 550-500, BA 302020, Munique, Antikensammlungen J 118; *hydria*, figuras-negras, c. 550-500, BA 302023, Londres, British Museum B 326; *hydria*, figuras-negras, c. 550-500, BA 302034, Londres, British Museum 1837.6-9.60; *lekythos*, figuras-negras, c. 550-500, BA 302353, Copenhaga, National Museum 3629; *oinochoe*, figuras-negras, c. 550-500, BA 302849, Filadélfia, University of Pennsylvania 4857; ânfora tipo B, figuras-negras, c. 550-500, BA 303412, Berlim, perdido F1694; ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, BA 303415, Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano G 25; *lekythos*, figuras-negras, c. 550-500, BA 303587, Atenas, National Museum 14693; *hydria*, figuras-negras, c. 525-475, BA 306091, Nova Iorque, Metropolitan Museum 06.1021.50; *hydria*, figuras-negras, c. 525-475, BA 306092, Rodes, Archaeological Museum 5133; *hydria*, figuras-negras, c. 550-500, BA 306608, Santa Bárbara (CA), Museum of Art 55.3.4; *lekythos*, figuras-negras, c. 525-475, Lille, Musée de Beaux Arts SPB11; ânfora de colo, figuras-negras, c. 575-525, BA 310002, Roma, Musei Capitolini 96; ânfora de colo, figuras-negras, c. 575-525, BA 310004, Munique, Antikensammlungen J 89; ânfora tipo B (face B), figuras-negras, c. 575-525, BA 310170, Berlim, Museu de Pérgamo F 1685; ânfora tipo B (face A), figuras-negras, c. 575-525, BA310353, Boston (Massachusetts), Museum of Fine Arts 1970.8; *hydria* (espalda), figuras-negras, c. 550-500, BA 320041, Berlim, Antikensammlung F1895; *hydria* (espalda), figuras-negras, c. 550-500, BA 320043, Munique, Antikensammlungen 1722; *hydria* (espalda), figuras-negras, c. 550-500, BA 340472, Hanôver, Kestner Museum 1965.30; *hydria* (bojo), figuras-negras, ateniense, c. 525-475, BA 351199, Lucerna, market, Ars Antiqua; *krater* de colunas, figuras-negras, c. 524-475, BA 352186, Paris, Musée du Louvre CP 11282; *krater* de colunas (frag.), figuras-negras, c. 524-475, BA 9028346, Princeton (New Jersey), The Art Museum, Princeton University Y 1989.89; *hydria?* (frag.), figuras-negras, c. 500-550?, BA 9029769, Atenas, National Museum, Acropolis Collection.



Fig. 98 (face B). Uma mulher alonga o véu em frente do rosto, indicando αἰδώς. O olhar de Aquiles e Troilo coincide, dando relevo à diáde ἐραστῆς-ἐρώμενος.



Fig. 99. Troilo foge a galope.



Fig. 100. (I) A acção excessiva manifesta-se na lança que atravessa a moldura; na proporção entre as figuras e no coice do touro, sugerido pelo flanco representado no escudo.



Fig. 101. (Espalda) Aquiles tenta agarrar Troilo. Atena, posicionada atrás de Aquiles, parece incitar a acção.

Por vezes, um fragmento é suficiente para dizer a juventude do cavaleiro, cuja identidade este fragmento datado do século VI contribui para confirmar (ver fig. 17). Outras imagens, ainda, designadamente aquelas em que Aquiles usa o corpo do príncipe como arma, avisam que Troilo é um παῖς²⁴, sendo estas as que dão a ver mais violência e também aquelas em que Aquiles está menos individualizado, aparecendo qual vulto negro de fúria e violência (ver fig. 90) ou, pelo contrário, também ele semelhante a um rapaz

²⁴Entre os vasos que reinventam esta temática, indico os seguintes, *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 500-450, BA 203224, Perugia, Museo Civico 89; *hydria*, figuras-negras, c. 550-500, BA 302022, Munique, Antikensammlungen J 65; *hydria*, figuras-negras, c. 550-500, BA 302023, Londres, British Museum B 326; *hydria*, figuras-negras, c. 550-500, BA 302021, Lisboa, Colecção Dr. Manuel Vinhas.

(ver fig. 100). Quanto a Políxena, a *Ilíada*, tal como existe hoje, não a menciona. Os *Cantos Cíprios*, segundo Proclo, incluíam a história da morte de Troilo às mãos de



Fig. 102. Apolo, atrás de um rapaz que enche uma ânfora; fonte, uma mulher, “Ποδία”, ergue os braços; Tétis; Hermes, Atena; Aquiles (apenas uma perna está visível) persegue Troilo, que foge, com dois cavalos a galope. À direita, Príamo está sentado, às portas de Tróia; dentro da edificação estão Heitor e Polites, ambos armados.

Aquiles, tal como uma tragédia perdida de Sófocles, que também reinventaria aquele tema. Aquiles teria assassinado o príncipe troiano porquanto este teria repudiado as intenções amorosas do filho de Peleu²⁵ ou, segundo outras versões, porque Tróia não poderia ser conquistada se Troilo completasse vinte anos. O vaso François dá a ver um agrupamento de cenas que contribui com indicações complementares para o estudo das imagens nesta série. Por exemplo, a cena da caça de Aquiles a Troilo define-se entre duas referências arquitectónicas, uma fonte, com pórtico, do lado esquerdo e as muralhas de Tróia, do lado direito. Um herói, Aquiles, persegue Troilo e uma *hydria* (como esclarece a inscrição junto do recipiente), caída ao lado dos cavalos a galope, indica que Políxena, a correr à sua frente, a deixou cair, quando regressava da fonte, onde, presumivelmente, terá enchido o vaso. Na extremidade do lado direito, Príamo está sentado num *θαῖκος*²⁶ posicionado em frente às muralhas de Tróia, e Antenor, que também está identificado, gesticula, advertindo-o do perigo em que Troilo e Tróia se encontram (ver fig. 23). Heitor e Polites, irmãos do príncipe troiano, irrompem, totalmente armados, por uma porta

²⁵ A banda mais recente encontrada em Olímpia (c. 590) provavelmente reporta-se àquela versão da história, porque inclui um galo sobre o altar. Esta ave era habitualmente oferecida por homens a rapazes, como manifestação do seu interesse erótico por estes, *vide*, a este propósito, Carpenter (1991, 34, fig. 31); Isler-Gerényi (2007, 54-55). No catálogo do *Beazley Archive*, os vasos número 350267 e número 350267 também incluem o galo. No século IV d. C., Sérvio (A. 1.474, ed. Georgius Thilo) menciona a oferta de rolas (‘palumbes’), contando o perecimento de Troilo sob o apertado amplexo de Aquiles, no templo de Apolo. Os vasos, no período em estudo, não confirmam uma ligação erótica, mas também não a afastam, e, por vezes, mostram-na (ver, por exemplo, figs. 13 e 19), situação para a qual o galo contribui consideravelmente (ver, por exemplo, fig. 38). No século III, o poema *Alexandra*, atribuído ao sofista Lícfron, inclui uma alusão obscura a um jovem, indiciada pela referência ao ‘rebento de leite’ (εὐγλαγον θάλος, 307), que manchará o altar de seu pai com o próprio sangue.

²⁶ O verbo *θακέω* é utilizado para designar o assento junto aos altares, sendo este sentido mais especificado no substantivo *θάκημα*, denotando a acção de se sentar como um suplicante (Bailly 2000; Lidell e Scott e Jones 1996; Chantraine 1999, *s.u.* *θαῖκος*).

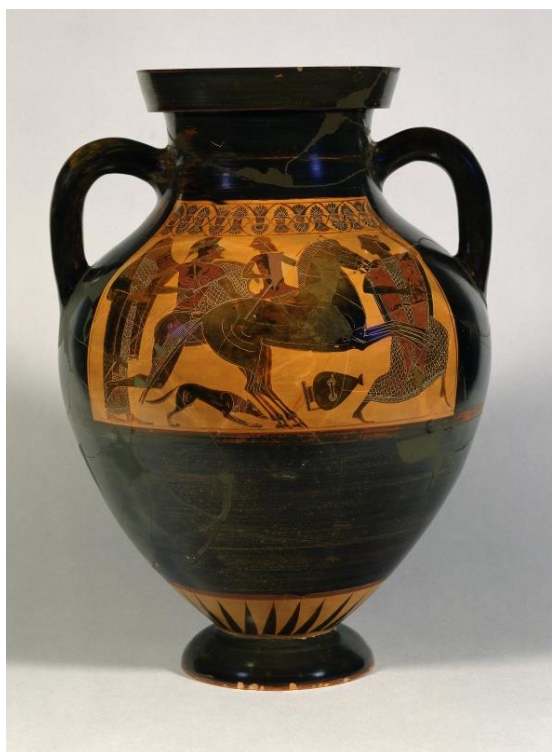


Fig. 103. (face B). Aquiles persegue Troilo. O cão e a *hydria* caída dão relevo ao πάθος da cena.

aberta nas muralhas, parecendo tentar salvá-lo. O assento de Príamo, que está identificado, evoca a frágil condição do rei, referindo o altar onde será assassinado, assim como também recorda a súplica junto de Aquiles, para que lhe entregue o corpo do filho Heitor. A inscrição não parece funcionar como também recorda a súplica junto de Aquiles, para que lhe entregue o corpo do filho Heitor.

A inscrição não parece funcionar aqui como elemento de decodificação, pois não esclarece nada no caso de não se conhecer a história, porém, conhecendo-a, serve de legenda, orientando o observador

na recriação o momento evocado. Atena, protectora de Aquiles, está representada por detrás do herói e Tétis incentiva-o a prosseguir. Hermes parece preparar-se para seguir em frente. Junto da fonte, uma mulher identificada, Ródia, ergue os braços para o ar, um jovem está a encher um vaso. Do lado mais afastado à esquerda, Apolo aproxima-se da cena, presumivelmente em alusão à paternidade que algumas versões do mito lhe atribuem, ou ao papel central que desempenha na morte de Aquiles ou, ainda, talvez a estas duas alternativas, em simultâneo. Tal sintaxe configura um enunciado sintético, cuja acção o observador deverá ordenar relativamente ao tempo e ao espaço. Esta cena surge em numerosos vasos de figuras-negras e, em menor número, em vasos de figuras-vermelhas, datáveis na segunda metade do século V.

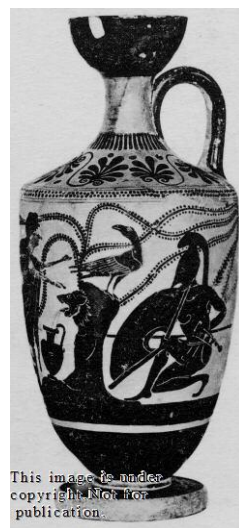


Fig. 104. Aquiles e Políxena. A fonte-leão e o corvo de Apolo indicam perigo?

Dialécticas da guerra e da caça



Fig. 105. (face A). Troilo, com dois cavalos. Metade de uma trípole, no escudo de Aquiles, e o corvo, na fonte, evocam Apolo.



Fig. 106 (Bojo). O corvo, de frente para Aquiles, anuncia a ofensa a Apolo.

Na série em estudo, a presença de Políxena e do corvo de Apolo são frequentes (ver figs. 80-81; 104-106). O significado destes elementos não é claro, mas sugere que ambos têm um papel significativo. Conta-se que Políxena foi sacrificada junto ao túmulo de Aquiles, depois da queda de Tróia, como já referimos. O



Fig. 107 (Face A). Menelau e Helena; Neoptólemo arremessa Astíanax; morte de Príamo; um homem jaz morto; Hécuba e Andrômaca em atitude de lamento (da esquerda para a direita).

corvo de Apolo indica a mediação entre a vida e a morte, tal como também alude à infidelidade no amor e ao castigo de morte que Apolo infligiu à sua amada Corónis na sequência da infidelidade desta. Trata-se de um grupo de imagens que dá a ver um acto cruelíssimo, designadamente as reinvenções em que Aquiles se prepara para arremessar a cabeça de Troilo contra os seus familiares, entre os quais está Heitor, seu irmão (ver fig.



Fig. 108 (face A, em cima). Aquiles arremessa a cabeça de Troilo contra Heitor. O elmo supera a moldura, enfatizando o excesso.

Fig. 109 (face A, à direita). Neoptólemo mata Príamo sobre o altar.



108). Sabemos que não só constitui um dos mitos mais representados na época arcaica, mas também acusa semelhanças com a morte de Astíanax²⁷, cujo corpo Neoptólemo está prestes a usar como arma contra Príamo, avô da criança assassinada, tornando o acto ainda mais terrível (ver fig. 107), divergindo, assim, das fontes escritas, que contam que Astíanax foi projectado das muralhas de Tróia. A morte de Príamo sobre o altar constitui

Fig. 110. (Bojo) Mulheres na fonte, recolhem, carregam água e socializam.

(Espalda) Aquiles persegue Troilo, Políxena corre à frente de ambos.



²⁷ Vide Wiencke (1954, 293 nota 32). O autor, citando Dugas, menciona que o tema não tem tradição literária: “la tradition graphique de la mort d’Astyanax a une origine purement graphique; le point de départ en est une interprétation erronée de la mort de Troïlos” and further, on the introduction of Astyanax into the composition: “Une fois formé, introduit dans le répertoire de l’imagerie, on s’est rendu compte sans aucun doute qu’il était en désaccord avec la tradition littéraire.” Presumivelmente, tratou-se de uma invenção dos pintores, posteriormente migrada para os textos, que relatam a história (Pausânias, 10, 25-4); Ahlberg-Cornell (1992, 56) também refere a originalidade das fontes iconográficas, defendendo o transporte da morte de Troilo para o relato da morte de Astíanax, que alguns pintores articulam com a morte de Príamo. Apolodoro retoma aquele texto de Pausânias (*Epítome* E 26, 13-9), nada acrescentando de novo.



Fig. 111. Mulheres na fonte, recolhem, carregam água e socializam.
(**espalda**) Aquiles luta com Mémnon, entre Tétis e a Aurora?

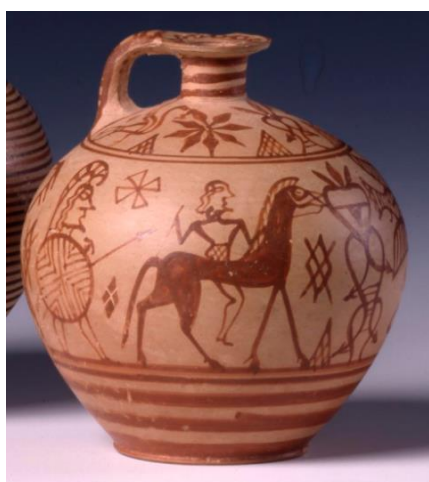


Fig. 112. (face A). Um guerreiro e um homem a cavalo. Aquiles e Troilo?

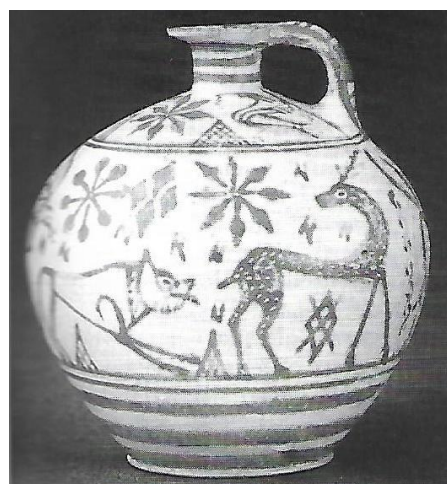


Fig. 113 (Face B, à direita). Um predador prestes a abater-se sobre a presa.

outro paralelo com as imagens que dão a ver Aquiles a matar Troilo sobre um altar²⁸. O mesmo se pode dizer acerca da articulação da morte de Príamo (ver fig. 109) com a perseguição a Troilo (ver fig. 107) no mesmo artefacto, confirmando a raridade deste vaso, diferenciado pelo nexo semântico e formal, que liga ambas as faces, de maneira evidente. O tempo discursivo estende-se, portanto, ao anverso e ao verso, uma vez que nesta época tal procedimento não é habitual, como oportunamente observou Shapiro³¹. Poderia afirmar-se que a concepção *idográfica* destas imagens dá a ver homens sem rosto que

assassinam sem nenhum motivo, só porque os mandam, todavia a identificação inequívoca das personagens torna ainda mais terrível o tema que está reinventado. As opções iconográficas enfatizam o horror com que o observador se depara. Concretamente, o elmo de Aquiles desumaniza-o, a ânfora, relativa à vida doméstica das mulheres, está caída no chão e, em muitas recriações, está quebrada, anunciando o perigo eminente, e o frenesim da fuga.

²⁸ Apolodoro e Estácio relatam que Aquiles assassinou Troilo no santuário de Apolo (Apolodoro *Epítome* 3.32; Estácio, *As Silvas* 2.4.33).

³¹ Vide Shapiro (1994, 164).

Noutro exemplo, Troilo, jovem e vestido com roupas habituais na vida quotidiana, lidera um cavalo e monta outro, afastando uma conotação militar e acentuando a tranquilidade da tarefa de dar de beber aos animais. A fonte, que nesta época constituía uma edificação pública central e funcional³² para a gestão de água, distingue-se como domínio de um curso selvagem indispensável à vida e, por isso, também associada ao templo, que se converte num lugar de perigo e de morte. O corvo junta-se àqueles elementos, indicando perigo, porquanto é uma ave anunciadora de presságio, tal como também descobre o papel de Apolo nesta história, uma vez que a ave lhe está associada.

Por conseguinte, a amenidade evocada pela ida dos irmãos Troilo e Políxena à fonte alia-se à juventude de ambos, à fresura da água, indicando a semântica da revitalização, e ao espaço de socialização entre mulheres (ver figs. 110-111; 114), também sugerido por aquela edificação. Pelo contrário, a oposição entre o vestuário na vida do quotidiano e o vestuário militar, associado a Aquiles, revela a conversão daquele espaço de tranquilidade em território de engodo e de caça, a qualquer momento, salientando a brutalidade do destino dos dois irmãos. Esta *hydria* de figuras-negras, à cura do Museu Arqueológico da Universidade de Wilhelms, em Münster, encina uma cena de conversação entre mulheres, perto de uma fonte, enquanto uma enche uma *hydria*, articulando-a com uma cena de combate (ver fig. 111, espalda e bojo). O pensamento manifestado nesta composição, supostamente, pronuncia as duas actividades que diferenciam os homens das mulheres. Tal imagem emparceira com as demais nesta série, salientando-se mais como exemplo da vida empírica, enquanto as outras recriam a história do mito (ver fig. 114). A fuga dos irmãos, ocasionalmente acompanhados por um cão (ver fig. 103), sintetiza momentos no mito, aludindo ao rastro de destruição desencadeado pela guerra, que atinge o âmago da vida doméstica e familiar, impedindo os jovens de se tornarem adultos, reinventando assim um lamento homérico, *πάϊς δ' ἔτι νήπιος αὐτῶς ὄν τέκομεν...*, *οὐδέ μιν οἶω ἦβην ἴξεσθαι*· πρὶν γὰρ πόλις ἦδε κατ' ἄκρης πέρσεται (*Ilíada* 24, 727). Algumas imagens incluem uma mulher em pé, atrás de Aquiles, a puxar para a frente o manto que lhe cobre a cabeça. Esta mulher, cujo braço direito descreve um ângulo recto terminando com a mão aberta e os dedos unidos a apontar para Aquiles (ver fig. 103), tem sido identificada como sendo Tétis ou Hécuba. A repulsa, a denúncia ou, ao que tudo leva a crer, a evocação da *αἰδώς* ganha relevo quer se trate da deusa, quer se trate da rainha. Outro vaso, um *aryballos* proto-coríntio, datado de cerca 700, cem anos

³² Heródoto 1, 59.

antes das imagens nesta série, reinventa na face A, presumivelmente, a emboscada de Aquiles a Troilo, fora de Tróia³³ (ver fig. 112). A pintura parece manifestar uma associação explícita entre os heróis e o meio selvagem, adensando a dimensão de selvajaria que temos vindo a observar nas imagens supra mencionadas. Neste vaso, um homem a cavalo segura uma vara com a mão direita e com a mão esquerda agarra as rédeas, numa pose notificadora do trote. Parece não se aperceber da presença do homem armado que caminha atrás de si, envergando um elmo e segurando um escudo na mão esquerda e uma lança. Um homem desarmado está prestes a ser atacado por um outro totalmente armado, desenhando uma composição que poderia reinventar graficamente o que Heródoto escreverá acerca da guerra contra os Persas³⁴. De facto, composições semelhantes a esta não são inabituais, podendo reflectir a criação das grandes falanges de guerreiros, que tiveram lugar na passagem da aristocracia à tirania.

O bojo define um paralelismo entre as cenas dadas a ver em ambas as faces do vaso. Sob a alça, a árvore da vida de estilo oriental³⁵ sugere mais o elo entre as imagens do que a separação entre estas, tanto mais porque se trata de uma área de grande importância. Evoca, assim, a imprevisibilidade a que as criaturas vivas estão sujeitas, independentemente de serem bestas ou humanos. Na face B (ver fig. 113), o veado retrospectivo denuncia inquietação com a proximidade do animal de aspecto ameaçador, talvez um leão, prestes a atacá-lo, a avaliar pelas patas dianteiras projectadas para a frente e para baixo e o flanco ligeiramente projectado para cima. Troilo está habitualmente representado com dois cavalos, como podemos observar nas imagens que já comentámos. Alguns bibliógrafos críticos consideram que as duas cenas não estão relacionadas³⁶, porém, não podemos deixar de observar que a temática da caça é comum a ambas e que esta sintaxe se assemelha muito aos símiles homéricos na *Ilíada*.

³³ Rasmussen (2000 [1991], 70-71) diz: “The sequence of the soldier and rider on the *aryballos* of Fig. 25a has been interpreted recently as the ambush of Troilos by Achilles outside Troy. The fact that the scene would then have no connection with that on the other side (the attack on the deer) is of little consequence, as the Chigi olpe shows. But the interpretation does not convince: the figures are without attributes, there is no hint of a setting (which should be at a fountain), and ‘Achilles’ seems in the wrong pose for an ambush. Another possibility is that the rider goes with the two animals, is in fact out hunting, but that still leaves the hoplite warrior unexplained. In short the scenes are ambiguous (at least to us). The same difficulty exists with many other early representations [...] Even after the adoption of black-figure at Corinth such ambiguity often remains — until the appearance of painted inscriptions”.

³⁴ Heródoto 9, 63.

³⁵ Na figura só é visível a parte superior da árvore.

³⁶ Vide Rasmussen (2000 [1991], 70-71).



Fig. 114 (4.º friso do vaso François). Banda de referência do tema: Apolo, atrás do efebo com uma *hydria* ("Ποδία"), fonte, uma mulher ("Ποδία") ergue os braços, denotando horror, Tétis, Hermes, Atena, Aquiles a perseguir Troilo, que monta um cavalo e segura outro, ânfora caída, Políxena a fugir (não visível na imagem).

O padrão é também o mesmo: uma personagem transmite serenidade e a outra ameaça-a, mostrando-se na face B a versão da cena representada na face A, no reino animal. Concordamos com Rasmussen relativamente ao facto de a pose do guerreiro não confessar a emboscada, pois as personagens não têm atributos e a fonte, que é habitual na temática de Troilo e Aquiles, não figura na composição. Independentemente daqueles aspectos, a neutralização do olhar sobre a imagem³⁷ revela, antes de mais, uma janela



Fig. 115. (Espalda) Atena erecta e armada, semelhante a uma coluna, sugerindo que a perseguição é uma missão apoiada pela deusa.

temporal e espacial que dá a ver uma perseguição e, seguramente, denota um ataque perpetrado sem um motivo aparente. Por isto mesmo, a descrição do escudo de Aquiles (*Ilíada* 18, 525-529) ganha relevo, pois dá a imaginar uma cena semelhante, quando os pastores são subitamente assassinados no decurso do seu deleite ao som da flauta. Por isso é viável identificar nestas imagens a violência exercida sobre o homem pelo homem, impedindo o outro de continuar a sua vida tranquilamente, em segurança, o que também concorda com a praxis do mercenarismo na conduta militar na organização social, καὶ πάντα φέρων Ἀγαμέμνωνι δόσκειν Ἀτρεΐδῃ ὃ δ' ὀπισθε μένων παρὰ νηυσὶ θοῇσι δεξάμενος διὰ παῦρα δασάσκετο, πολλὰ δ' ἔχεσκειν (*Ilíada* 9, 331-333)³⁹. A ausência de atributos e de inscrições que identifiquem as figuras são dois elementos que reforçam a ambiguidade

³⁷ Vide Panofsky (1995, 26).

³⁹ "[E] carregando todas as coisas dava-as a Agamémnon, o Atrida, enquanto ele ficava para trás, nas suas naus velozes, para receber. Depois distribuía pouco e ficava com muito." Outras fontes atribuem a responsabilidade da guerra de Tróia a comportamentos censuráveis de ambos os lados, relatando uma série de raptos, da parte dos Gregos (Díctis de Creta, *Ephemeris belli troiani* 1, 15; 2, 16).

semiótica da imagem, por isso, acolhemos esta conclusão de Rasmussen⁴⁰. Aquela ausência dá destaque ao intervalo, a preencher com a interpretação do observador. Por conseguinte, as variações veiculadas nas diversas reinvenções deste tema ajudam a distinguir elos entre as imagens. O estado de guerra quase contínuo em que os Gregos viviam na época arcaica reflecte-se nestas imagens, através da reinvenção de personagens e de espaços do universo de histórias comum, ou, pelo menos, conhecidas pela maioria. A sensibilidade do observador é despertada mediante uma chamada de atenção, que contribui para a vitalidade e para a dinâmica do pensamento acerca daquela memória. Os textos também comportam semelhanças com esta temática, apesar de o protagonismo desta analogia ser atribuído às divindades. No *Hino Homérico a Deméter*⁴¹, conta-se que Perséfone brincava e colhia doces flores num lindo prado quando a terra se abriu e o senhor do Hades a levou. Não quer isto dizer que exista alguma relação entre os dois mitos, porém, ambos mostram uma cena de tranquilidade que é totalmente destruída num instante. Neste Hino, o verso 418

menção a que entre as divindades que colhiam flores com Perséfone se encontrava Ródia, uma das Oceânides, filha de Tétis e de Oceano, também referida em Hesíodo⁴². A mulher junto da fonte no vaso François está identificada com o nome *Rhodia*, como já tivemos oportunidade de referir. Nesta reinvenção (ver fig. 103), atrás de Aquiles está uma mulher numa pose semelhante à de



Fig. 116. (Espalda) Atena, totalmente armada, impele a acção. A edificação referencia a fonte; os dois cavalos a galope e a ânfora quebrada sugerem gritos, ampliando-os.

Ródia naquele vaso, todavia, não estando identificada não será prudente constatar que a personagem se refere à mesma mulher, tal como também não existem na imagem elementos suficientes à identificação da Ródia da inscrição com a Oceânide. A inscrição *Rhodia* poderá ainda aludir a uma mulher de Rhodes, ou a um nome feminino frequente no período coevo do vaso. Neste caso, poderá compreender-se aquela presença como sendo alusiva às mães, irmãs ou às mulheres, em geral, à mercê de um ataque enquanto se ocupam das tarefas do quotidiano, principalmente durante os longos períodos de

⁴⁰ Vide Rasmussen (2000 [1991], 71).

⁴¹ *Hino Homérico A Deméter* 416-417; 426-428.

⁴² Hesíodo, *Teogonia* v. 352.

guerra, em que os homens do οἶκος estão ausentes. Sem um elo que ligue aquele nome à história factual, a incógnita permanece. Mais seguro será considerar que o nome teria um significado imediato para o observador contemporâneo daquelas imagens e aceitar que aquela presença no vaso permanece um enigma. Ainda assim, aquela presença pode indicar qualquer mulher, à semelhança dos anúncios publicitários de hoje, quando utilizam nomes habituais. A fonte, uma utilidade pública na vida quotidiana, evidencia-se nestas imagens enquanto estratégia dúplice. Por um lado, alude à ilusão de segurança no espaço urbano e, por outro lado, evoca o sacrifício de Políxena, mediante a semelhança com um altar e a presença do corvo. A pose de Aquiles aponta claramente para a temática da emboscada, inscrevendo a cena no domínio da caça. Atena está presente em algumas destas imagens⁴³ (ver figs. 115-116). Justifica-se, porém, perguntar que género de indicação está o pintor a dar ao observador? O posicionamento da deusa, atrás de Aquiles, indica incitamento à acção, segundo alguns autores, todavia também é possível compreender esta sintaxe como alusão ao dever imposto ao herói de impedir que Troilo completasse vinte anos, como garantia de vitória dos Aqueus. Outros elementos vêm reforçar esta compreensão. Concretamente, algumas imagens incluem duas mulheres atrás de Príamo, ao que tudo indica, Hécuba e Andrómaca (ver fig. 107), aludindo à crueldade da guerra, porquanto dão a ver a total destruição de famílias, mediante o gesto denunciador dos braços e das mãos. Sugere-se as consequências devastadoras da guerra mediante a reinvenção destas cenas incluídas nas histórias sobre Aquiles, em que a identificação de personagens enfatiza os laços familiares. Os pensadores picturais dão a ver em cena grupos de familiares a serem assassinados pelos seus congéneres, que sem se questionarem obedecem a ordens. O sentimento do dever torna-se uma potência impulsionadora da acção por obediência a uma ordenação invisível, materializada na deusa, unicamente visível para o observador. Esta interpretação é possível, porém os

⁴³ Outros exemplos são os seguintes: BA 102; 5852; 9085; 320041; 340472; 350267; 302022; 320041.



Fig. 117 (A1). Neoptólemo, Diomedes, Nestor, Anfíloco, Antífates, Ájax, Fénix Políxena é degolada sobre o altar. A mesclagem de elementos verosímeis, porém discordantes da vida empírica, junta-se às sereias e aos animais selvagens, salientado a atmosfera abissal.

atributos da deusa estão ausentes de algumas imagens, impossibilitando a identificação inequívoca. A tentativa de esclarecer a identidade daquela presença justifica-se mediante a proximidade espacial em relação a Aquiles, o que também contribui para complementar o papel do herói. Diferentemente, a ausência de Troilo transfere para Políxena⁴⁴ o papel preponderante na cena. Algumas imagens confirmam isto mesmo, mostrando-a maior do que Aquiles, estratégia que aproxima a princesa do observador, potenciando, desta maneira, uma resposta emocional por parte deste. Em tais imagens, o pintor salienta a vida da princesa troiana, fazendo pensar no destino de morte sacrificial⁴⁵ que a aguarda e cujas imagens desvendam o ritual (ver fig. 117). Pelo contrário, algo mais na imagem parece afastar a indicação de um ritual, isto é, algo premeditado. O movimento sugerido pelo homem a degolar Políxena — um guerreiro, outra vez sem o escudo, que o distingue, tal como os três homens que a imobilizam — é a corrida, o que parece inadequado a uma intenção de ritual. Pelo contrário, a pequena construção sobre a qual arde uma fogueira empresta-se ao ritual, de maneira que se torna difícil decidir a situação dada a ver. A cena ocupa a parte central do bojo, que está dividido em duas partes. Na parte inferior, por baixo do altar, está uma árvore da vida, de estilo oriental, ladeada por esfinges. O colo está preenchido com a mesma tipologia de árvores, conferindo à composição uma atmosfera cósmica. Outro aspecto distintivo são os elmos dos guerreiros, que, por superarem a moldura, indicam a impotência para erguer fronteiras contra o excesso perpetrado. Pausânias conta que no santuário a Aquiles, perto da estátua de Atena Παρειας, os efebos ofereciam sacrifícios ao herói, antes dos ἄγωνες, sem referir o sacrificado. Os Gregos, porém, associavam o sacrifício humano a uma prática bárbara, religiosamente condenável (Bonnechère 1994). No nosso entendimento, esta composição é extremamente importante enquanto elo das

⁴⁴ Concretamente, LIMC 1(2, 235, 244, 246a, b, 266).

⁴⁵ Sobre este tema, *vide* Schwenn (1915); Bremer (1983, 299-320); Hughes (1991), um estudo resultante da revisão da tese de doutoramento do autor, datada de 1986; Bonnechère (1994).

histórias reinventadas nas imagens desta série, dando relevo à noção dos horrores perpetrados e sofridos durante a guerra. A imagem de um sacrifício seria uma solução iconográfica particularmente potente para os veicular, dando-os a ver como sacrifícios humanos impelidos pelas dimensões devastadoras de Eros. A face B desta ânfora do Pintor de Timíades dá a ver homens a dançar com efebos, entre galos, parecendo não suscitar dúvidas quanto à dimensão erótica (ver fig. 118) e à fenda abissal rasgada pelo



Fig. 118 (B1). Os dançarinos entre galos sugerem o jogo erótico entre o ἐραστής e ἐρώμενος. A interpelação ao observador é directa: o rosto das bestas enfrenta-o em alusão às forças selvagens nos comportamentos humanos.

excesso, entre a guerra, os ἀγῶνες e o κῶμος. A força desta solução iconográfica é reforçada com a alusão à juventude e beleza de Troilo, o que também concorda com algumas fontes literárias que mencionaremos de seguida. A morte do príncipe não parece estar associada a um ritual, alvitando mais a indicação de um acto ímpio. O pintor compõe uma imagem sintética que se revela ainda mais eloquente, porque, apesar de

Troilo não fazer parte desta cena, os demais elementos evocam o encontro mortal do príncipe troiano com Aquiles, unindo o destino dos dois irmãos mediante a metáfora de violência bélica e de violência erótica. Desde o século VI, as fontes literárias não deixam dúvidas quanto à emboscada e distinguem o príncipe troiano pela divina beleza pueril, παῖς θεοῖο⁴⁸, diferentemente de Homero que, na *Ilíada*, o singulariza pela perícia, sendo esta a designação mais antiga. Um escólio à *Ilíada* assevera que Sófocles, na tragédia homónima, conta que Troilo sofreu uma emboscada quando estava a exercitar os cavalos perto do Tímbrio e que morreu no altar de Apolo. No século V, o poeta Lícofron associa a cena a Eros, versejando sobre a juventude e a beleza de Troilo, por oposição à ferocidade dragontina de Aquiles que o feriu e degolou⁴⁹. Tonalidades de eros estendem-se ao século III d.C., quando se conta que Sófocles, num banquete, terá recitado um verso de Frínico acerca de Troilo, ocasionando o enrubescimento do jovem escansão que o servia. O vocábulo ἀνδρόπαις, utilizado pelo tragediógrafo na obra homónima hoje perdida,

⁴⁸ Íbico, frag.1, 22, 637.

⁴⁹ *Alexandra* 307-313.

junta-se àqueles elementos, encorajando a conotação erótica, porquanto aponta para a idade efébrica⁵⁰ em que os νέοι seriam atraentes para os ἄνδρες. Íbico sugere⁵¹ a rejeição de Troilo aos avanços de Aquiles, que também se terá apaixonado por Políxena, terminando, como sabemos, ambos os impulsos eróticos em morte violenta. O sacrifício da princesa teria sido consumado para ulterior satisfação da atracção, no Hades.

Elos entre o Eros e o ἀθλητής



Fig. 119. Eros oferece uma ξύστρα ao ἀθλητής. O cuidado do corpo é uma dimensão do erotismo.

Pouco antes do período a que as imagens nesta série se reportam, Hesíodo⁵² menciona Hécate como principal deusa dos ἀθληταί, um papel que posteriormente caberá a Hermes. Não é rara a presença do deus nas imagens das séries que construímos. Do mesmo modo, o *Hino Homérico a Apolo*⁵³ é a fonte literária mais antiga a ligar a celebração dos jogos a um deus. O século VI conheceu uma cultura de ginásio associada à pederastia, realçada com a estátua de Eros mandada erguer por Pisístrato (c. 527) no ponto de partida da corrida do archote. Desta maneira, a dimensão erótica do ἀθλητής em

⁵⁰ A caça a Troilo tem sido associada à dificuldade do estabelecimento de fronteiras de diferença sexual, aludindo, assim, a uma dificuldade que hoje permanece. Vide González (2014, 243).

⁵¹ Vide Campbell (1991, 241).

⁵² Hesíodo, *Teogonia* 435-43.

⁵³ *Hino Homérico a Apolo* 146-150.

Atenas foi institucionalizada. No fim do século VI, as estátuas de *Eros*, frequentemente acompanhadas por Hermes ou Héracles, começaram a ser habituais nos ginásios, associando estes locais ao λόγος, à ἄλη e à φιλία. No Peloponeso, no ginásio de Élis, onde os atletas treinavam antes dos jogos olímpicos, o altar a Eros mostra-o a segurar um ramo de palma, que Ânteros tenta a todo custo obter, sem sucesso⁵⁴. Temístio, um comentador de Aristóteles do século IV d.C., conta que Ânteros foi a solução para a preocupação de Afrodite com o facto de Eros não se desenvolver. Aquele conjunto escultórico alude, assim, à necessidade de o amor ter reciprocidade para florescer, ensinando os jovens a não desprezar o amor que alguém sentia por eles, devendo estes retribuí-lo na mesma medida. O desejo manifestar-se-ia no γυμνάσιον como luta quer pelo amado, quer por um estatuto, no entanto as presenças de eros na conduta ἀθλητική terão sido um processo gradual e complexo, com uma configuração constelar que inclui aspectos igualmente complexos como a sexualidade e a religião.

Mais certo é, portanto, atender a presenças mais concretas daquele deus nas actividades ἀθλητικάί. Em Samos, entre os séculos VI e IV, funda-se o mais antigo festival que liga Eros à actividade de se esforçar por ser merecedor de um prémio, a Ἐλευθέρια. Este festival favorecia a formação de laços sociais e políticos, opondo-se à tirania⁵⁵. Tais factos não definem nenhuma ligação institucionalizada com a παιδεία, porém dão significado a Eros enquanto força decisiva na formação do adulto, tal como no decurso da vida deste. No século VI, o γυμνάσιον alcança o estatuto de instituição em diversas cidades, onde, por vezes, o encruzamento da sexualidade com a vida política se manifesta em actos violentos, como confirmam, por exemplo, o homicídio do filho de Pisístrato, assim como o de Polícrates, outro tirano do século VI, ambos associados à pederastia⁵⁶.

⁵⁴ Pausânias, 6, 23, 5.

⁵⁵ Vide Scanlon (2002, 328-329).

⁵⁶ Vide Scanlon (2002, 330). Ésquines menciona leis atenienses sobre a conduta erótica no ginásio (*Contra Timarco* 1, 12-13).

Define-se, assim, a dimensão do eros associada à morte e ao risco nas lutas ἀθλητικάί, que eram consideradas como interação humana e divina numa hierarquia cósmica⁵⁷. O contributo da cultura gímnica para a sociedade faz daquela uma importante dimensão da παιδεία, concretamente no que diz respeito à socialização, à vida política, à aprendizagem de valores cívicos e também às disparidades da fortuna e às hierarquias. O século VI legou-nos, adicionalmente, um epigrama atribuído a Simónides, em que o elo entre a beleza física e a perícia atlética é explícito: [...] κάλλιστον μὲν ἰδεῖν, ἀθλεῖν δ' οὐ χείρονα μορφῆς⁵⁸. As inscrições a elogiar a beleza são habituais nos ginásios, nas paredes da rua e nos vasos. No exemplo do encontro entre Aquiles e Troilo, *Eros* manifesta-se não no plano divino, mas na dimensão emocional, ἔρως, cuja tensão entre o πόθος e o ἥμερος se define na sintaxe de perseguição e de fuga. Algumas fontes designam Ἔρως por criança cheia de malícia, δόλιον βρέφος, cujos jogos são selvagens, ἄγρια παίζει⁵⁹. À luz da mais antiga convenção erótica grega, o ἔραστός goza de um estatuto superior ao ἐρώμενος, que foge, agudizando a κυνηγία agónica desencadeada por aquela força. A beleza de Troilo, exaltada por algumas fontes escritas já mencionadas atrás, pode encontrar eco em muitas imagens, por vezes na aparência pueril, outras vezes efébrica, do filho mais novo de Príamo e, ainda, no corpo inerte deste, depois da investida mortífera de Aquiles. O relevo de bronze de um escudo (ver fig. 120) alude à κυνηγία ἐρωτική. Troilo nesta obra assimila-se ao παῖς ou mesmo ao ἀνδρόπαις, como sugere a expressão mais madura e séria do rosto. O corpo do príncipe denuncia o movimento atlético indicativo de preparação para corrida ou, mais provavelmente, para o salto de obstáculos, como indica a posição dos braços, revelando, talvez, o pensamento inovador do pintor porquanto esta modalidade não existia. A edificação sob os pés deste define uma semântica ambivalente, pois denota quer o altar quer o obstáculo a saltar. Sobre aquela construção, poisa um galo, outro indicador de sentido dúplice, relativo ao interesse erótico e a Apolo. O olhar de Troilo é distante. Não se dirige a Aquiles, cujos olhos estão ao nível do pescoço do jovem.



Fig. 120. A ferida erótica durante a prática ἀθλητική. O cabelo longo de Troilo acentua o erotismo.

⁵⁷ Vide Scanlon (2002, 5).

⁵⁸ *Epigramas* 16.2 (“lindo de se ver, atleta não menos esplêndido,” trad. de Jesus (2017, 27). Para as citações dos epigramas, sirvo-me da edição de Paton (1958 e 1960).

⁵⁹ *Epigramas* 9, 440.

A mão esquerda de Aquiles agarra o braço direito do filho de Príamo e empunha na mão direita uma espada, preparando o golpe fatal. Nesta cristalização, o jovem não foge de Aquiles, pelo contrário, avança rápido contra a espada deste, aparentemente desapercebido da sua presença. Aquiles não está totalmente vestido como guerreiro, estando ausente o adereço principal, o ὄπλον. Enverga cnémides, uma couraça e um elmo, cujo penacho o associa ao galo. Por



Fig. 121 Aquiles ataca Troilo, sobre um altar. A quadriga acusa a súbita paragem; A crista dos elmos, e as lanças invadem a esplada. Aquiles arremessa a cabeça de Troilo. A composição denuncia o excesso, sugerindo gritos bestiais.

isso esta imagem parece não deixar dúvidas quanto à possibilidade de identificação de uma dimensão erótica. Se assim for, o momento dado a ver é o do ferimento amoroso⁶⁰, imagem que se replica nas fontes literárias, sendo comparável ao golpe de um enorme machado, neste epigrama anónimo, Τίς θεὸν εἶπεν Ἔρωτα; θεοῦ κακὸν οὐδὲν ὀρώμεν ἔργον ὃδ' ἀνθρώπων αἵματι μειδιάει. οὐ θεὸν ἐν παλάμαις κατέχει ξίφος (*Epigramas* 9, 157), ou ao assalto de cocheiro com um chicote na mão a conduzir uma quadriga arrastada por poderosos leões, Ἔρωτα... ὁ γὰρ καὶ θῆρα δαμάζων ἄγιρον, οὐδ' ὀλίγον φείσεται ἁμερίων (*Epigramas* 9, 221).

A *hydria* da colecção Dr. Manuel Vinhas, que analisaremos infra, tal como a ânfora atribuída ao Grupo de Leagro, no British Museum (ver fig. 121) evocam aquele momento, porquanto em ambas Troilo é jovem, não se debate e não está a ser forçado a manter-se imóvel. O paralelo literário com esta cena pode achar-se na *Ilíada*, que menciona o sacrifício de doze jovens em honra de Pátroclo, como observaram D'Agostino e Cerchiai (1999, 100), com anterioridade. O pensamento visual manifestado na tipologia do sacrifício revela a guerra como sacrifício humano, dando a ver comportamentos humanos sinistros, plenos de fúria e de violência, em que o total desregramento e

⁶⁰ Sobre manifestações da violência do *Eros* na poesia grega, vide Campos (1996, 71-86).

selvajaria culmina num abismo ἄκοσμικός, revelador de forças obscuras no ser humano, em que todos perdem. Aquela solução iconográfica, na sequência da emboscada e da perseguição, comporta o sentido metafórico que dá a ver a angústia da ferida erótica, em que *Eros* existe sem *Ânteros*. De qualquer modo, a violência da composição faz ver a fragilidade do ser humano em face do destino, assim como a tarefa hercúlea com que este se debate para dar sentido à existência. A crueldade do humano manifesta-se mediante a arquitectura eloquente do gesto e a expressão neutra de uma acta, sem julgamento e seguramente revelando grande capacidade de assimilação do passado, se atendermos a possíveis desdobramentos de sentido evocados nesta cristalização.

Semânticas da caça a Troilo



Fig. 122. (Face A) Aquiles armado; altar; figura humana erecta, com cabeça de lobo e bico de ave, com faca de grandes dimensões; boca de leão, taça sobre pedestal acoplada à estrutura, recebe a água sacrificial.

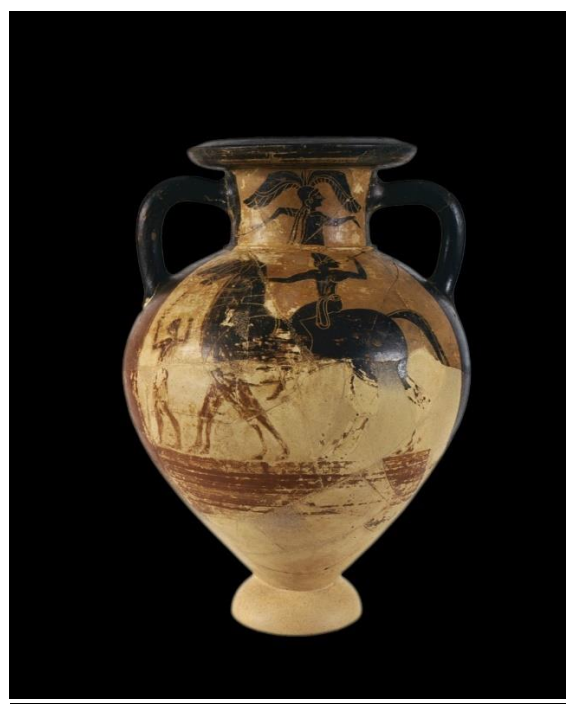


Fig. 123. (Face B) Troilo, retrospectivo e de chicote em riste, cavalga atrás de um efebo com um ramo de louro. Em ambas as faces, uma figura feminina alada corre no sentido inverso (colo, face A e B).

Esta série reinventa uma dimensão particularmente agressiva de Aquiles, dando a ver um homicida sem mercê. A presença de Atena — quase uma assinatura na cerâmica grega — poderá constituir uma indicação ao observador de que o herói cumpre uma

obrigação sob a égide da deusa. Dos versos da *Ilíada* referentes à recepção da embaixada transparece uma compreensão semelhante. O herói enumera múltiplas violências cometidas em obediência a ordens de Agamémnon, tendo sido desrespeitado por este, apesar de ter cumprido o seu dever para com o rei. O poema não menciona o ataque de Aquiles a Troilo, porém estas imagens espelham a brutalidade daquelas acções reportadas. O tema, muito difundido durante o período em estudo, manifesta soluções de violência física extrema, muito apreciadas pelos Etruscos — como documenta esta reinvenção, oriunda da antiga Colecção Astarita (ver figs. 122-123) —, uma civilização que constituiu um sólido mercado para esta temática⁶². Tais reinvenções juntam-se às demais séries neste estudo, tendendo a desenhar uma acentuada oposição com umas e uma maior proximidade com outras. A primeira situação evidencia-se no enfrentamento com a série sob o subtítulo “retórica do silêncio” (pp. 212-233) ou com a série em que Aquiles e Ájax estão concentrados no jogo (pp. 195-211). Pelo contrário, a segunda situação revela-se, concretamente, nas imagens do arrastamento do corpo de Heitor (pp. 264-266; 281), ocasionando uma oposição relacional, sem a qual se pode reter a noção de um herói que mata e maltrata a seu bel-prazer. No entanto, na nossa compreensão, não é isto que diz a *Ilíada* e também não é isto que as imagens evidenciam. Ao invés, ambas as expressões dão a ver a violência física como solução preferencial para evocar emoções, reinventando para tal uma mesclagem de elementos alusivos à conduta ἀθλητική, à

⁶² A “irreparável perda” (Bloch, 1970, 124) que se manifesta na ausência de testemunhos literários dificulta muito o conhecimento acerca dos costumes na vida dos Etruscos, reflecte-se também na leitura desta recriação do Grupo La Tolfa. A forte dimensão sacrificial acusada por esta ânfora não esclarece, porém, o sentido de todos os elementos que a compõem, ocasionando uma obscuridade, concordante com “o carácter misterioso e oculto” (Bloch, 1970, 169) que os deuses têm para os Etruscos. Sai, assim, reforçada a ambivalência, por regra manifestada em todas as imagens, exigindo prudência na interpretação. Todavia as semelhanças com a pintura no túmulo dos Touros, na Tarquínia, merecem evidência, o que leva a crer que a história de Aquiles e Troilo alude a algo mais, distinguindo-a das recriações de estilo ateniense (*vide*, *infra*, nota 68). Não aprofundaremos o estudo destas imagens por este exigir um excursus sobre a arte e a religião etruscas, desviando-nos do nosso propósito, designadamente da observação de elementos relacionados com presenças alusivas ao Eros e à caça. *Vide*, sobre os Gregos e os Etruscos, o importante estudo de Boardman (2000 [1964], 198-210), complementando esta leitura com o inquérito de Small (1992), mais vocacionado para a influência da arte grega na produção artística etrusca. A colectânea de artigos editados por Turfa (Ed.) (1986) ocupa-se de aspectos da vida dos Etruscos, estendendo-se à vida além do túmulo; Torelli (1982, 1-7) examina a execução de prisioneiros capturados, na moldura social e económica do sul da Etrúria, entre os séculos VI e IV, contribuindo com pontos de contacto com a história daquele episódio de Aquiles, asseverando o seguinte: “existe una sottile trama di allusioni e di risponienze fra i soggetti raffigurati sulle varie pareti: tra le più evidenti di queste trame allusive, vi è la corrispondenza tra i due soggetti narrativi più complessi, l’uccisione dei prigionieri troiani da parte di Achille e il celebre ciclo «storico» di *Macstrna*.” (p. 3).

panóplia e à carnificina na guerra, propiciando, assim, pensar a παιδεία do κόσμος emocional mediante a acção bélica. Uma violência sem rosto — pensamos nas diversas composições em que o elmo esconde a face do homem, fazendo-a ressurgir como máscara de bestialidade — irradia de tais imagens opondo-se ao descoroçoamento vital manifestado pela erupção emocional associada à pugna com Heitor e subsequente arrastamento do corpo do irmão mais velho de Troilo. Esta iconografia dá a ver um combate entre ἄθληταί que lutam numa relação de igualdade. O motivo emerge da dor profunda, infligida por Heitor ao matar Pátroclo, sendo, portanto, uma questão íntima, apesar do desfecho favorecido por Atena. A *Iliáda* conta o início do combate enquanto caçada em torno das muralhas de Tróia, mas da qual o engodo, emboscada ou surpresa estão ausentes. Na iconografia também é assim. O retiro, o lamento, o recolhimento, e, por fim, o reconhecimento da alteridade opõem-se à selvajaria sugerida pela caça a Troilo, em que as semelhanças com os animais selvagens parecem evidentes. Por isso, a violência documentada nestas recriações é particularmente relevante para a compreensão da concentração e do isolamento do herói enquanto reflexão acerca daquela obrigação homicida. Duas séries neste estudo apoiam aquele entendimento. Uma é o encontro bélico com Pentésiléia, designadamente, a recriação deste momento assinada por Exéquias propõe um momento de suspensão durante a matança, desenhando a alteridade; outra é a concentração no jogo com Ájax, que dá continuidade a esta temática, complementando-a com a sujeição às Meras. O curativo a Pátroclo chegou-nos isolado, mas nada garante que tenha sido assim no passado. Apesar da singularidade da reivenção, esta imagem junta-se àquelas, ampliando-lhes a semântica da alteridade. O mesmo como outro aparece nesta recriação, já acima comentada a outro propósito, em que o pintor dá a ver uma tensão premente entre a dor física e a concentração esvaziada de emoção do médico que o trata. Aquiles guerreiro diferencia-se nesta imagem como médico. A total absorção na τέχνη que pratica contrasta vivamente com as imagens plenas de erupção emocional que temos vindo a estudar. A ferida, aparentemente sem importância, junta-se à gravidade do porte do herói, dando a ver uma solução evocativa da dependência do próximo no campo de batalha⁶³, tratando a outra dimensão da alteridade.

⁶³ Vide, supra neste estudo, fig. 78, 152.

AQUILES E TROILO NA COLECÇÃO DR. MANUEL VINHAS, *HYDRIA* ÁTICA DE FIGURAS-NEGRAS, ÚLTIMO QUARTEL DO SÉCULO VI A.C.



Fig. 124. Aquiles agiganta-se sobre Troilo, com uma espada na mão direita. À direita, os troianos chegam demasiado tarde para evitar a morte do príncipe.



Fig. 125. Detenção súbita da quadriga; a crista do elmo de Aquiles intersecta a espalda, onde decorre uma corrida de carros.

A *hydria* de Lisboa (ver fig. 124), como também é conhecida, foi adquirida pelo industrial e coleccionador de arte, Dr. Manuel Vinhas. Os vasos gregos e, em geral, a arte grega e a arte romana não o seduziam. Por motivos desconhecidos, adquiriu, no entanto, esta *hydria*, da colecção Francis Cook, então proprietário do Palácio de Monserrate e da importante colecção de arte que ali albergava. O vaso etrusco, como o designava o novo proprietário, viria a ocupar um lugar de distinção na colecção do mecenas português, que o distinguiu, conferindo-lhe um lugar de destaque no nicho talhado para o efeito, na sua morada no Estoril, onde permaneceu até 1975, data em que o singular vaso foi transferido para a morada onde hoje se

encontra⁶⁴. Não obstante, viajou, por exemplo, foi para o Brasil em 1973, tendo regressado dois anos depois. Mais recentemente foi exibido na sua antiga morada no Palácio de Monserrate, onde esteve exposto com demais obras pertencentes à colecção Francis Cook, por ocasião da exposição comemorativa do Centenário do coleccionador britânico⁶⁵. A relevância deste importante vaso atribuído ao Grupo de Leagro deve-se ao carácter inovador do momento recriado, designadamente Troilo ainda vivo, antes de Aquiles o agarrar pelos cabelos⁶⁶, notabilizando-o entre os demais vasos gregos de figuras em que esta temática está reinventada. Outras particularidades individualizam este vaso etrusco. A organização do espaço evidencia a diferenciação de momentos distintos no plano temporal, assim como também dá relevo a conteúdos relativos à história a ser percebida pelo observador. É sobre estas reconfigurações que agora me interno, começando por fazer uma abordagem descritiva à imagem.

Na face A, à esquerda, estão representados quatro cavalos (ver fig. 125). A linguagem corporal de um dos animais acusa alerta, indicando que a quadriga foi parada repentinamente. O pescoço está erguido, as orelhas erectas e ligeiramente projectadas para a frente, gesto que é complementado com a contracção dos lábios, nos cantos, e com a abertura da boca, denunciando tensão repentina no bridão. Juntam-se a estes elementos as rédeas esticadas e a área branca dos olhos em exposição, corroborando aquele entendimento. Aquiles (identificado “Ακίλλευς”) está armado, usa um elmo e está a dirigir-se à edificação rectangular, semelhante a um altar, onde, em pé, está um jovem nu. Aquiles tem o braço esquerdo levantado, anunciando o momento que antecede o gesto de agarrar, como alvitra o antebraço projectado para cima e para a frente (ver fig. 125), com a mão a formar um ângulo côncavo, como mostra a reconstrução. Este gesto detém-se em frente do rosto de Troilo. Na mão direita, Aquiles empunha uma espada, apontando-a na

⁶⁴ Os aspectos biográficos da *hydria* são cortesia da Família do Dr. Vinhas, de quem também tomámos conhecimento de que o “vaso etrusco” foi capa de um manual escolar, que não pudemos localizar.

⁶⁵ A indicação foi cortesia da Família do Dr. Manuel Vinhas. No catálogo referente à exposição uma breve notícia colige aspectos relacionados com a história da colecção. Vide Rodrigues (2017), “Hídria de Figuras-Negras com Aquiles e Troilo,” In Maria João NETO (coord.) *Monserrate Revisitado: A Colecção Cook em Portugal: 200 Anos do Nascimento de Sir Francis Cook Mecenas e Coleccionador de Arte – 1817-2017*, Sintra, Caleidoscópio, pp. 386-387).

⁶⁶ Vide Rocha Pereira (2016, 324). Alguns vasos reinventam Troilo a tentar refugiar-se no altar, mas já a ser agarrado pelos cabelos por Aquiles, designadamente a *kylix* de figuras-vermelhas, no Museo Civico Etrusco (vide fig. 100, neste trabalho, p. 168) ou já morto sobre o altar, com Aquiles prestes a arremessar a cabeça do jovem contra os troianos, como se pode observar na *hydria* de figuras-negras à cura do British Museum (vide fig. 121, neste trabalho, p. 184).

direcção dos genitais⁶⁷ do jovem nu, em pé, sobre o altar. A ponta da espada está reconstruída, pelo que consegui discernir, não se distancia totalmente do que teria sido o desenho original, diferentemente da reconstrução do braço direito de Troilo, descendendo, sobre os genitais, com a mão a formar um ângulo côncavo. Esta sintaxe, constitui graficamente a inversão do gesto do braço esquerdo de Aquiles, talvez evocando o repúdio erótico mencionado em algumas fontes. Neste exemplo, a reconstrução mostra um gesto único sem semelhanças com outras reinvenções arcaicas deste tema, justificando-se plenamente a intervenção de Bothmer, no sentido de limpar o vaso desta corruptela. A dimensão reduzida de Troilo recorda uma miniatura, contribuindo para acentuar a brutalidade do acto de Aquiles. A inscrição que identifica Aquiles está posicionada por cima dos quatro cavalos, que constituem a única parte do vaso que não foi restaurada. A pintura do braço esquerdo de Troilo sofreu danos, dificultando a distinção do traçado original. Gerhard⁶⁸ escreve que o braço esquerdo de Troilo está erguido, com os dedos a apontar para cima, porém, o vaso tal como está hoje, e na ausência de instrumentos adequados, não esclarece este aspecto.



Fig. 126. Um guerreiro, armado, contrasta vivamente, em dimensões e quietude, com a figura claramente dominante de Aquiles.

Segundo a descrição daquele estudioso, a palavra “Παρις” identifica-se inequivocamente entre a cabeça e o braço esquerdo de Aquiles. O autor também alega que a palavra “Απολλον” está inscrita ao lado da miniatura. No caso de estes esclarecimentos corresponderem à pintura original, torna-se plausível observar que o pensador pictural articula a língua escrita e os ícones para indicar dois momentos do mito, ou seja, a morte de Troilo e a morte de Aquiles⁶⁹, causada por uma ferida infligida por

⁶⁷ A acção guerreira do herói é predatória, incidindo sobre a cabeça ou sobre os genitais (Vermeule (1981 [1979], 115).

⁶⁸ Vide Rocha Pereira (2016, 28; 41-47; 168-171).

⁶⁹ Heitor vaticina a morte de Aquiles (*Ilíada* 22, 359-360) às mãos de Páris e de Apolo, mas, tal como a *Odisseia*, não menciona a arma do homicídio. Este poema, pelo contrário, demora-se na

Páris, no templo de Apolo, ligando o destino de ambos. A tipologia do vaso, uma *hydria*, harmoniza-se com a temática do guerreiro e do ἀθλητής, concretamente com o combate com carros, tornando este vaso adequado para premiar um vencedor de uma prova alusiva àquela perícia ou para evocar o talento de um ἀθλητής morto. Também por isto, a alusão ao sacrifício não terá sido uma motivação para a construção desta peça. Em apoio a este parecer, sabemos que os sacrifícios humanos não seriam habituais e, tendo acontecido, não faziam parte das funções do guerreiro, grupo ao qual os pintores de vasos associam Aquiles. A composição inclui um guerreiro, posicionado atrás do altar, a segurar uma lança, ligeiramente inclinada. Este posicionamento é restaurado, dificultando muito a determinação do ângulo original, apesar de a posição do escudo do guerreiro que a segura, tal como a colocação da cabeça deste, emoldurarem o olhar frontal, justificando-se opção por restaurar a lança no plano vertical. A mão que seguraria a lança parece estar fechada e ligeiramente inclinada, formando um punho, com os dedos na posição vertical (ver fig. 125). Presentemente a lança está na posição vertical, sugerindo a função de sentinela, e, portanto, afastando a leitura de tentativa activa de defesa de Troilo, como acontece noutras pinturas (por exemplo, fig. 125). A coluna central também não é original, confirmando unicamente que o restauro distingue uma cena no interior, provavelmente num templo, como indica o altar, e outra cena no exterior, tal como avisa o guerreiro em pé, com quatro cavalos (oito patas dianteiras) e um guerreiro a segurar um escudo; por cima deste grupo estão dispostos em fila os seguintes elementos: uma cabeça (ou um elmo), um bloco, um elmo, todos indicativos de Tróia enquanto corpo humilhado, mutilado⁷⁰, uma ruína de cima abaixo, κατ' ἄκρης (*Ilíada* 22, 411). Tais elementos compõem a parte central do bojo, todavia a imagem mostra três áreas de figuração (bojo, espalda e área lateral), que a complexificam, porquanto abrem espaços distintos e tempos, diferenciados. Por conseguinte, a espalda tem representado um homem não armado a subir para um carro de cavalos; a coluna à esquerda de Troilo é assimilável à entrada para um templo, dando relevo à ambiguidade formal da edificação sobre a qual está o príncipe troiano, reportando-se simultaneamente ao túmulo e ao altar. Outra hipótese seria ver na pretensa coluna a indicação das muralhas de Tróia e nos homens a cavalo troianos em socorro de Troilo. O restauro a que o artefacto foi sujeito é mencionado na bibliografia desde 1834, como atestam os comentários de Campanari (1834, 234-238), de maneira que

descrição dos ritos fúnebres prestados a Aquiles, recordando a perpetuação do nome do herói (*Odisseia* 24, 36-94).

⁷⁰ Vide Vermeule (1981 [1979], 115).

o interesse neste vaso é tríplice, pois documenta uma composição única, contribui para a história da recepção deste tema nos períodos respeitantes aos restauros e, por último, mas não menos importante, porque é um testemunho iconográfico singular do *Ilioupersis*, pertencente ao património português.

A emboscada de Aquiles a Troilo tem sido estudada por alguns autores como sendo alusiva ao sacrifício⁷¹, todavia as imagens nesta série parecem dar a ver unicamente uma cena de extrema violência física, prestes a desencadear um crescendo de mortes. O elemento comum à maioria das imagens alegadamente alusivas a sacrifícios é a μάχαιρα. Diferentemente, Aquiles nestas imagens segura uma espada. O vaso François constitui um importante documento para o apoio desta compreensão, por nele se afirmar a conexão entre o vocabulário iconográfico e a condição de suplicante, associada a Príamo. O facto de o rei troiano estar ausente da maioria das reinvenções da emboscada pode avisar da recriação de apenas uma parte da história, ao invés do vaso François, que sintetiza os acontecimentos anteriores à morte de Troilo, tal como os posteriores. Grande parte das imagens, pelo contrário, inclui a fonte, — um lugar associado à tranquilidade — cujo elemento antagónico é justamente o assalto inesperado do guerreiro sobre o príncipe, que está frequentemente desarmado, apesar de nem sempre ser assim.

Observações finais

Mais do que uma reinvenção do sacrifício, esta série recria os horrores perpetrados na guerra, os excessos nos combates atléticos e, em geral, nos comportamentos humanos. Tal como noutras séries, concretamente as reinvenções do arrastamento do corpo de Heitor, Aquiles pratica acções de grande violência, todavia nenhuma imagem sugere contentamento com tal sobreabundância, à semelhança, por exemplo, dos acontecimentos

⁷¹ Hedreen (2002, 120-181) associa a morte de Troilo ao sacrifício, considerando as imagens invulgares, porque Aquiles age sozinho. Bonfante (1984, 537 nota 46) esclarece que a associação do mito de Troilo ao sacrifício tem sido reportada como sendo rara na arte grega arcaica. Uma referência obscura em Lícfron (*Alexandra*, 307) pode colaborar com a confirmação daquela associação, no caso de a palavra θάλος designar o ramo de oliveira usado pelos suplicantes (Bailly). O poema, porém, não alude de maneira inequívoca a Troilo e a Aquiles, apesar de parecer evocá-los. Pelo contrário, a iconografia etrusca funerária usa o tema da emboscada para aludir aos sacrifícios, estando incluída nessas representações aquela tipologia de faca. Acerca dos sacrifícios *vide*, entre outros, Oleson (1975, 184-200); Holloway (1986, 447-452); sobre a μάχαιρα *vide* o importante estudo de Cherchiai (1980, 25).

na *Ilíada*. Neste poema de Homero, pelo contrário, a tristeza, a indignação e o desejo de vingança do herói Aquiles parecem evidentes, reconfigurando-se enquanto ἀγῶνες de uma violência extrema, em que o herói se auto-identifica com bestas selvagens predadoras, designadamente com o leão e com o lobo:

Ἔκτορ μὴ μοι ἄλαστε συνημοσύνας ἀγόρευε· ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά, οὐδὲ λύκοι τε καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν, ... ὥς οὐκ ἔστ' ἐμὲ καὶ σὲ φιλήμεναι, οὐδέ τι νῶϊν ὄρκια ἔσσονται, πρὶν γ' ἢ ἕτερόν γε πεσόντα αἵματος ἄσαι Ἄρφα ταλαύρινον πολεμιστὴν (*Ilíada* 22, 261-267)⁷².

A *hydria* de Lisboa junta-se a algumas fontes literárias que atestam isto mesmo, porquanto contam como Aquiles, o ἄγριος δράκων, mata o jovem, frágil, a julgar pelo epíteto. Aquiles surge ainda como fruto do amor genuíno e vivido, na canção cantada pelas Musas no casamento de Peleu com Tétis, numa versão em que a Nereide se une voluntariamente a Peleu⁷³. O autor do poema que inclui esta canção, Catulo, notabilizado como poeta do amor, menciona o bravo peito do herói, recordando as mães que o lembram à hora da morte dos seus filhos. Naquele poema, imagens do movimento rotativo do fuso das Meras tecem intrincados descaminhos do amor, dá continuidade à evocação do herói (v. 342), dando-o a ver enquanto salvador, como hoje também o poderíamos compreender, utilizando um termo anacrónico. Os textos corroboram, portanto, a imagem de carnificina, mas dão a ver o herói como alguém que aniquila quem julga ser o inimigo. A reinvenção *poiética*, na poesia e na pintura, coloca o leitor, o ouvinte e o observador na dupla condição de espectador e de testemunha de confrontos mortais, abrindo uma perspectiva distanciada, que dá a ver homens iguais a assassinares-se mutuamente.

Na *Ilíada*, o anúncio da morte de Aquiles surge cedo, porém, o que termina não é a vida física do herói, pelo contrário é a maneira deste viver e de apreender a vida. Na vida empírica, o herói é cultuado, servindo de modelo aos vivos, que o ligam a Atena, como confirma, designadamente, o santuário a seguir à estátua da deusa na rota entre Esparta e a Arcádia⁷⁴. Vermeule menciona a extrema importância do herói morto na reflexão dos vivos acerca da sua própria condição, superando a autoridade de qualquer homem vivo, incluindo o Grande Rei (“Great King,” Vermeule 1981, 7). Esta série, mais

⁷² “Heitor, não me fales, ó louco!, de acordos. Tal como entre leões e homens não há fiéis juramentos, nem entre lobos e ovelhas existe concordância... assim entre ti e mim não há amor, nem para ambos haverá juramentos, até que um ou outro tombe morto, para faltar com seu sangue Ares, portador do escudo de touro.”

⁷³ *Núpcias de Tétis e de Peleu*, poema 64, 338-352 (sirvo-me da ed. de Godwin 2002).

⁷⁴ Pausânias 3, 20, 8.

exactamente, a tipologia que inclui a fonte, evoca continuamente um espaço global onde a volatilidade e a imprevisibilidade sujeitam a vida, ameaçando-a incessantemente. Dar a ver a emboscada e a caça afigura-se um meio de estimulação da transfiguração da selvajaria em responsabilidade humana, porque viabiliza o reconhecimento da alteridade, propiciando a reflexão acerca desta concepção. Em face da brutalidade do acto sobre Troilo a dimensão erótica não só não pode ser desligada desta série, mas também constitui um dos aspectos diferenciadores mais marcantes. A brutalidade homicida do golpe da espada de Aquiles encontra paralelos nas fontes escritas, por exemplo em Anacreonte, que compara a acção de *eros* ao golpe de um enorme machado.

CAPÍTULO VI: AQUILES E ÁJAX: O JOGO COMO μίμησις ἐρωτική

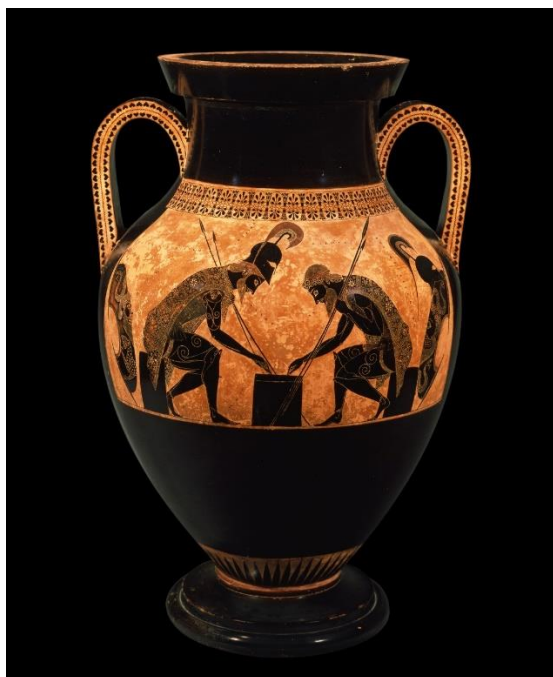


Fig. 127 (face A). Aquiles e Ájax jogam (identificados)



Fig. 128 (face B). Dioskouroi



Fig. 129 (face B). Os heróis jogam com sete πεττοί, sobre a mesa. Aquiles está envolto num manto.



Fig. 130 (face B). Ambos os escudos têm representada uma Górgona entre duas bolas brancas

modo como o artefacto documenta uma impressão relevante para a diferenciação da época que o produziu. A *Iliáda* não menciona a cena

¹ Vide Aguiar e Silva (1991, 34).



Fig. 131 (face A). Atena preside ao jogo, Aquiles, à direita, é favorecido, como indica o braço erguido da deusa.

mostrada na face A desta ânfora de Exéquias (ver figs. 127-128), que se qualificou como paradigma para comentar esta *idografia*.

A bibliografia crítica, que a tem estudado amplamente², considera que o encontro lúdico entre os dois melhores Aqueus terá sido uma invenção de Exéquias. Boardman (1978, 19) diz que “Palamedes had invented board games to keep the Greek heroes occupied while they waited at Aulis, but this is a camp by a battlefield not a home base.” Boardman menciona também a preferência do século VI por este tema, na sequência da pretensa distração de parte do exército ateniense, que em 546³, após uma refeição, se ocupou

com o jogo, enquanto a outra parte dormia, facilitando o ataque das tropas de Pisístrato, aquando do segundo regresso deste a Atenas. Assim sendo, esta hipótese, fundamentada na coincidência do surgimento desta temática com aquele acontecimento histórico, tem sido acolhida pela maioria dos estudiosos. Apesar da ausência de provas, coerência daquela justificação mantém-se, porquanto o regresso do tirano é um facto histórico e a distração é verosímil. A presença de Atena não é de estranhar nesta e nas demais séries analisadas, posto que, como bem observa Shapiro (1994, 155), “the Athenian vase-painters [...] took every



Fig. 132 (face A) A lira suspensa, à direita, alude ao recreio dos dois músicos que se enfrentam na mesa de jogo.

² Vide Boardman (1978); Woodford (2003); Moignard (2015); Mackay (2016).

³ Heródoto 1, 62-63. Heródoto conta também que o jogo foi inventado pelos Lídios, no reinado de Átis, em consequência do período de fome que atravessavam (Heródoto 1, 94).



Fig. 133 (Bojo). O penacho do elmo de Atena supera a moldura, ligando o tema da espalda com o do bojo: a corrida da quadriga, efebos com mantos (sentados) e um homem com escudo, elmo e lança sugerem uma cena ἀθλητική que o cão, em atitude de saudação, apoia.

também a hipótese de Boardman, que consideramos credível e relevante. Por conseguinte, começamos pela revisão do significado provável da temática do jogo associada àqueles heróis, em particular no que diz respeito ao herói Aquiles. O jogo notifica a distração, porém o pensador pictural divulga as acepções de recreio e de concentração do espírito, aludindo à ocupação seriíssima, em que se descortina o reposicionamento do πεπαιδευμένος, do homem educado, mediante o estímulo à reflexão. Neutralizando o olhar sobre a imagem, observamos dois homens a enfrentarem-se num jogo. No segundo nível de análise, identificamos lanças, elmos e escudos, diferenciando-os enquanto guerreiros. A estranheza da situação dada a ver determina o distanciamento do ἔθος distintivo do guerreiro e revela-se no *momento significativo* composto pela recriação dos heróis descalços e concentrados no jogo. No nível *mais profundo* de análise da imagem, a

opportunity to include their city goddess alongside the heroes she favored.” No arco cronológico deste estudo, a presença da deusa acusa uma extrema importância política, porque, conforme conta Heródoto (1, 60), Pisístrato entrou em Atenas com uma robusta mulher que media pouco menos de um metro e oitenta e dois centímetros, totalmente armada, tendo sido anunciado que Pisístrato regressava com o apoio de Atena, vinda de um demo vizinho. Independentemente da veracidade deste engodo, do qual o próprio Heródoto duvida, Pisístrato foi bem-vindo e a mulher foi adorada. À parte este interstício, permanece relevante estudar o sentido mais *profundo* na imagem, independentemente de acolhermos



Fig. 134 O friso exterior tem representados ἀθληταί com galos e luta entre galos, emoldurando o jogo entre os heróis num movimento erótico circular. A cabeça de sátiro em relevo no escudo de Aquiles apoia aquele sentido, complementando-o com uma nota de humor.

oposição entre a função social e a actividade lúdica, indicada mediante o vestir e o jogo propriamente dito, instaura planos temporais distintos. Designadamente, alude ao tempo intrínseco, denotado pelo jogo, por oposição ao tempo extrínseco, dito na interrupção da actividade bélica. O pensador pictural constrói, desta maneira, uma composição cujos elementos inanimados, concretamente os escudos, revelam a vitalidade, o movimento e o ritmo a que está sujeita a configuração do κόσμος visível, em face de forças invisíveis que o regem. Estas são desenhadas pelo pensador pictural mediante figurações do abismo *hiante e caótico*. Estas imprimem-se com um recorte dionisiaco naquele aparato bélico, encorajando a leitura desta *idografia* enquanto meditação acerca da ordem e da desordem (ver, por exemplo, figs. 128-134).

Nesta série, o jogo enuncia a ἄσκησις acerca da travessia de fronteiras, onde as alusões ao tempo cronológico se elaboram a partir da noção temporal de intervalo, indicando também a necessidade de tempo, sendo esta uma preocupação ressurgida, posteriormente, em Platão num passo sobre a educação, em que a metáfora do jogo está associada a Momo, ao filho da Noite⁶, descortinando uma dimensão caótica recriada, com anterioridade, nestas imagens. A seriedade das expressões, a gravidade do porte, e o tema do νόστος, representado na face B da ânfora de Exéquias, harmonizam-se sugerindo a confirmação daquele juízo (ver fig. 128). A imagem *absorve* o observador, aliciando-o com a concentração das personagens em si próprias e na sua acção, como se aquele não existisse, potenciando o debate mediante o momento de estranhamento⁷. Este é instaurado pela novidade da reinvenção dos heróis desta maneira, possibilitando a identificação de um discurso *idográfico* inovador e autónomo. Conhecem-se cerca de cento e cinquenta representações⁸ deste tema em vasos de figuras-negras e de figuras-vermelhas, acerca dos quais existem duas grandes teses. A primeira incide nos heróis, defendendo a alusão a uma pausa durante a guerra, com a finalidade de evocar a negligência dos heróis Aquiles e Ajax relativamente aos deveres militares. A segunda assenta no jogo, que, por combinar

⁶ Platão, *República* 604c; 487a;c citado por Rocha Pereira (2010, 468; 271).

⁷ Aristóteles, *Poética* 1458a 18-34.

⁸ Vide Boardman (1978, 18); Woodford (1986, 61); Romero Mariscal (2011, 394). No século XIX, o tema do jogo, mais exactamente do xadrez, constitui, em Schopenhauer, um símile acerca da vida e do capricho do destino, em que o plano seguido por um jogador depende do outro jogador: “Es ist im Leben wie im Schachspiel: wir entwerfen einen Plan: dieser bleibt jedoch bedingt durch Das, was im Schachspiel dem Gegner, im Leben. dem Schicksal, zu thun beliebt wird.” (Schopenhauer, 5, D48).



Fig. 135 (face A). Um ancião (à esquerda) e um homem mais novo jogam.

jogam, talvez durante uma pausa da sua actividade (ver fig. 132). Outra cena semelhante¹⁰ (ver fig. 135) dá a ver um ancião, como indica a barba branca do homem à esquerda, e um homem mais jovem. Este é, certamente, um ἀθλητής, a julgar pela fita que lhe segura o cabelo. Outras reinvenções incluem observadores (ver figs. 137), ocasionalmente armados (ver figs. 136-138; 140); outras acompanham os heróis com mulheres (ver fig. 140)¹¹, por vezes cobertas com mantos (ver fig. 141). Muitos pensadores picturais representam os heróis com Atena (ver figs. 131; 133; 137-139; 142; 144), uma deusa manhosa e enganadora (*Ilíada* 22, 247; 299), viabilizando

sorte e perícia (Beazley 1986, 60), motiva alguns autores a identificar uma metáfora para designar as forças invisíveis que governam a vida humana. As principais variações mostram os heróis sozinhos (ver figs. 127; 129-130; 143), concentrados no jogo, dando a ver uma cena também protagonizada por personagens anónimas (ver figs. 132; 135) e com δαίμονες (ver figs. 149-150). Os pintores inspiram-se num entretenimento habitual, como sugere o fragmento de *pelike* de Nova Iorque, onde dois músicos — assim o indicam a lira, pendurada à direita e a gaita-de-foles, suspensa à esquerda —



Fig. 136 (face A). Dois guerreiros erguem os braços, em apoio aos jogadores.

¹⁰ Uma imagem completa encontra-se em Shapiro (1997, 65, fig.4).

¹¹ O CVA (Paris, Bibliothèque Nationale 2, 41, pl. 441, 55.8-9.11.13) identifica dois hoplitas acorados, sugerindo Aquiles e Ajax: “Au centre, **deux hoplites accroupis jouant aux dés** sur un siège plein cubique (souvenir d’Achille et d’Ajax).”

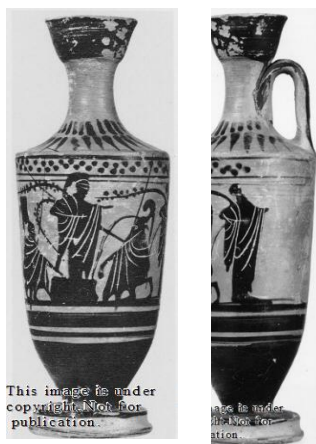


Fig. 137. O estilo do pintor sugere a encenação de uma força transcendente, Atena, que sujeita Aquiles e Ájax.

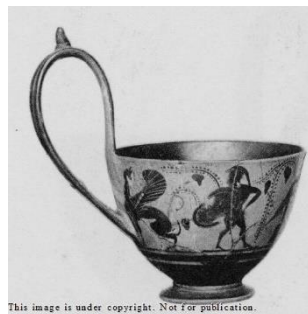


Fig. 138. Aquiles? e Ájax?, Atena? sem elmo, com couraça? Atrás de cada jogador, um guerreiro e uma esfinge enfrentam-se (imagem à direita).



This image is under copyright. Not for publication.

a associação deste género de repetições a “fórmulas” que suscitam outras composições pictográficas, à semelhança do que observámos supra neste trabalho, a propósito da difusão oral de poemas¹². Outras variações dão a ver Atena e guerreiros (ver fig. 138), aves (ver figs. 143; 145) e plantas (ver figs. 137-138; 140-142; 146; 148). A direcção do olhar dos jogadores indica que estão *absorvidos* no jogo¹⁴ e anuncia que a deusa da πόλις, tal como o observador, não é vista pelos jogadores, mas, à semelhança destes, assiste à cena. A maior parte destas reinvenções identifica os heróis por escrito e menciona a τύχη que lhes coube: Aquiles diz τεσσαρα (τέσσαρες) e Ájax diz τρι[α] (neutro de τρεῖς). Em *As Rãs*, Dioniso diz que Aquiles fez um lançamento de dois e outro de quatro: βέβληκ Ἀχιλλεὺς δύο κύβω καὶ τέτταρα (Aristófanes, *As Rãs*, 1400)¹⁵. Estas inscrições estão posicionadas junto da boca dos heróis, dando-lhes a palavra, à semelhança de uma banda desenhada actual. A curiosidade do observador é atraída por este elemento complementar,



Fig. 139. A mesa de jogo assemelha-se ao altar, evocando o sacrifício.

¹² Vide Romero Mariscal (2011, 394).

¹⁴ Concretamente, LIMC1 (2, 402-405; 408; 420); New York Metropolitan Museum 62.11.2 e CAVI 4339.

¹⁵ O lançamento não será, talvez, favorável ao herói. Por exemplo, Edmonds (1957, 429) escreve que um escoliasta (frag. 342) daquela comédia de Aristófanes menciona Êupolis, um poeta ateniense do século V, que declara o herói “lost, ruined, by two aces and a four.” O académico esclarece numa nota que “the construction appears to be a ‘cognate’ accusative, as if it were having thrown two aces and a four and so having lost; as Eust.[athius] points out, the ancient threw three dice at a time.”

estimulando a verbalização da cena, para cujo interior a atenção deste é *absorvida*. A imagem também é anunciativa, porque a evocação do passado heróico no presente da construção do εἰκὼν dirige-se ao futuro, concretamente, resolve-se no encontro com o olhar do observador, esbatendo, nesse momento, as fronteiras entre o plano ficcional e o plano não ficcional. No entanto, o costume antigo de lançar três dados alia-se à indicação de derrota do jogador que faz um lançamento de quatro.



Fig. 140 (faces A, B). Um guerreiro retrospectivo está posicionado atrás de cada jogador.

Por isso, apesar de as imagens parecerem não deixar dúvidas sobre o vencedor, dando a ver uma pontuação mais elevada para Aquiles, a que se junta a atitude corporal deste e o sugestivo apoio de Atena, à luz daquelas

observações, o que mais se evidencia não é tanto a vitória e a derrota, pelo contrário, é a tensão entre ambas, em face da τύχη e das convenções na vida empírica. Boardman (1966, 470), porém, associa a atitude de Atena à repreensão, no sentido de os heróis regressarem ao combate, dizendo que: “Our picture [ver fig. 131, p. 196 neste trabalho] shows Ajax and Achilles playing a board-game with dice, interrupted by Athena who calls them to the more serious business of war, for which they are ready equipped.” Atena repreende unicamente o homem para quem olha? Outros elementos indicam o favorecimento de Aquiles. Concretamente, a opção de escrever os nomes das personagens no caso genitivo “Ἀχιλλεος” diz em primeiro lugar que o observador deve fazer uma comparação com Aquiles e, em segundo lugar, favorece a identificação da ética de construção de personagens, a partir dos heróis míticos. Esta relação paradigmática leva a pressupor que, na época, se poderia ter acreditado na existência histórica de Aquiles, como já referimos. Mas, independentemente desta possibilidade, Tal sintaxe esclarece o observador acerca da qualidade ficcional da recriação. Este ponto de vista é duplamente importante, não só porquanto mostra a centralidade da ficção na reflexão sobre o κόσμος, mas também indica uma estratégia de atracção do observador para o jogo de reposicionamento. A comparação com os heróis ganha relevo posto que a história de ambos reflecte o jogo. A revisão do posicionamento e a equação de contrários são aspectos diferenciadores do pensamento neste período, que se ligam a favor daquele julgamento (Lloyd 1962).

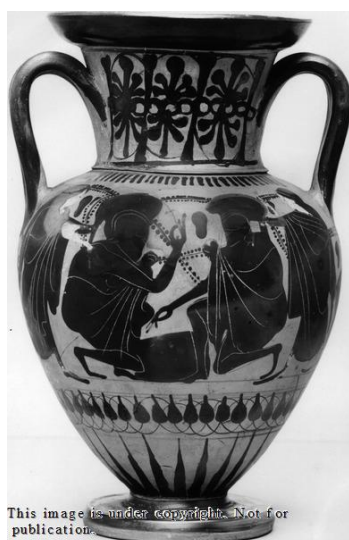


Fig. 141. Aquiles e Ájax jogam, ajoelhados, entre mulheres.

Não obstante a impossibilidade de identificar influências entre o pensamento pictural e o pensamento veiculado pelas fontes escritas, é, porém, observável a manifestação de preocupações comuns, contribuindo para a determinação do espírito do período a que tais imagens se reportam. À semelhança do procedimento nos capítulos anteriores, descrevo agora o paradigma desta temática, concretamente imagem já apresentada nesta figura (ver fig. 127).

O primeiro elemento manifestado à neutralização do olhar sobre a imagem é o painel central que acompanha a curvatura do bojo. Na face A da ânfora, estão sentados dois homens sobre bancos cilíndricos, um em frente ao outro. No meio de ambos, uma mesa, mais baixa do que os assentos, referencia o centro da ânfora. Atrás de cada homem está um escudo, aparentemente encostado à parede, como leva a crer o posicionamento contra as extremidades laterais do receptáculo. A figura que a fotografia mostra à esquerda enverga uma armadura composta pelos seguintes elementos: um elmo encimado por uma grinalda encarnada, uma cota de malha em volta do torso e um manto de tecido. Sobre este estão inscritos motivos florais e formas geométricas, nomeadamente o me andro, o τρισκελής, o τετρασκελής, entre outras, definidas com um traçado esmerado, semelhante ao de um bordado. As pernas estão protegidas por cnémides, os braços e os pés estão nus. Uma cabeça de leopardo está inscrita sobre o ombro direito e entre este e o cotovelo está desenhada uma forma curva, também repetida nas coxas. A mão esquerda segura duas lanças com as pontas viradas para cima. O escudo atrás desta figura é beócio, um estilo, aliás, legível na tipologia oval, com recorte lateral, e tem representada a cabeça de um sátiro, uma serpente e um leopardo. A frente da figura masculina que está sentada ao lado direito está emoldurada com caracóis e uma fita segura-lhe as demais madeixas no cimo da cabeça. A armadura é idêntica à do guerreiro que está à sua frente, diferindo deste nos seguintes aspectos: o elmo está sobre o escudo



Fig. 142 (face A) Invisível para os jogadores, Atena preside ao jogo. Entre palmeiras, Aquiles e Ájax seguram os respectivos escudos enquanto jogam.



Fig. 143 (face B). A composição dá a ver uma simplificação da pintura de Exéquias (ver Fig. 1)

atrás de si, e não sobre a cabeça, com a parte da frente virada para a parede. O braço não tem adornos ou decorações. O escudo mostra uma Górgona. A inclinação do torso, as cabeças baixas e o olhar incidente no tabuleiro acusam concentração. Os braços, em diagonal, acompanham o gesto activo dos dedos.

As pernas estão colocadas numa posição que possibilita erguerem-se rapidamente, configurando uma atitude de alerta, acentuada pelas lanças seguradas com a mão disponível. Schneider (1968, 386) alega que estas formam um triângulo invertido, no centro do qual se evidenciam as cabeças dos heróis.



Fig. 144 (face A). Os escudos encimados pelos elmos estão encostados aos heróis, evocando a díade guerreiro-homem livre?

Este posicionamento unifica a composição, traçando uma geometria notificadora do pensamento. As figuras parecem iguais, porém pequenos pormenores dizem o oposto. Designadamente, duas inscrições orientam o leitor (Stansbury-O'Donnell 2006), à esquerda identificam Aquiles, e, à direita, nomeiam Ájax, ambas ganhando relevo não só por se

tratar dos dois melhores Aqueus, mas também porquanto Ájax raramente é representado, apesar de Exéquias lhe

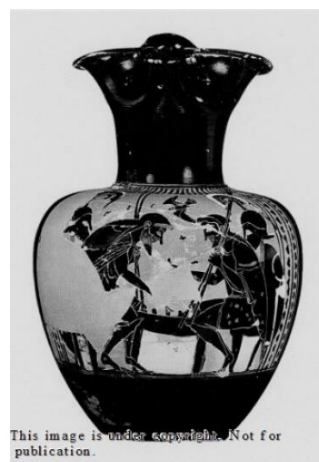


Fig. 145. Neste vaso fúnebre a diferença etária é indicada pela barba e a alteridade é sugerida através do tocado: Ájax, mais novo, usa um elmo de guerreiro; Aquiles, mais velho, usa um adereço trácio. Os dois homens conversam, porém o sentido das palavras é obscuro (ver índice de figuras).



Fig. 146. O aparato bélico, decorado com uma trípole (à direita) está mais próximo dos jogadores. Os penachos, destacados a tinta branca, sugerem a sujeição do indivíduo ao guerreiro?

dedicar singular atenção, presumivelmente justificada pelo culto ao herói em Salamina, a cidade natal do pintor (Woodford 1980, 417-434). Um número pouco expressivo de especialistas defende que a articulação daqueles heróis com o jogo — uma combinação de estratégia e de sorte, como entende unanimemente a bibliografia crítica — indica a negligência dos guerreiros, que assim perigam a vida de todos, por se terem deixado absorver pelo jogo. O gesto e a colocação corporal mostram que a pintura não alude apenas a uma pausa durante a guerra, apesar de esta leitura ser a mais imediata. Vejamos outros elementos reveladores de algo mais, sugerindo um significado mais profundo, para utilizar a terminologia de Panofsky (1962 [1939]). A mesa de jogo está no centro da imagem. Aquiles ocupa quase todo o banco e tem o tronco ligeiramente inclinado sobre a mesa de jogo. O pé direito assenta completamente sobre o chão, e o esquerdo está encostado ao banco, com a ponta assente no chão, como se o guerreiro estivesse pronto a erguer-se para combater. O gesto fluido, não obstante a firmeza da mão que lança o dado, combina-se com o olhar concentrado no jogo, porém atento às circunstâncias adjacentes, descoberto na linha curva ligeira e estreita da sobrancelha e no olho centrado na cavidade ocular. Diferentemente, Ájax senta-se à beira do banco, o torso descreve uma curvatura acentuada, os pés não estão apoiados no chão e a linha diagonal representada pelas lanças sobrepõe-se ao braço direito, não assentando no chão. A cor branca da cavidade ocular realça o olhar semicerrado, que o traço cheio e arqueado



Fig. 147 (face A). Escudo de Aquiles: um sátiro, uma serpente e um leopardo (à esquerda); escudo de Ájax: serpente e cabeça da Medusa (à direita)

da sobrancelha enfatiza, indicando lamento²⁰ e denunciando tensão. Esta atitude compromete a atenção do guerreiro à atmosfera circundante, enquanto a colocação corporal denota instabilidade. Os traços a negro enfatizam a expressão, conferindo emoção ao rosto, ao passo que o gesto alude a aspectos da narrativa que caberá ao observador reconstruir. Os escudos desempenham um papel importante nesta reflexão. A pintura nos vasos não é simbólica, mas os seus signos, como exemplifica o escudo, indicam sentidos possíveis. Este objecto do quotidiano do guerreiro serve para gerar a ilusão de protecção na guerra e para transportar o corpo, na situação de o guerreiro morrer. Por isso, podemos ver naquele objecto um signo alusivo à alteridade, presente em díades como troféu-preço de sangue, vida-morte, eu-outro. O escudo de Aquiles mostra um sátiro, figura do tíaso, sensível aos prazeres e à excitação, amante do vinho, da música, da dança e da companhia das Ménades, referenciando uma dimensão do dionisíaco.



Fig. 148. Sobre o escudo de Aquiles está representada parte da cabeça de um touro; sobre o escudo de Ájax, identifica-se parte de uma trípode.

O segundo elemento, uma serpente, figura o ctonismo e anuncia o presságio, o bem e o mal, a vida e a morte, a vigília e a vingança. A serpente muda a pele, dando significado não só aos ciclos de aniquilação e de renovação, mas também à civilização, à orientação e à profecia. A serpente está também associada a Hera, a deusa da hora, que preside ao acontecimento, sendo a serpente, adicionalmente, um atributo de Atena e da deusa ctónica Deméter²¹. O terceiro elemento, um leopardo ou uma pantera, confessa Dioniso. O escudo de Ájax dá a ver a cabeça de Medusa, a única mortal das três Górgonas. A morte, o impensável e o indizível — e também a esterilidade e a repulsa — singularizam esta criatura compósita, indicando a alteridade

²⁰ A linha dupla ocorre noutros trabalhos de ExéQUIAS, onde está associada a expressões de lamento. A este propósito Moore (1980, 419 nota 12) diz: “Double brows for the eyebrow occur elsewhere in the work of Exekias: on two mourners, one on Berlin F 1811 and the one who looks at the viewer on Berlin F 1818 (ABV 146, 22-23) [...]”, esclarecendo que à excepção de dois exemplos, em todos os outros este traço está associado à ansiedade: “with the exception of Tyndareus and the old man, these are persons under stress.”

²¹ Vide Belfiore (2010).

absoluta²², para a qual Ájax está de costas. A mitologia mostra Perseu vitorioso do combate contra a Medusa, petrificada ao ver-se reflectida no escudo deste, e a *Ilíada* (18, 483-609) integra também o κόσμος no escudo de Aquiles. Nesta imagem, a síntese de tais memórias recorda-se de uma maneira inovadora. Podemos agora concentrar-nos nas interpretações mais proeminentes desta temática. Junker (2012, 194) identifica uma metáfora do destino pesante sobre os homens e refere a alegada existência de um poema, hoje perdido, que contava que o jogo distraiu os heróis do som da trompeta, e, em consequência, o campo de batalha foi invadido. Tal poema, a ter existido, contradiria a lenda, que é explícita quanto à impossibilidade de Aquiles reprimir a vocação guerreira. O tema da guerra e do jogo atrai esta leitura, dando saliência à vulnerabilidade do homem às mãos do destino, manifestado no antagonismo entre a demanda de glória e o perigo de morte a que conduz. Os escudos de ambos os heróis cativam-nos entre a sedução e a petrificação, projectando a metáfora do guerreiro a fim de dizer o Homem. Os dados sobre a mesa de jogo trazem verosimilhança à composição, aproximando a vida e a morte, pois repetem o costume ateniense, contemporâneo desta pintura, de colocar dados nas sepulturas. A frontalidade do rosto da Medusa associa-se àqueles aspectos, enfatizando a indicação de morte, do guerreiro vencido, moribundo ou em situação difícil e, de uma maneira mais geral, as situações à margem da norma ou diferentes do habitual²⁴. Tendo em conta que um rosto frontal se representa muito mais dificilmente com a técnica de figuras-negras do que com a técnica de figuras-vermelhas. Ao servir-se da técnica de figuras-negras, quando a técnica de figuras-vermelhas já era frequente, Exéquias executa um acto deliberado, mediante o qual dá relevo à interpretação de morte e de perda, e referencia também a dimensão apotropaica²⁵ da composição. Da mesma maneira, a gramática da arte arcaica conquista destaque para os objectos mais importantes, justificando-se afirmar que o pensador pictural aproveita todos os meios disponíveis a fim de transmitir significado ao observador. reconhece-se, então, nesta pintura de Exéquias a equação entre a τύχη e o κλέος do herói. E tudo leva a crer que assim seja. Opções como a composição em espelho reflectem-se em todos os componentes da imagem, configurando a unidade de contrários, onde o sujeito se projecta enquanto outro. Esta

²² Vide Paradiso (1992). A Górgona existia no imaginário dos Gregos desde a infância como símbolo de ameaça, sendo muito utilizado pelas mães e pelas amas para refrear crianças desobedientes, juntamente com o lobo, a Empusa, a Górgona e Lâmia, Mormólice e Efialtes (Estrabão 1, 2, 8).

²⁴ Vide Korshak (1987, 43-44); para um parecer oposto, ver Platt e Squire (2017, *passim*).

²⁵ Vide Platt e Squire (2017, 160-161).



Fig. 149 (face A, sob a ansa esquerda). Dois efebos alados, Ἐρωτες? entre olhos, enfrentam-se. O ἔρωξ à direita faz um gesto, que indica perda? Os dois gestos são distintivos do jogo da morra.

indicação é apoiada pelas formas geométricas alusivas à repetição perpétua. As poucas diferenças entre as duas figuras masculinas mesclam, à maneira de Homero, elementos da experiência empírica e do imaginário. Concretamente, o pensador pictural traz realismo à reinvenção do guerreiro ao combinar a armadura com saliências sob o manto (ver fig. 147). O quadro de νόστος do lado B, por representar os gémeos que partilham a vida entre si, a fim de que nenhum morra, alude à acção do outro como único garante de sobrevivência, recordando poeticamente a conduta entre os guerreiros, membros masculinos de uma comunidade com elos familiares ou laços de amizade, que comiam e bebiam juntos e, designadamente, estendiam as afinidades ao campo de batalha, onde as suas vidas dependiam da colaboração²⁶. Assim, esta face diz mais claramente a temática do regresso do que a face A. Este é, aliás, o juízo de Boardman (1978, 24), que estuda mais extensivamente esta face. O facto de se tratar de uma cena familiar identificada “Polydeukes, Leda, Kyllaros, Kastor, Tyndareos”, em que o papel dos animais é central, notabiliza a cena dos

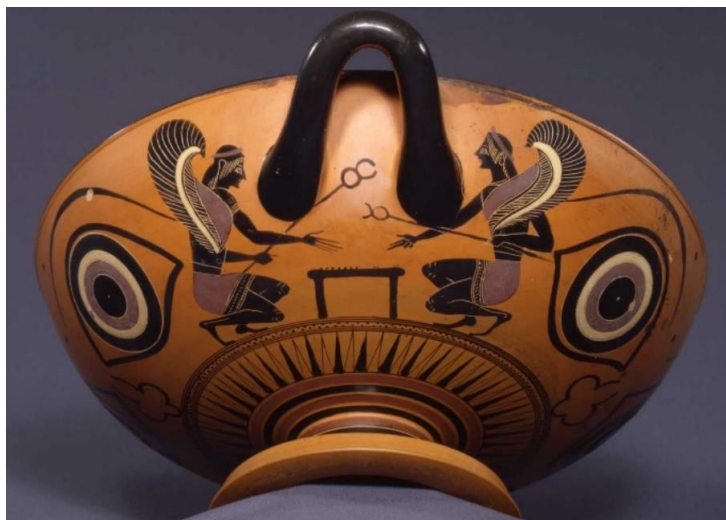


Fig. 150 (face B, sob a ansa direita). Ἐρωτες, acorados diante da mesa de jogo, enfrentam-se entre olhos. Ambos apontam para o jogo.

Dioscuros²⁸, qualificando-a com uma dimensão de *interesse humano* universal (Mackay 1979, 476), também presente na opção pela técnica das figuras-negras, mais atenta à

²⁶ Vide Runciman (1990, 73).

²⁸ A iconografia dos *Dioskouroi* é excursiva a este estudo. Vide Reinach (1963, 253-259), s.u. “Dioscures”.



Fig. 151. Aquiles e Ájax numa pose semelhante à dos ἔρωτες (ver **Figs. 149-150**).

a sorte e, por outro lado, este momento alude a forças incontrolláveis, externas ao sujeito, são também constituintes deste. Confirmam-no as figuras no escudo de Aquiles (a serpente, o leopardo), cuja dimensão cósmica se repete no corpo de Aquiles, onde está inscrita uma cabeça de leopardo sobre o deltóide médio. Diferentemente, a metade de uma cabeça semelhante espreita com um olhar tímido sob a *χλαμύς* de Ájax. Esta diferença é esclarecedora quanto ao posicionamento dos dois heróis (primeiro e segundo), porquanto descobre a noção de ‘vestir uma personagem’, designadamente, enquanto desajuste consequente daquela acção respeitante aos aspectos diferenciadores deste herói. A metade da pantera sobre a ‘personagem’ guerreiro propõe uma acção incompleta, dirigida à elucidação de alguns aspectos da biografia do herói. A acção define-se entre o que individualiza o homem e é involuntário, e o que é voluntário, mas incompatível com o que o distingue. As espirais complexificam a figuração, referenciando o movimento perpétuo do fluxo e do refluxo, que é enfatizado mediante a dupla face da ânfora. A impossibilidade de ver ambas as faces simultaneamente exige a torsão, exortando ao exercício racional de interpelação e agudizando também a ἀκρίβεια da memória e da glosa³⁰. A alteridade ganha significado nesta ânfora enquanto realidade ondeante entre

minúcia. Esta preferência é significativa porquanto, já aqui o dissemos, sendo a técnica das figuras-vermelhas habitual, ganha relevo a pretensão de detalhe. A junção dos dois mais distintos heróis aqueus junta-se ao laço familiar que os une, evidenciando a arbitrariedade do destino. Por um lado, está a fragilidade do instante oportuno, *καιρός*, que decide

³⁰ Vide Manfrini (2007, 62).



Fig. 152. Aquiles? é incitado por um ἔρως?

glória e derrota, e mostra-se na alusão ao outro como único garante daquela. No discurso, a representação de um conjunto ambivalente de elementos é clarificada em momentos que exigem decisões envolvendo entes queridos, οἱ φίλοι, e, de alguma forma, ordenam um acto performativo, ὁ αἶψος (Nagy 2006, 66). O sentido dúplice da noção de ‘alteridade’ — o mesmo enquanto metamorfose interior e o ‘outro’, enquanto sujeito exterior — exemplifica aquele juízo. Se articularmos a face B com a face A, achamos o movimento circular relativo à dinâmica da alteridade, desenhado na face oposta a esta composição. Concretamente, o lado B da ânfora dá a ver os gémeos Polideuces e Castor, cujo traço distintivo se realiza na partilha da vida e da morte. A imagem mostra, portanto, uma contradição, ao representá-los juntos. A composição inclui três figuras míticas que têm em comum, de acordo com a lenda, o facto de todas serem vistas por marinheiros que se aproximam da Ilha Branca³². A face B complementa a temática da alteridade, uma vez que só regressa quem encontrou na alteridade condições para regressar, à semelhança dos heróis na *Odisseia* e na *Ilíada*. Ligando o tema à vida empírica, Boardman diz que:

“If Exekias’ attitude to tyranny in Athens was anything like what we have suspected from his use of other myth scenes and heroic figures, he would have been very likely to promote a mythical parable — normal Greek procedure in commenting on a contemporary dilemma — which might both comfort and give warning that, in the face of tyranny and defeat, survival lies with alert.” (1978, 24)

A esta especulação antitirânica juntam-se as imagens com ἔρωτες, desobstruindo as forças poderosas que sujeitam o homem. Não obstante a distinção entre esta composição e as histórias verbais, a construção discursiva em comum sujeita ambas ao domínio de técnicas e de competência na manipulação criativa das mesmas. Ambas as expressões reinventam personagens, intencionalmente comparadas a heróis fictícios associados a actos fundadores. Estes tornam-se mais reais do que se existissem fora da imaginação (Sparkes 1996, 133), diferentemente dos heróis que se distinguem por combaterem monstros. A impossibilidade prática da alternância entre a vida e a morte

³² Vide Hedreen (1991, 322).

indica que ambas as faces deste vaso de Exéquias têm em comum a díade ἔρως-θάνατος como força dinamizadora. Esta compreensão sai reforçada com o facto de que no pensamento arcaico tais forças serem estruturadoras. A temática dos dois heróis concentrados no jogo é profusamente repetida no período arcaico, disseminando uma atmosfera alusiva ao par amor-morte. A confirmação desta compreensão é veiculada por representações de δαίμονες eróticos (ver fig. 149-150), que no século VI são recriados numa taça entre dois grandes olhos, por baixo de uma ansa, uma posição habitualmente reservada ao corpo morto ou a uma cena de batalha pela recuperação deste, a fim de lhe dar sepultura. Nesta pintura, o δαίμων com pontuação inferior indica a sua sorte alongando dois dedos, o polegar e o indicador (ver figs. 149 e 150), num gesto passível de ser verbalizado mediante o verbo ἀπαγορεύω. Uma das acepções deste verbo é renunciar, possibilitando repensar o comentário de Vermeule (1981, 160), e observar que a semântica do gesto ganha amplitude no nível mais *profundo* de análise. O par erótico constitui uma reinvenção mimética dos dois melhores Aqueus, pronunciando a κηροστασία (Morrison 1997, 276; 278) do eros, apesar da incerteza inerente a esta noção³⁶. O tema do jogo entre Aquiles e Ájax projecta o último momento do destino do herói, tal como também aperta o elo que o une a Aquiles na vida e na morte, resolvendo-se esta temática enquanto figuração da inevitabilidade. As imagens de κηροστασία ligadas a Aquiles não são inusitadas; concretamente, na *Ilíada*, Homero designa Aquiles e Heitor por δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο, “dois destinos de morte irreversível” (*Ilíada* 22, 209-211), que Zeus pesa na balança.

Observações finais

O vaso de Exéquias atrai significado enquanto artefacto discursivo autónomo. Enuncia-se esta autonomia no sentido trazido por uma face à outra, dirigindo-se ambas à alteridade e à τύχη. A metáfora do guerreiro, embora servindo-se, presumivelmente, de acontecimentos da vida militar e da vida cívica revela mais a meditação acerca da sujeição do homem a forças que o transcendem e que assistem à ordenação do cosmo. A presença de Atena em numerosas imagens liga aqueles aspectos à vida em comunidade na πόλις, tal como a reficcionalização deste tema com ἔρωτες veste a *idografia* de Aquiles e Ájax

³⁶ Platão, *Fedro* 275c. O *Hino Órfico*, 52, 10; 58, menciona Eros cósmico.

a jogar com uma dimensão erótica cujo papel didático não podemos deixar de observar, designadamente porquanto estes confessam claramente o código erótico ateniense³⁷. Algumas imagens deram a ver os heróis a usar um elmo negro, com o corpo envolto num manto também negro, conferindo-lhes um aspecto indiferenciado e, até, desumanizado. Embora tais composições reflectam um estilo diferente da maioria das imagens estudadas, por isto mesmo, juntam-se às demais imagens nesta série, apoiando a identificação de uma ἄσκησις acerca do posicionamento do ser humano no meio circundante.

³⁷ Já tratei deste assunto a propósito do escudo de Aquiles (*vide*, neste trabalho, p. 100).

CAPÍTULO VII: AQUILES E A EMBAIXADA: RETÓRICA DO SILÊNCIO

Em 1898, Marcel Laurent distingue-se por ter defendido a grande incerteza da precedência da tragédia sobre os vasos de figuras, relativamente ao grupo de vasos que considera evocativo da *πρεσβεία*, da recepção da embaixada por Aquiles (*Ilíada* 9, 194-218). Laurent diferencia-se, por isso, de Brunn e de Robert que estudaram possíveis influências da tragédia sobre os vasos de figuras no século V. De acordo com Laurent “rien n’est moins

certain [...] entre la tragédie et la peinture de vases, la distance est trop grande pour qu’on puisse admettre une pénétration reciproque [...] c’est donc au dessus d’eux [dos pintores de vasos] qu’il faut chercher une base utile de comparaison.” Segundo Laurent, a invenção de Aquiles sob o manto não se deve a Ésquilo, o primeiro poeta



Fig. 154 (I). Uma cena no γυμνάσιον: um estrigilo e uma esponja à esquerda; ambas as personagens usam uma fita atlética, encarnada. O efebo está envolto num manto, e o homem mais velho aproxima-se numa atitude que sugere a corte.

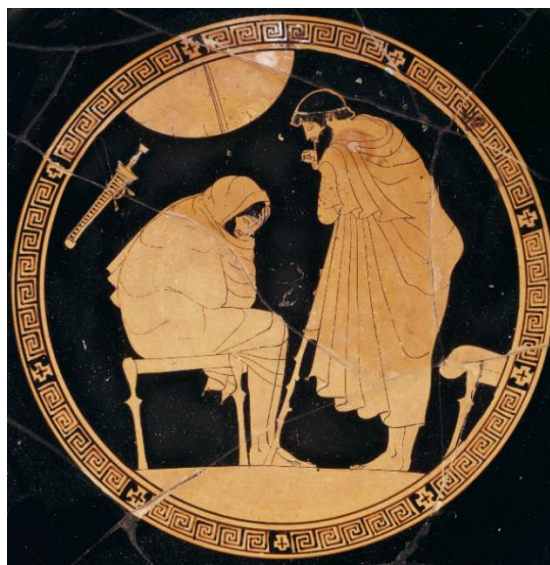


Fig.153 (Interior). Uma cena no interior: os dois homens estão descalços. O escudo e a espada em suspensão por cima do homem sentado aludem à recusa de Aquiles em combater.

a ter reinventado Aquiles sentado, imóvel e silencioso. As datas são o primeiro argumento apresentado pelo académico francês, que se apoia no arco temporal definido entre 495 e 451, durante o qual decorre a actividade de Ésquilo, atribuindo “sans crainte” a data de 480 à trilogia *Os Mirmídones*, *As Nereides* e *Os Frígios*. O segundo argumento funda-se no lirismo das primeiras criações de Ésquilo, por oposição àquela trilogia em que “nous avons toujours deux ou trois acteurs:

Achille, Patrocle et un ambassadeur dans les Myrmidons; Achille et Thétys dans les Néréïdes; Achille, Hermès et Priam dans les Phrygiens” (185). Laurent procura a origem do corpo velado de Aquiles num suposto quadro anterior aos vasos e à tragédia, propondo-se a “reconstituer [...] le tableau dont il est question,” do qual deriva o seu terceiro argumento, alegando que

“Eschyle n’était pas étranger à ce qui se passait en dehors de la tragédie [...] le poète rend hommage aux peintres de son temps en tirant certaines de ses images de la technique même de leur art. Nous signalerons surtout la prédilection qu’il avait pour les scènes muettes, les silences pathétiques qu’on prendrait, dans l’œuvre dramatique, pour autant de motifs détachés d’une fresque ou d’un bas-relief.”

Citando Girard¹ — que três anos antes publica o importante estudo em que demonstra o papel decisivo da pintura nas tragédias de Ésquilo —, Laurent escreve que “Pour Eschyle, dit M.P. Girard, l’acteur au repôs était une peinture dont l’immobilité expressive devait sembler toute naturelle.” A listagem cronológica dos vasos alusivos à πρεσβεία (155-161) habilita Laurent a identificar os tipos distintivos desta. Concretamente, “le type d’Ulysses” (164-168), representa-se de pé, apoiado num bastão de nós, ou sentado, quase nu, com uma perna cruzada sobre a outra, a segurar o joelho com as mãos enlaçadas. Este tipo é datável da escola de Címon de Cleonas, anterior a Polignoto, quando “des artistes, curieux de progrès et plus confiants en eux-mêmes, se mirent à étudier la vie réelle [...]” (167-168). Por conseguinte, aquele tipo familiar anterior a Polignoto e “l’attitude d’Achille” (168-169) estão associadas ao γυμνάσιον, ao banho e ao luto, constituindo “un type caractéristique” porquanto “partout, il est assis voilé de son manteau, et quoiqu’on puisse noter des nuances dans la façon dont il se couvre la tête, [...] nous pouvons dire que l’attitude du héros est la même sur tous nos vases.” (163). A pintura está, pois, no centro da argumentação de Laurent, tendo permanecido uma questão relevante até hoje, designadamente nos estudos homéricos porque, como bem alega Lowenstam:

“such scenes sometimes confirm and elaborate upon motifs in the poems. [...] Vase representations that depict scenes unknown to us from Homer are also useful to the study of epic because they can reveal further implications in the *Iliad* and *Odyssey* and thereby enrich their interpretations. One such

¹ Girard (1895), “De l’expression des masques dans le théâtre d’Eschyle”, *Revue des Études Grecques*, p. 126. O artigo que localizei nesta data intitula-se “De l’expression des masques dans les drames d’Eschyle” e a citação encontra-se na p. 130.

passage that gains from vase-painting is the embassy scene in the *Iliad*.”
(1992, 185)

Postumamente publicado em 2009, o estudo de Lowenstam intitulado *As Witnessed by Images: The Trojan war tradition in Greek and Etruscan Art* incide sobre o alegado afastamento entre as pinturas nos vasos e as histórias conhecidas dos poemas de Homero, motivando a investigação de Muellner (2012, 198), que demonstra “the legitimacy, traditionality, and interest for interpretation on an early 5th century multiform representation of Achilles, and [...] to show how the Homeric *Iliad* actually acknowledges the existence of that multiform as such, though without adopting it.” Com estas determinações, Muellner reúne um grupo de imagens, muitas já apresentadas por Laurent, em que Aquiles está representado sob um manto, sentado e imóvel quando recebe a embaixada, tal como quando lhe retiram Briseida, ou quando Tétis, ou Tétis e as Nereides chegam com as armas (197-198), defendendo que este grupo representa o ἄχος de Aquiles, mas não representa a μῆνις. Diz o autor que “these images are *essentially and overtly expressions of grief*, and of anger by implication only” (206), sustentando que “it was not Aeschylus or the vase painters who “invented” the visualization of Achilles as wrapped in his cloak and grieving, but that this is a traditional gesture” (209).

Concluída a identificação de passos relevantes na investigação deste tema, é chegado o momento de questionar as imagens nesta série. Diferentemente de Muellner, identifico elementos evocativos da μῆνις, não obstante acolher a tese de que a atitude corporal de Aquiles desenha um *gesto tradicional*. Por isso, iniciaremos a análise, à semelhança do que já fizemos noutras séries, começando por neutralizar o olhar (Panofsky 1962) sobre a imagem que definimos como paradigma para comentar as imagens nesta série (ver fig. 153). Não sendo a primeira manifestação gráfica da representação de Aquiles sob o manto, a importância deste paradigma afirma-se nesta composição sintética, porém eloquente, em que se traçam as múltiplas expressões da cólera de Aquiles na *Ilíada*. Neste facundo enunciado funda-se e projecta-se o discurso, oferecendo um sólido ponto de comparação com as demais imagens congêneres. Assim, no primeiro nível, designado por pré-iconográfico, os elementos da composição esclarecem o seguinte: um homem sentado, com o torso inclinado e o



Fig. 155. A função prática do manto:
Dois efebos conversam, presumivelmente após
o treino, como indicam os mantos em que
se enrolam a fim de manterem o corpo quente.

a mão direita, ocultando-o parcialmente, dirigindo o olhar, *absorto* e distante, para baixo. No plano vertical, sobre a cabeça, está um escudo redondo suspenso e uma espada, também suspensa, ocupando parcialmente o plano horizontal e descrevendo uma linha paralela com o torso inclinado do homem sentado, Aquiles. À frente⁵ deste está outra figura masculina, em pé, com o torso inclinado na direcção do homem sentado, e a mão direita estendida, num gesto que acusa aconselhamento, enquanto segura um bastão de nós, visível sob o manto. Usa uma fita no cabelo e o olhar incide sobre a figura sentada à sua frente. À direita deste aparece parte de um δῖφρος semelhante àquele em que o homem à esquerda está sentado. As figuras estão ambas sobre uma plataforma, sendo também legível a inscrição de carácter generalista ὁ παῖς καλός, o rapaz é belo, provavelmente sem significado para a figuração, se

corpo coberto por um manto amplo, sem ornamentos ou padrões, conforma uma posição alusiva ao luto ou à dor física (Shapiro 1994, 19)³.

Esta figura tem o corpo, incluindo a cabeça, envolto por um manto amplo, sem ornamentos ou padrões. A figura 153 representa este corpo masculino com as tíbias unidas e descobertas, e os pés nus totalmente assentes no chão. A figura apoia o rosto com



Fig. 156. Aquiles e Odisseu, ambos sentados.
Antenor está atrás de Odisseu e Pátroclo?
Atrás de Aquiles.

³ Vide neste estudo, pp. 86-90, figs. 14-22.

⁵ Laurent (1898, 170) diz que o enfrentamento de Aquiles com Odisseu pode ser inspirado pela *Ilíada* (9, 218): “L’*Ilíade* fournit l’occasion de transformer le sujet familier en sujet historique. Il suffit de lire: «Patrocle, dit le poète, ayant pris du pain, le partagea sur la table dans de belles corbeilles. Achille, alors, découpa les viandes, puis, s’assit en face du divin Ulysse, du côté opposé.» Supprimez la table, les accessoires du repas, vous aurez le groupe central de tous nos vases [...] En ce qui concerne les personnages secondaires, l’artiste [...] s’inspirant de l’*Ilíade* tout entière et la résumant presque, il sut grouper autour d’Achille tout ceux qui s’étaient trouvés intimement mêlés à cette période de sa vie: Ajax, Phénix, et en outre, Diomède [...] Il démarqua l’*Ilíade* [...] pour composer son sujet et c’est de là que viennent, en bonne partie du moins, les variantes des céramistes [...]”.



Fig. 157 (segunda banda, à direita no desenho). O desespero de Anfiarau.



Fig. 158. A inquietação de Helena (identificada, sentada ao colo de Afrodite?)



Fig. 159. (à esquerda) Um guerreiro, um efebo (não visível na imagem) e



um ancião visitam um monumento fúnebre (à direita)

tivermos em consideração que se trata de um fenómeno social compreendido entre 550 e 475 (Boardman 2003, 109-114; Lissarrague 1985, 77).

O segundo nível de análise viabiliza o aprofundamento daquele reconhecimento. Concretamente, a atitude corporal de Aquiles é acentuada pelo manto em que está envolto, sendo este uma peça de vestuário do quotidiano, aqui vestida de maneira pouco habitual porquanto as personagens reportam-se ao contexto bélico. Porém estão descalças, ocupam um espaço interior, e Odisseu segura um objecto utilizado no exterior, o bastão de nós.

Este, na figura 156, divide o espaço cénico ao meio, sugerindo que o homem atrás de Aquiles poderá ser Pátroclo. Na figura 153, a insólita harmonização de elementos descobre a associação de constituintes habituais no espaço interior, com outros, inesperados neste abrigo,

notificando uma indicação temporal: Odisseu chegou do exterior, por isso segura um bastão de nós, ao passo que Aquiles sentado, descalço e envolto no manto alude à permanência no interior.



Fig. 160. Ancião em lamento em frente a uma estela (não visível na figura).

Tal unidade de significação adverte para a ambivalência daquele espaço interior porquanto a técnica de vestir o manto, por analogia com a situação de pós-treino (ver fig. 155), designa a protecção contra as condições externas, resguardando o corpo. Com este exemplo do plano prático da vida, o pintor evoca também o pesar, o pensamento e a preocupação. O pintor alia uma atitude corporal habitual na vida empírica ao manto (ver figs. 159-160; 164-166) e nas histórias, em que as personagens mesclam o pesar com o pensamento ou a preocupação (ver figs. 157-158; 161-163). Retomando a descrição do paradigma desta série, a figura 153, os bancos e a plataforma posicionam as figuras dentro de casa ou num espaço interior⁷; a espada e o escudo em suspensão referenciam a recusa em combater. A figura em pé, Odisseu, tem na cabeça uma fita habitualmente usada por viajantes, veste um manto semelhante ao do homem sentado e segura um bastão de nós, comum aos pensadores, aos viajantes e aos rapsodos⁸. Independentemente de as figuras serem ou não serem nomeadas, aqueles elementos não só as identificam, mas também localizam a cena no interior. Aristóteles posteriormente esclarecerá que não saberíamos o que cada figura representa se não estivesse identificada: “Tal como acontecia com as pinturas dos antigos, se uma coisa não estivesse inscrita, não saberíamos o que é que essa coisa era”⁹. Assim ajuízam também reputados estudiosos como Beazley (1963, 82-87),

⁷ Vide Bérard (1984, 26-33).

⁸ Vide Hope (1962, xii).

⁹ Aristóteles, *Tópicos* 140a21-2 (citado por Snodgrass 2000, 22). “[...] verificar também se uma definição, por si só, não indica claramente que coisa define, à maneira das antigas pinturas em que não é perceptível o que cada figura representa se não estiver lá escrito o nome da personagem” (Tradução portuguesa de Campos 2007, 405).

Richter (1963, 279) e, mais recentemente, Snodgrass (2000, 22) amplia aquele espectro, ao salientar a dimensão imagética do texto: “The interplay of image and word had



Fig. 162. Édipo e a Esfinge.

Mediante a escrita é possível, mas não imperioso, identificar uma alusão à cólera de Aquiles, em geral, e, em particular, ao episódio da embaixada na *Ilíada*, tal como a recusa de Aquiles em combater. Neste momento

da nossa análise, o espaço interior identificado na figura 153 é assimilável à tenda de Aquiles, aliás revelada nos atributos do guerreiro, representados em suspensão. O conhecimento da cena de Homero esclarece também que Odisseu tenta persuadir Aquiles a retomar o combate. Porém, nada existe na *Ilíada* que sugira a recusa de



Fig. 161. Deméter lamenta Perséfone (à direita). Afrodite (à esquerda) delibera com Eros (ao meio) sobre a duração da permanência de Perséfone no Hades.

long been ubiquitous in the culture of ancient Greece. But [...] in the painted inscriptions on Greek vases (...) the word can actually become a *part* of the image.” Temos agora reunidos os constituintes suficientes para lermos na inscrição ὁ παῖς καλός a aproximação deliberada entre o destinatário desta e o herói Aquiles. O jogo entre a língua escrita e a imagem é também estudado por Aliverti (1997, 235), uma importante

autora oriunda da disciplina de iconografia teatral, que, a propósito do retrato de actor do século XVIII, diz das inscrições que: “We have to interpret these inscriptions as part of the representational unity of the iconic text; they are part of the meaning of portraits and they provide more than mere information about the identity of the sitter.”

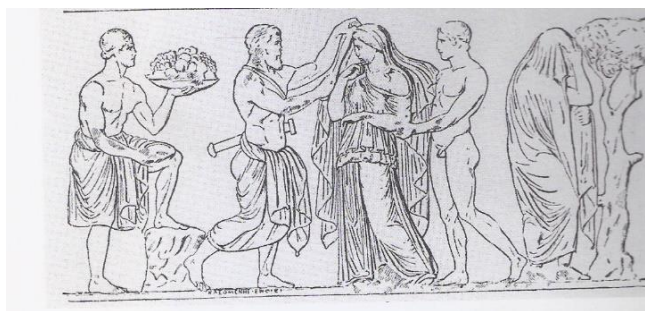


Fig. 163. O conflito de Agamémnon (à direita). Ifigénia é oferecida em sacrifício (ao centro, entre os dois homens).

interacção com os embaixadores, como, pelo contrário, é dado a ver nos vasos, confirmando o carácter inovador destas *idografias* (ver figs. 156; 164; 167-169; 173; 175; 182; 184). Algumas imagens dão a ver o herói sozinho (ver fig. 175) ou a sós com Tétis (ver fig. 176-177; 179) ou ainda na companhia desta e das Nereides (ver fig. 181).

O pensador pictural dá a ver uma coreografia corporal estática ausente do referido episódio da



Fig. 165. Mulher pensativa.



Fig. 164. (face B) Aquiles apoia o queixo sobre a mão à semelhança da imagem seguinte (ver Fig. 165).

Ilíada. A ligação à cena, designadamente, à declamação do texto, que podia ou não incluir representação, não é fidedigna, por impossibilidade de representar tudo, e também porque não há maneira de saber como tudo se passou com exactidão. O afastamento da cena viva é uma realidade, porém, o vaso de figuras conquista significado enquanto dispositivo de encenação, cuja



Fig. 166. Pormenor



de uma πρόθησις (à esquerda).

dimensão teatral dá a ver situações semelhantes de maneiras distintas. A figuração no vaso manifesta traços de cruzamento da cultura visual com o anúncio da dramaturgia, resultando este encontro no conceito de *tableau*¹⁵. O terceiro nível de análise iconológica definido por Panofsky é o nível de interpretação, onde acontece o diálogo

com a imagem. Convoca-se para a decodificação desta não só aquele episódio, mas também toda a *Ilíada*, trazendo elementos alusivos à compreensão da imagem

¹⁵ Vide Figueiredo (2015, 1).

enquanto recriação da recepção da embaixada, conferindo não só distinção à cólera de Aquiles no plano literário e no plano mitológico, mas também indicando situações do plano prático da vida, designadamente a interferência da dimensão privada e íntima no campo de batalha; a tensão entre educação e o exercício de uma τέχνη; a reinvenção iconográfica do passado mítico como buril



This image is under copyright. Not for publication.

Fig.167. Um elmo suspenso interpõe-se entre Odisseu e Aquiles, indicando a recusa em combater.



Fig. 168. Odisseu, está sentado numa posição hostil. Fénix faz um gesto de apaziguamento?

projectada pela φαντασία do pintor, enquanto instrumento de apelo à reinvenção viva de outro universo ficcional, a saber, o universo de recriação dramática do poema homérico declamado pelo rapsodo ou cantado pelo aedo. Esta situação diferencia-se enquanto prática social ocasionando uma formação social,

cujas conseqüência imediata se reflecte alegadamente num sentir em comum, que



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 169 (à esquerda). Excepcionalmente nesta série, Odisseu (à direita) está mais longe de Aquiles? (à esquerda), Hermes inclina a cabeça como Aquiles. A postura é semelhante a um dos tipos de Odisseu
Fig. 170 (à direita). Efebo sentado, envolto num manto, segura um bastão. Tem a cabeça inclinada. Três homens conversam, segurando um bastão.

Greenblatt (1988, 1-20) designa por *energia social*, aludindo com esta expressão a uma medida de poder, de disciplina e de controlo fundamentada num discurso estruturado,

dirigido a grupos privados¹⁶, porém, passível de alcançar também grupos mais vastos, concretamente os participantes de festivais religiosos.



Fig. 171 (I). Lição de lira.

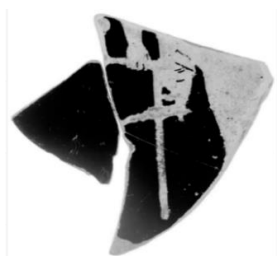


Fig 172 (Face B). Chave de templo (à esquerda).

Neste sentido, as imagens nos vasos não têm uma função decorativa, pelo contrário, apoiam a diferenciação do vaso enquanto objecto portátil com uma mensagem associada, suscitando a compreensão deste como canal portátil de comunicação. Deste olhar, desoculta-se uma dimensão teatral que o singulariza, pois, tal como o teatro, o vaso de figuras também é indissociável de uma função social. O efeito de *absorção* e o efeito de teatralidade aliam-se nesta imagem. A atitude das duas figuras seria improvável na vida empírica, onde não havia lugar para o abandono da guerra, nem tão pouco o guerreiro que se recusasse combater receberia a visita de uma embaixada benevolente. O esclarecimento acerca do quotidiano histórico eleva a imagem ao estatuto de alegoria, de maneira que o corpo apresenta-se como meio de expressão das emoções

Neste sentido, as imagens nos vasos não têm uma função decorativa, pelo contrário, apoiam a diferenciação do vaso enquanto objecto portátil com uma mensagem associada, suscitando a compreensão deste como canal portátil de comunicação. Deste olhar, desoculta-se uma dimensão teatral que o singulariza, pois, tal como o teatro, o vaso de figuras também



Fig. 173. O bastão de nós em linha recta sugere firmeza na decisão em não combater.

¹⁶ Vide Jabouille (1988, 14).

que o animam mediante o movimento enunciado pela atitude e pelas expressões faciais. Tendo examinado o movimento e a atitude, menciono agora a expressão facial. Ambas as figuras estão de perfil, sendo que Aquiles tem os lábios cerrados e o sobrolho apresenta uma linha espessa, acentuando o olhar direccionado para o chão e conferindo-lhe um semblante pensativo. Pelo contrário, Odisseu, cujos lábios entreabertos indicam que está a falar, tal como os olhos, bem

abertos e acentuados pelo discreto traçado da sobrancelha, sugere o pendor persuasivo da elocução, fixando-se em Aquiles. A figura sentada está quase totalmente ocultada sob o manto, porém tal atitude também descobre a exposição ao olhar do outro, independentemente de se tratar de um observador presente na imagem, “Ὀδυσσεύς”, ou do observador externo a esta, por exemplo um utilizador do vaso. A moldura circular, composta por meandros, salienta a sujeição das figuras representadas ao olhar ausente, o do observador externo, enfatizando, simultaneamente, o súbito enfrentamento deste com a imagem emergente do abismo, projectado pelo côncavo do vaso, esvaziado do seu conteúdo, no momento do último hausto. Este foco, semelhante a um óculo, sujeita as figuras ao olhar *voyeurista*, como uma cena a acontecer diante dos olhos. O



Fig. 175. O herói está sentado num κλισμός e está envolto num manto, porém está só e o tronco está erecto.



Fig. 174. A presença de Tétis com um elmo na mão alude à recusa em combater e ao regresso ao combate.

observador depara-se com uma encenação, como indicam o vestuário utilizado como traje, os adereços não habituais no espaço interior, designadamente, o mobiliário, gerando uma tensão na representação, também extensível às duas figuras humanas. A teatralidade está presente não porque as

personagens tenham sido representadas em pose, ou seja, absortas numa atitude interpelativa relativamente ao observador, mas porquanto estão construídas de acordo

com uma gramática corporal (vestuário, gesto, expressão, adereços) evidenciada por uma moldura circular que as torna objecto de curiosidade e de espectacularidade. Em apoio a este juízo, observa-se o facto de as figuras não olharem para outras presenças nem para os observadores¹⁹, avisando que estes são presenças ausentes. A composição participa, portanto, de um sentimento vital antropocêntrico posto que coloca uma figura humana no centro do debate, não ainda como eu subjectivo, mas como forma genérica passível de moldagem, com vista à vida gregária. O gesto de Odisseu indica a persuasão e, por isso mesmo, a composição evoca a plasticidade e a nutrição (τροφή) do homem mediante a arte retórica, aludindo à conciliação de contrários, como medida de instauração do equilíbrio. Efectivamente, a tensão e o equilíbrio entre opostos são preocupações do pensamento arcaico também reveladas nesta reinvenção de Aquiles. A dimensão ética carregada na oposição entre os dois heróis associa esta temática ao ideal de organização da πόλις. Num sentido mais amplo, esta série notabiliza-se enquanto ιδέα acerca do posicionamento do homem nas leis gerais que compõem o κόσμος. O ideal revelado por estas imagens manifesta a distinção entre formação e educação, sendo que Aquiles se liga mais à primeira e Odisseu à segunda. A formação desperta, assim, a integridade do Homem, o comportamento extrínseco e intrínseco deste, constituindo a perfeição de uma capacidade interior humana²⁰, a ἀρετή.

O gesto de Odisseu é recordativo do ψόγος deste em face do comportamento de Aquiles. Por isso, nesta imagem (ver fig. 153) brilha um matiz cómico, uma vez que o homem adulto está a ser reprovado como se fosse uma criança com carência de nutrição ética²¹. Na imagem, o pendor trágico define-se na oposição estabelecida entre formações antagónicas, em que uma tem como consequência a destruição total da outra e não mediante uma suposta carência. Desta maneira, o contributo do

¹⁹ Vide Stansbury-O'Donnell (2006).

²⁰ Em Heródoto (4, 198; 7, 5) trata-se de uma qualidade da própria terra e, por isso, a formação do homem constitui-se por uma dimensão cósmica, uma vez que o faz parte da terra. Platão (*Protágoras* 322d) veicula a noção de qualidade da inteligência, apoiando a noção de elemento constituinte possibilitador a quem o possui, de se singularizar.

²¹ A palavra paideia, παιδεία, nesta época, tem a acepção de 'criação de crianças', estando associada à nutrição, τροφή (Ésquilo, *Os Sete contra Tebas*, 18).



Fig. 176. Tétis e Aquiles. As asas evocam o abraço maternal (ver **fig. 28**); as mãos sobre a cabeça do herói indicam o discurso persuasivo da deusa, para que o herói abandone o lamento. excessivo?

observador complementa sempre plenamente a composição porquanto pressupõe a reflexão acerca do envio da embaixada, uma impossibilidade, como já afirmei, no plano da vida empírica. Um sentido provável para esta temática é, então, a tentativa de conciliação, uma vez que a oferta de Agamémnon pressupõe da parte deste a admissão da carência de nutrição ética revelada nas acções praticadas. Na sequência da abertura à dimensão ética suscitada pelas imagens, são muito oportunas as afirmações de Serra (2018, 272), pois esclarecem que “Efectivamente, Agamémnon atribui a uma selvagem cegueira, levada a termo por Ἄτη, o insulto que contra Aquiles pronunciou na Assembleia, privando-o de Briseida, troféu de guerra.” Os actos do rei acusam “nítidos contornos psíquicos”, assim como “a passividade do sujeito que sofre esta turvação.” A ofensa ao rei dos Mirmídones distingue-se mediante “a intervenção de um factor exterior [que,] pela forma como intervém e pelo modo como implica o humano na acção, esta divindade, esta ‘força’, assemelha-se a um δαίμων.” As imagens não recriam “um obscurecimento da consciência de que resulta uma loucura temporária, causa de actos ímpios e de desgraças”, porém, a atitude de luto de Aquiles denuncia a impiedade resultante da conduta criminosa do rei, vinculando-a ao plano ético, como afirmei. A este propósito, Serra (2018, 273 nota 94) esclarece que “Nos poetas arcaicos, sobretudo em Sólon e Teógnis, a ἄτη aparece relacionada com as limitações do “espírito” humano e com a incapacidade de prever as consequências. À ideia de uma intervenção exterior da ἄτη, junta-se agora a ideia de uma limitação do “espírito”. Esta evolução corresponde a uma moralização progressiva da ἄτη; efectivamente, em Homero a ἄτη liga-se às consequências funestas dos actos praticados, mas não tem relação directa com a falta.” A propósito da tragédia, diz o mesmo autor (p. 274, nota 94): “Este tema não é de modo nenhum estranho a Ésquilo.” Por estarem associadas ao pensamento e ao luto, as imagens enunciam uma ἄσκησις sobre a demanda de



Fig. 177. Tétis consola Aquiles. A mão repousada sobre a cabeça



do herói é semelhante ao gesto da mulher na **Fig. 27.**

equilíbrio associada ao τέλος de gerar uma estrutura ética capaz de edificar e de manter uma πόλις harmoniosa, o que, posteriormente, virá a encontrar ressonâncias no pensamento de Platão²³. A reprovação e o ressentimento de Aquiles não são, então, dados a ver como algo negativo no comportamento do rei dos Mirmídones, pelo contrário, propõem uma importante via de reflexão para medidas de conduta na sociedade, à semelhança do

que, posteriormente, se virá a manifestar em Aristóteles²⁴. Pohlenz (1961 [1954], 529-530) diz que

“Achille è rofondamente indignato. Nono perche Agamennone há condotto un basso gioco com il suo nome e il suo onere. La sua naturale disposizione e l’educacione che há ricevuto dal pio Chirone hanno destato in lui un istinto ético, cui nulla può ripugnare più della condotta subdola e dei sotterfugi di Agamennone.”

Aquiles está representado numa pose que diz a imobilidade, o fechamento e o silêncio, desenhando a demolição da ética gregária, por oposição à integridade que lhe está associada. No primeiro capítulo da primeira parte deste estudo, vimos que o adjetivo οὔλος²⁶ tem as acepções de intacto, inteiro e enrolado sobre si, avivando no texto da *Ilíada* um sentido próximo destas imagens, apesar de não constar da cena da recepção da embaixada. Nestas recriações, o herói é dado a ver como monumento e como documento da ἀρετή, assim presentificando valores que no passado se acreditava terem edificado a vida empírica. A imagem veste-se, assim, da

²³ Platão, *República*.

²⁴ Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 3, 1109b30, 2.

²⁶ Chantraine (1999), *s.u.* οὔλος menciona uma ligação crível com o verbo εἰλέω, com os significados de virar e de rolar, apesar da dificuldade em definir a origem do vocábulo.

consistência daqueles valores mediante a solidez evidenciada pela postura imóvel, casulosa e séria de Aquiles, opondo-se ao porte mais informal de Odisseu. Na *Ilíada*, Aquiles discursa acerca da ofensa dúplice de Agamémnon, afirmando que o Atrida o enganou e ofendeu, tentando depois levá-lo a esquecer ἐμοὶ δόμεναι θυμαλγέα λῶβην. (*Il.* 9, 387)²⁷, com o envio de presentes esvaziados de sentido. A composição pictórica repete este sentido, porque o encerramento do herói em si próprio indica dor física, evocando o imerecimento e a indignação. Estas manifestações não devem, porém, ser entendidas como actos interiores e individuais, porque denunciam uma questão de assimetria e de desequilíbrio. A conduta de Agamémnon manifesta justamente ambição e desproporção, logo, quando Zeus atende o pedido de Tétis e permite que muitos Aqueus pereçam, evoca, alegoricamente, as consequências catastróficas e aniquiladoras do próprio ordenamento cósmico que o Crónida representa. Porém, nos vasos, a reinvenção de Aquiles nesta atitude corporal acusa o que Serra designa por “intimidade da consciência”, na sequência do que Snell, no estudo sobre o teatro de Ésquilo citado pelo autor, entende por “interiorização da acção”, *i.e.*, “uma decisão do sujeito, ela própria baseada numa deliberação e numa escolha pessoais”. “Ésquilo foi o primeiro a apreender o agir do homem como resultado de um processo interior e, como costuma acontecer nas descobertas fundamentais, acentuou apenas o essencial neste processo: em situações extremas, ele representa da forma mais pura possível o que é no seu cerne o agir humano.” As afirmações de Serra ao passo de Snell são muito relevantes. Diz o autor: “Este comentário, embora aplicando-se globalmente à obra de Ésquilo, vem a propósito do fragmento de *Os Mirmídonas*, uma tragédia onde Aquiles é ameaçado de lapidação, castigo dado aos traidores, por se recusar a combater. Para Snell, este episódio, ausente na *Ilíada* e inventado por Ésquilo, é extremamente significativo, pois põe em relevo a decisão pessoal de Aquiles.” É justamente esta dimensão *re-flexiva*, evidenciada e sugerida no desenho, que, nas imagens, recorda Homero, mas, por isso mesmo, não é Homero, pois o “homem homérico habita heroicamente na objectividade daquilo que se revela; ele desconhece os obscuros labirintos da interioridade.”²⁸ No passo que citei de Snell, este autor atribui a Ésquilo a acção do homem na sequência de um processo interior. É um facto que a pintura que nunca chegou aos nossos dias se junta à dificuldade de

²⁷ “o preço daquilo que me mói o coração.”

²⁸ *Vide* Serra (2018, 218).

atribuição de uma data exacta aos vasos, colocando entraves à prova do surgimento daquela intimidade na pintura. Todavia, também parece evidente que aquela atitude corporal dá a ver uma delonga, situando o herói na estrutura interior que o diferencia. Em face da demora esquiliana²⁹ diante da situação conflituosa, seria provável que os espectadores de Ésquilo se lembrassem das pinturas nos vasos. Relevante é também a comparação da presença casulosa de Aquiles com Ájax, o segundo melhor dos Aqueus, quando, no Hades, responde com silêncio ao adversário, voltando-lhe as costas para enfrentar as outras sombras. Apesar da condição fragmentária em que se encontra e da controvérsia que suscita na bibliografia crítica, o *skyphos* à cura do J. Paul Getty Museum³⁰ apoia esta compreensão porquanto as inscrições que identificam as personagens, tal como a configuração da atitude corporal destas nos fragmentos remanescentes mobilizam a articulação de uma cena da educação de Aquiles com outra cena cujos intervenientes são, provavelmente, Crises, Agamémnon, Briseida, Criseida e Atena. O tema da formação revela uma dimensão explicitamente religiosa, traçada na forma arredondada, assemelhável à chave usada nos templos (ver fig. 172), ganhando saliência a presença daquele sacerdote. Nesta série, manifesta-se a μεγαλοψυχία de Aquiles enquanto forma ideal de construção do Homem, como realização plena do que lhe foi dado ser. Ao abrigo de exemplos posteriores acerca do homem erótico, designadamente no *Banquete* de Platão e em Aristóteles, a propósito do homem magnânimo na *Ética a Nicómaco*³¹, compreende-se aquela realização como o maior contributo para a vida gregária.

²⁹ Serra (2018, 218) diz: “Com a tragédia alguma coisa se altera; colocado em situações extremas, frequentemente de cariz conflituoso, o homem esquiliano demora-se nelas, desenha-lhes os contornos, habita-as [...] A sua actividade dir-se-ia, então, suspensa, para melhor tomar o pulso às forças que perante ele se erguem [...] Não devemos, porém, exagerar a componente subjectiva nesta compreensão da realidade [...] Em grande parte, a acção continua a ser percebida a partir de forças exteriores, objectivas, e o sujeito é apenas o lugar onde tudo isso se dá, onde a tensão e o jogo de forças acontece.” A minha finalidade ao citar este texto é sublinhar o papel central do ἦθος de se demorar porque na lentidão e no distanciamento que diferenciam o homem trágico esquiliano me parecem manifestarem-se ampliações de conteúdos previamente a estas elaborações sugeridas nas imagens.

³⁰ O *skyphos*, parcialmente reconstituído, está identificado com o número 93.AE.54. Na figura, Crises segura uma chave de templo. Outros fragmentos deste artefacto estão referenciados com os seguintes números: 77.AE.21.11; 86.AE.224.3; 86.AE.270.3; 93.AE.54.7; 93.AE.54.5; 95.AE.31.2 (Não obtivemos imagens destes fragmentos. Para uma fotografia parcial, vide Williams (1997, 198, fig. 3g).

³¹ Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 7,1107b 23-24; 4, 1124a21; 1125b3.

Esta série coloca o problema da implosão dos alicerces éticos da vida, porquanto dá conta do motivo pelo qual foi enviada uma embaixada a Aquiles, na *Ilíada*. Não se trata, portanto, de teimosia. Logo, à luz deste juízo, a composição iconográfica não pode ser considerada cómica. Outros vasos nesta série mostram Aquiles de costas para algumas figuras presentes (ver figs. 167; 156), no entanto, em alguns exemplos, tal poderá indicar acontecimentos diferenciados no tempo (ver, por exemplo, fig. 174). Inversamente, todos os olhares externos à representação convergem no herói, sentado ao centro do vaso (ver fig. 175). As variantes desta temática incluem espaços distintos e opções diferenciadas, como a suspensão do escudo e da espada, a oferta destes objectos, ou a ausência dos mesmos. As reinvenções de Aquiles sob o manto não contemplam alterações de conteúdo fundamentais, apesar de enunciarem manifestações singulares dos motivos originadores de dimensões, também únicas, em que se concretiza a cólera de Aquiles (ver,



Fig. 178. Morte de Ájax. O elmo, encimado por um penacho, enfrenta o herói. O escudo ocupa uma posição oblíqua relativamente ao elmo e ao observador, que é confrontado com a gargalhada abissal da Górgona. A cabeça de felino desenhada sobre esta amplia aquelas forças.

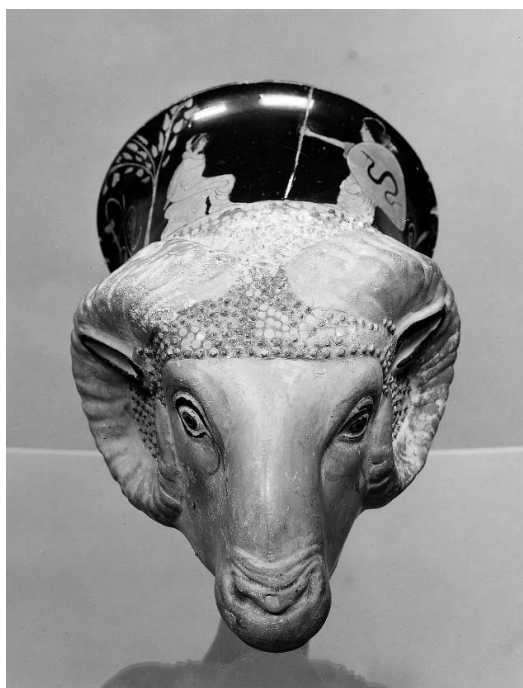


Fig. 179. A atitude de Tétis sugere rispidez. A árvore e a rocha indicam o exterior. O pintor evoca simultaneamente os distintos recolhimentos do herói e o retorno deste ao combate.



Fig. 180. As Nereides evocam o lamento de Aquiles junto ao mar (*Ilíada* 1, 349-427).



Fig. 181. O abraço de Tétis sugere uma compreensão dúplice acerca do mar, designadamente como acolhimento maternal e como passagem, aspecto este que é apoiado pela presença das Nereides portadoras de armas.

por exemplo, figs. 173-175). Pelo contrário, a *idografia* da atitude corporal de Aquiles sob o manto transmite solidez semântica, pelo menos, desde Hesíodo, onde está associada à αἰδώς e à νέμεσις, enquanto recuperação do sentido de distribuição, distinção que liga esta noção à δίκη. Em *Os Trabalhos e os Dias*³³, a ocultação do corpo ganha relevo enquanto estratégia para dar a ver aos olhos e à imaginação a indignação daquelas deusas, cujo velamento do rosto se deveu à

maldade da humanidade, motivando-lhes o desaparecimento da Terra:

καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης λευκοῖσιν φάρεσσι
καλυψαμένα χροῖα καλὸν ἀθανάτων μετὰ φύλον ἵτον προλιπόντ'
ἀνθρώπους Αἰδώς καὶ Νέμεσις

Posteriormente, este sentido surge também entre os autores romanos, ao poetarem acerca do retorno da Idade de Ouro, em que a deusa da justiça, que ensinou os homens

³³ Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias* 197-210 (“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.” Tradução de Ferreira 2005, 99).

a caçar e a plantar, chegaria à Terra³⁴, instalando uma forma cuja carga semântica tem permanecido na sucessão dos séculos, distanciando-se daquele sentido mais antigo, porém, perdurando até hoje. Concretamente, sabemos que, no século XIX, o *Pensador* de Rodin (ver fig. 183) é inspirado em Dante, tendo inicialmente sido intitulado *Le Poète*, representando o poeta inclinado para a frente para observar os círculos do Inferno, enquanto medita sobre a sua obra. Embora a atitude corporal seja muito semelhante à de Aquiles nas imagens que estudámos, a recriação daquele escultor francês, ao dar a ver um homem nu, indica que, apesar da imobilidade, a musculatura do corpo não deixa de ser reveladora de uma firme capacidade para a acção. Da mesma maneira, elementos como o escudo, o elmo, ou o bastão de nós referem a robustez física de Aquiles, transfigurando o pensamento em actividade física, igualmente intensa, tal como adverte para a recusa em combater, recriando matizes diferenciados da cólera do herói. O manto, por vezes tão fortemente cingido contra o corpo, propicia a analogia com o enfaixamento dos bebés, por isso estas reinvenções de Aquiles adulto e imóvel não deixam de manifestar afinidades com recriações de Aquiles durante o processo formativo, como já comentei no capítulo acerca da παιδεία. Neste *pelike*, à cura do British Museum (ver fig. 181) o pensador pictural diz o período formativo do herói, tal como o destino deste,



Fig. 182. Odisseu, parcialmente nu, Enfrenta Aquiles. A primeira (?) reinvenção de Aquiles enrolado no manto articula este tema com a morte de Sarpédon.

harmonizando o enfaixamento de Aquiles com o abraço protector da deusa sua mãe, amparo impotente diante do inexorável destino do herói, cúmplice da expressão pueril do rosto de Aquiles, que sublima a composição com uma sugestão de ternura

³⁴ Vergílio, *Écloga* 4, 4-7.

e de fragilidade. As duas Nereides à direita, em conformidade com o gesto de lamento, aproximam a mão do rosto, ocultando-o parcialmente, uma destas segurando um escudo. À esquerda, atrás de Tétis, uma Nereide carrega uma lança, outra está prestes a entregar um elmo e uma lança a Aquiles. A opção por esta poiética manifesta a capacidade evocativa do momento significativo, onde poucos elementos desvendam as expressões da cólera do herói na *Ilíada*. As armas não estão em suspensão, porém o porte do herói tem uma presença demasiado forte para não suscitar uma ligação com a primeira expressão de cólera naquele poema. O manto e a imobilidade recordam também a polidez do discurso de Aquiles quando recebe a embaixada na *Ilíada* porque, a crer em Ésquines, seria considerado má educação o orador falar com os braços soltos,

καὶ οὕτως ἦσαν σώφρονες οἱ ἀρχαῖοι
ἐκεῖνοι ῥήτορες, ὁ Περικλῆς καὶ ὁ
Θεμιστοκλῆς καὶ ὁ Ἀριστείδης... ὥστε ὁ
νυνὶ πάντες ἐν ἔθει πράττομεν, τὸ τὴν χεῖρα
ἔξω ἔχοντες λέγειν, τότε τοῦτο θρασὺ τι
ἐδόκει εἶναι, καὶ εὐλαβοῦντο αὐτὸ πράττειν
(Ésquines, *Contra Timarco* 25.2-7).

Por isso, enrolá-los no manto seria uma boa medida para respeitar aquela convenção.



Fig. 183. *Le Penseur*, Rodin: o corpo torturado e o espírito livre, decidido a transcender o sofrimento mediante a poesia.

OBSERVAÇÕES FINAIS



Fig. 184. Aquiles sob a nau. O momento evoca mais imediatamente a recusa a partir para a assembleia, ou a partir para a guerra (*Iliada* 1, 490-491).

A atitude corporal de Aquiles evidencia uma presença cuja carga na dimensão prática da vida se alia à força expressiva da composição, apelando vigorosamente ao pensamento, e, assim, constituindo uma maneira simultaneamente inovadora e habitual no dia-a-dia para dar a ver o imperativo de desaparecer de um cenário ultrajante e esvaziado de isonomia. A *idografia* do manto documenta também a emoção como acção que altera as vísceras e o meio interno do corpo, manifestando-se exteriormente na expressão facial e no porte. Umas imagens dão mais relevo à visita da embaixada, e outras dão preferência ao lamento de Aquiles a Tétis, junto ao mar (ver fig. 179), outras ainda juntam o recolhimento do herói à entrega das novas armas, ou incluem Briseida, fazendo pensar na perda da princesa, enquanto outras evocam

a resolução do herói de “regressar a casa com as naus recurvas, porque não est[á] disposto a ficar aqui, desonrado, acumulando para ti tesouros” (*Ilíada* 1, 170-171). Todavia nenhuma destas imagens pode ser considerada uma ilustração do texto, não só porque para tal seria imprescindível conhecer exactamente a versão da *Ilíada* que o pensador pictural tinha em mente, mas também posto que o texto da *Ilíada* hoje existente confirma a autonomia das imagens. O mesmo poema associa a dor física e a cólera do herói, aspecto que as reinvenções gráficas repetem, mas de maneira distinta, embora também ligando explicitamente a emoção a um determinado estado dentro do corpo, que se reflecte na aparência exterior deste. Θυμαλγέα é a palavra grega que no poema designa o pressentimento de uma alteração produzida no interior do corpo, determinando a acção do herói. A semelhança formal entre imagens de Aquiles e de Ájax, que, por vezes, torna muito difícil a identificação de um ou de outro herói, traça paralelos com o plano empírico da vida, apoiando a diferenciação desta série enquanto paradigma de solidão existencial e, como tal, evocativa da μῆνις.



Fig. 185. A ἔντασις sugere o despertar para a alteridade.

O encontro bélico entre Aquiles e Penthesileia neste vaso atribuído a Exéquias (fig. 185) diferencia-se das demais reinvenções deste tema, no período arcaico. A singularidade da obra deve-se às possibilidades de construção de sentidos despertadas pelo *momento totalmente concreto e totalmente abstracto* que é dado a ver. Por este motivo, justifica-se a opção de tomar aquela obra como modelo da *idografia* na série que proponho, apesar de a argumentação exigir a referência a outras reinvenções desta temática, à semelhança do

rumo metodológico para este trabalho. Com esta preferência, pretende-se descortinar hermenêuticas em torno da *idografia* de Aquiles e Penthesileia, contemplando também o verso dos vasos estudados e complementando este inquérito com a adequação destes utensílios ao contexto do συμπόσιον.

A análise incidirá sobre os elementos da figuração, e articulará a gramática iconográfica com manifestações do pensamento arcaico, entre as quais ganha relevo a tensão sustentada por pares de opostos, aqui designada por ἔντασις, o que possibilita a identificação de semânticas deste tema no quadro social e histórico do século VI. Tendo em vista a observação de semelhanças entre aquelas duas manifestações da racionalidade, a pintura e a reflexão verbal, definimos um objectivo dúplice. Em primeiro lugar, aspiramos por um lado observar pontos de contacto potencialmente evocativos da vida empírica contemporânea, nomeadamente das guerras contra os Persas, e, por outro lado, tentamos apontar elementos que acusam paralelos com a questão da dualidade, que, presidindo a todos os assuntos humanos, pulsa fecunda no pensamento grego arcaico. Em segundo lugar, analiso afinidades entre as faces A e B do vaso (ver fig. 186), visando com

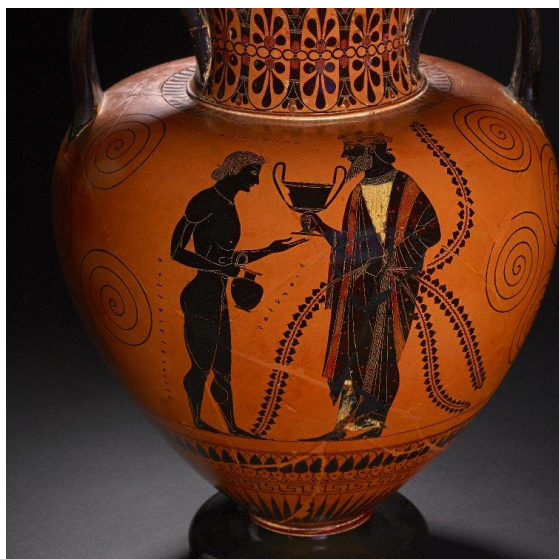


Fig. 186. Dioniso e o filho, Enópion.

estas opções metodológicas mostrar o encadeamento e a sequência semântica que singularizam este vaso como obra independente, autónoma e coerente. Orientam o estudo desta obra duas perguntas: a primeira visa saber ‘de que modo a morte de Pentésiléia (face A) manifesta preocupações em comum com outras expressões de pensamento arcaicas?’, e a segunda procura conhecer ‘de que

maneira este tema se articula com Dioniso e o seu universo (face B)?’ Sem esgotar o tema, as preferências por determinados aspectos daquele momento do mito, no período contemplado e neste modo de reinvenção, são relevantes para as finalidades indicadas. Estruturalmente, justifica-se o primeiro momento dedicado a uma curta síntese acerca da temática das Amazonas, com foco em Aquiles e Pentésiléia, em que mapeio referências a Pentésiléia nas fontes escritas e na iconografia. No segundo momento ocupo-me com a identificação de paralelos com noções do pensamento arcaico e, no terceiro momento analiso o elo triádico ἔρως-guerra-Dioniso, reflectindo sobre a problematização e a articulação de questões relativas à dualidade e ao arbítrio, apresentando em seguida algumas observações finais, à semelhança dos capítulos anteriores.

Breves anotações sobre as Amazonas

A história das Amazonas nunca deixou de ser reinventada. As lendas datam do século VIII, tendo perdurado até hoje. Na Antiguidade, o século V, período em que decorreram as guerras contra os Persas, interessa-se, em particular, por esta temática (Blundell 2011, 61; 190). Habitualmente referenciadas como uma sociedade guerreira de mulheres que vive à margem do κόσμος conhecido e que se notabiliza pela perícia no manejamento do arco e na arte de montar¹, as Amazonas eram ainda diferenciadas pelo

¹ *Lísias*, 2, 4-3 diz que as Amazonas foram a primeira comunidade a montar cavalos, distinguindo-se pela sua coragem; Eurípides, *Fedra* 584.

desconhecimento de tarefas associadas às mulheres². As fontes escritas veiculam numerosas informações acerca da sua genealogia, fronteiras geográficas, das suas tradições e da sua ética social. Todavia o *corpus* de histórias não atesta a existência empírica das Amazonas, nem tão-pouco possibilita afirmar que os Gregos acreditavam que tal sociedade existia, de facto. Não obstante, encontraram nesta construção uma matéria fértil, a fim de expressarem e de problematizarem preocupações³ centrais na sua vida relativamente ao desconhecido e ao estranho.

Nas fontes escritas e na arte gregas⁴ a reinvenção da amazona traça situações de oposição e de simetria (proporção), em que se manifestam percepções dos Gregos acerca da sua própria identidade, nomeadamente do modo como terão compreendido a alteridade. As Amazonas são, assim, reapresentadas como heroínas, paradigmas do



Fig. 187. O momento ulterior à ferida mortal. Observa-se o encontro do olhar e o cruzamento dos pés; o braço de Penthesileia parece deslizar sob o braço esquerdo de Aquiles, sugerindo que o deslizamento para a morte é ambivalente: a amazona moribunda e uma parte do herói simultaneamente morre?

estrangeiro ou ἀντιάνειραι⁵, mulheres, semelhantes a homens, dando a ver uma oposição impregnada de sentido quanto à organização interna do οἶκος e, por extensão, da πόλις. É em Heródoto que se acha a formulação importante para esta compreensão. O historiador menciona que, entre os Lícios, se uma mulher casar com um

escravo, a descendência do casal tem cidadania grega, todavia se um homem, independentemente do seu estatuto, casar com uma mulher escrava, os filhos não têm nenhum direito de cidadania⁶.

² Heródoto IV, 114.

³ A versatilidade de um tema decide a longevidade do mesmo, como hoje a bibliografia crítica, geralmente, entende. Diferentemente, no século passado, esta noção era defendida por uma minoria (Tarbell, 1920), que procurava justificar este facto, apoiando-se na repetição frequente da iconografia do centauro e da amazona, na arte arcaica.

⁴ Vide Bothmer (1957).

⁵ Sobre esta noção, vide Bertand (2001, 200-279).

⁶ Heródoto I, 173.

A morte premente de Pentesileia sob a lança de Aquiles é uma recriação iterativa na antiguidade, nas fontes escritas e iconográficas, presumivelmente iniciada em Homero⁷, sendo amplamente recriada nos vasos gregos de figuras⁸, que, no início do século VII, reinventam guerreiros e amazonas com armaduras semelhantes, diferentemente daquilo que acontece cerca de meio século depois, quando a amazona surge com um guarda-roupa distinto, evocando o vestuário das jovens espartanas, assim como o vestuário oriental. O século VI opta por representar a amazona a cavalo, ao passo que o século V alude aos Persas, reinventando-a em duelo com Teseu ou com Héracles. Outro tema diferenciador do século V é a predilecção pelo duelo entre Aquiles e Pentesileia, sugerindo um pendor pela articulação da temática da alteridade com a dimensão emocional.



Fig. 188. A Górgona duplica a sugestão de encontro com a alteridade.

Relativamente às fontes escritas, que mencionamos sem pretensão de exaustividade, umas referem a existência de pinturas que mostram Pentesileia a morrer nos braços de Aquiles⁹, outras relatam que as Amazonas se dirigiram a Tróia, a fim de

⁷ *Ilíada* 3, 184-185; 6, 183-186. Vide Blok (1995, ix).

⁸ Por exemplo: *Hydria*, figuras-vermelhas, c. 525-475, Aquiles com escudo, espada e lança, Penthesileia com toucado frígio e arco, em pose marcial idealizada, BA 201987; *Skyphos*, figuras-negras, c. 525-475, Penthesileia em traje oriental, Aquiles com escudo, entre Tétis e Hermes, máscara de sátiro, BA 632; *Kylix* de Siene, figuras-negras, c. 560-550, BA 3881; *Pelike*, figuras-vermelhas, c. 400-390, Aquiles e Penthesileia, uma amazona a cavalo, BA 7570; *Stamnos*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Aquiles e Penthesileia, escudo com quadril de felino, amazona caída, BA 202488; *Krater kylix*, figuras-vermelhas, c. 500-475, Aquiles com escudo e lança, Penthesileia com arco, a cair, *Nike* com coroa, BA 206278; *Krater* de volutas figuras-vermelhas, c. 475-425, guerreiros e amazonas, alguns caídos, ao centro Aquiles com uma lança e Penthesileia (?), serpente, Górgona, BA 206941; *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 460-450, guerreiros, um (Aquiles?) a matar uma amazona (Pentesileia?), amazona caída, BA 211565; Ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 475-425, Aquiles (identificado), Penthesileia, cavalo, escudo, leopardo, BA 213418; Ânfora de colo, figuras-negras, c. 500, Aquiles e Penthesileia (identificados), ambos a cavalo, amazona caída, BA 301681; *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, guerreiros, um carrega o corpo de uma amazona (Aquiles e Penthesileia), amazona caída, escudos, cabeça de touro, coroa de hera, Triscélios, BA 302028; Ânfora de colo, figuras-negras, c. 575-525 Aquiles e Penthesileia, vestida com pele de leopardo, moribunda, (ambos identificados), BA 310389 (vide fig. 1, p. 26 neste estudo); Ânfora de colo figuras-negras, c. 575-525, Aquiles, com escudo beócio, Penthesileia com escudo e armadura grega, motivos florais, BA 310390.

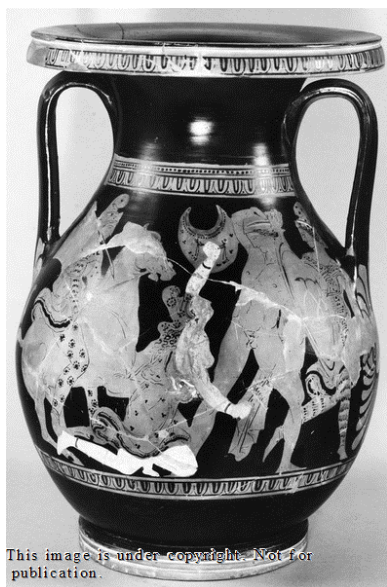
⁹ Pausânias 5, 11.5-6.

assassinar Aquiles. Todavia, o herói não terá matado nenhuma amazona naquele território¹⁰, ao passo que outros dizem que Penteseleia cometera um homicídio involuntário, designadamente matando a sua irmã Hipólita¹¹, razão que a terá levado a combater em Tróia¹². Diferentemente, uma tradução latina diz que Aquiles agarra Penteseleia pelos cabelos¹³, o que encontra paralelos na iconografia¹⁴, apesar de a maioria destas representações mostrar o gesto entre um



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 189. O cotovelo de Aquiles supera a moldura acentuando a fragilidade de Penteseleia, indefesa contra o canto direito.



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 190 Os panejamentos e o penteado de Penteseleia juntam-se ao escudo minúsculo que empunha, evidenciando a mulher e a feminilidade.

guerreiro e uma amazona, sem lhes atribuir identidade. Proclo e Dares Frígio¹⁵ contam unicamente que Aquiles mata¹⁶ a amazona. Outros autores alegam que Penteseleia matou Aquiles, mas este, por intervenção de Tétis, ressuscitou e depois de ter matado Penteseleia regressou ao Hades¹⁷. Um relato complementar diz que Aquiles se apaixonou por Penteseleia morta e terá praticado necrofilia¹⁸. Trifiodoro¹⁹ assevera que Aquiles matou Penteseleia com a lança, despojando-a e dando-lhe sepultura. A bibliografia crítica é unânime ao ligar esta temática a manifestações de alteridade,

¹⁰ Filóstrato, *Imagens* 56, 11.

¹¹ Esta informação complementar encontra-se em Quinto de Esmirna 1, 40; 4, 178; 14, 135.

¹² Diodoro Sículo 2, 46. 5-6.

¹³ Díctis de Creta 4, 3.

¹⁴ Vide Devambez (1981, 111; 163; 167; 173; 179; 186; 293; 435b; 478a; 485; 549), s.u. “Amazones.”

¹⁵ Dares Frígio, 36.

¹⁶ Citação de Arctino de Mileto, *Etiópida*, frag.1, em Proclo, *Crestomatia* 2.

¹⁷ Fócio 190.151b 29-33; Eustácio 2. 1696, pp. 51-53.

¹⁸ Eustácio 2. 1696, pp. 51-53.

¹⁹ Trifiodoro 35, 37.



Fig. 191. Aquiles e Penteseleia enfrentam-se. Uma amazona cai no solo, abatida pela lança de Aquiles?

abordando-a de diversos ângulos, entre os quais se salienta a alusão aos Persas²⁰, à condição de “estrangeiro” a demais enfoques da temática da identidade²¹, em geral. O assunto distribui-se por um amplo leque, contemplando relatos de historiadores antigos, fragmentários e imprecisos, a literatura e as artes plásticas, enlaçando a imaginação com a

vida empírica. Por estes motivos, torna-se difícil chegar a uma conclusão objectiva acerca dos factos históricos. O texto e a iconografia são ambos objectos culturais que atestam a existência individual e colectiva da criatividade humana, viabilizando a definição de padrões culturais. Os vasos de figuras são particularmente relevantes para uma tal distinção porquanto são utensílios da vida empírica criados por encomenda e, por este motivo, são concebidos para grupos, e para ocasiões e locais concretos, com vínculo a situações concretas de



Fig. 192. A espada de Aquiles afunda-se na amazona, salientando a feminilidade desta. Observe-se o brinco e o χιτών. A amazona moribunda, à direita, olha para o observador, colocando-o de frente para a morte.

vida, por isso, merecendo destaque enquanto potenciais instrumentos de παιδεία. A capacidade de sugestão da imagem não desperta um único significado, mas é, geralmente, significativa para a sociedade que a pensa e que a materializa, pronunciando a existência de literacia visual e, por extensão, da παιδεία do olhar e de modos de perceber.

²⁰ Vide Stewart (1995, 571-597); Osborne (2011, 149).

²¹ Vide, entre outros, Mayor e Colarusso e Saunders (2014); Loman (2004, 34-54); Case (1985, 317-327); Katz (1992, 70-79).

Uma Inovação de Exéquias?

A data aproximada do artefacto esclarece que a utilização de uma técnica antiga, as figuras-negras, foi deliberadamente preferida à técnica das figuras-vermelhas, à data já habitual, tal como a clara articulação entre linhas curvas e linhas rectas, que também diferencia este vaso dos seus congéneres. As opções tomadas salientam um jogo de oposição, enfatizado pela acentuação da forma humana, ao passo que as linhas de composição juntam-se à ornamentação, sustentando a tensão intrínseca entre o dever e o desejo, ao mesmo tempo que descrevem a oposição entre o masculino e o feminino. Sintomaticamente, a face B replica esta semântica, mediante a recriação de Dioniso com o filho Enópion (ver fig. 186).

Paul Zanker²² mostrou que a iconografia do mito se desdobra em fiel expediente para o poder político e em perdurável instrumento de formação. Relativamente à dimensão política, os vasos de figuras terão certamente desempenhado um papel mais discreto, o que não quer obrigatoriamente dizer que tenha sido menos influente do que outro meio, como, por exemplo, a moeda. Diferentemente desta, não podemos atribuir-lhes uma data incontestável, do mesmo modo que a ausência de um vínculo oficial no que diz respeito à produção também não consente o nexu inequívoco. A inexistência de algo semelhante a um “Estado grego”²³, nos séculos VI e V, junta-se àqueles factos, acautelando certezas quanto a elos explícitos.



Fig. 193. Aquiles acaba de matar Pentésileia. Uma Nike coroada voa na direcção de Aquiles, com os braços alongados para a frente.

²² Refiro-me à importante obra de Zanker (1988), traduzida em 1990 para a língua inglesa por Alan Shapiro, em que Zanker mostra como a arte e a arquitectura reflectem os valores de uma sociedade em transformação na época do imperador Augusto César (*The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, Michigan University Press).

²³ Vide Boardman (2003, 11-12).



Fig. 194. A ferocidade de Aquiles é acentuada pela pantera desenhada no escudo, onde o herói está identificado (“Αχιλλεύς”).

A dimensão didáctica do vaso parece evidente. Todavia o utensílio serve unicamente em locais e ocasiões predeterminadas, apesar de a actividade comercial os fazer chegar a numerosas regiões, com incidência na rota do Mediterrâneo, disseminando-os no interior dos ἄστυα, nos núcleos habitacionais, nas χώραι, nos territórios dominados por um grupo, e nas κοινωνίαι, nas comunidades de membros com igualdade de direitos e de deveres. O vaso é, então, útil a uma multiplicidade de ocasiões, por exemplo, as actividades comensais, os jogos sociais e mesmo como impulsionador de debates e divulgador do mito na sociedade, apesar de o local de produção destes artefactos ser, frequentemente, distinta do local de destino. O ceramista e o pensador pictural desempenham um papel central, respondendo à maioria das necessidades em quase todas as dimensões da vida em que um recipiente é útil. Atestam modos de ver e de dar a ver, destinados aos πεπαιδευμένοι ἄνδρες, aos homens educados e, em princípio, com formação visual, para os quais a observação seria uma τέχνη, uma arte. O papel exercido por aqueles homens ganha relevo na propagação da maneira de ser grega,



Fig. 195. Aquiles e Penteseileia, ambos identificados, combatem a cavalo. Uma segunda amazona está caída por terra.



Fig. 196. A cor negra sugere a σκιαμαχία.

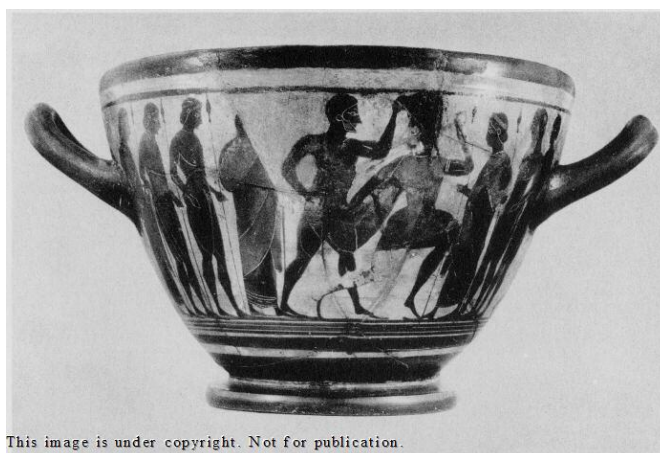
grego, *i.e.*, ateniense, se atendermos a que a maioria dos vasos, neste estudo, se pinta em estilo ateniense. De uma maneira geral, no século V, o vaso de figuras era quase sinónimo de realização ateniense, porém é excessivo afirmar a instalação de um sistema comercial totalmente organizado. O mapeamento de rotas de comércio²⁴ poderá contribuir para o esclarecimento da função destes utensílios na construção identitária, designadamente na morte, se pensarmos que muitas imagens foram concebidas para o culto dos mortos.

Aquiles e Penteseileia nas fontes literárias

O duelo mortal entre Aquiles e Penteseileia está ausente da *Ilíada* (3, 189; 6, 186), contudo, o poema compara as Amazonas aos homens, sem que esta designação tenha implícita uma visão masculinizada da mulher. A desconstrução do vocábulo utilizado no texto, ἀντιόειραι, revela a ambiguidade do termo, dita no prefixo, que denota oposição ou antagonismo, assim avivando a diferença no domínio geográfico das Amazonas, distante do território grego. Pelo contrário, o poema épico, a *Etiópida*, pretensamente escrito no século VII por Arctino de Mileto, narra aquele confronto fatal, esclarecendo

²⁴ Sobre a actividade comercial, *vide*, por exemplo, a síntese de Boardman (2001), em particular o capítulo IV.

que Pentesileia, a rainha das Amazonas, é trácia por nascimento e filha de Ares. As primeiras representações de Aquiles e de Pentesileia são contemporâneas daquele poema, datando de 600. Da *Etiópida*, todavia permanecem unicamente cinco versos e um resumo atribuído a Proclo²⁶, datado do século II d.C., informando que



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 197. Aquiles e Pentesileia? Entre dois homens, envoltos em mantos, e ἀθληταί?

Pentesileia vem ajudar os Troianos, sendo morta por Aquiles, no curso da sua ἀριστεία. Mais tarde Tersites critica e censura o herói, avocando que este se apaixonara pela rainha das Amazonas e Aquiles mata-o também. O mito não é explícito relativamente àquela paixão, que poderá não ser mais do que uma difamação, mas que, tendo essa paixão acontecido, Tersites estaria a desrespeitar uma convergência genuína e misteriosa, o que explica a atitude do herói. Antes de procedermos à releitura do vaso atribuído a Exéquias, algumas linhas mais influentes na investigação desta temática (Penrose 2016)²⁷ contribuem para nos contextualizarmos. O estatuto da Amazona como παρθένος, mulher não casada, motivou a bibliografia crítica a identificar alusões ao ordenamento social, procurando pistas na antropologia, na história e até na biologia. As propostas mais relevantes datam do século XIX e posicionam-se numa perspectiva antropológica. Em 1861, o antropólogo suíço Bachofen (1861) sugere que a figuração da Amazona evoca as sociedades matriarcais, estreitamente ligadas ao natural da natureza, opondo-se às sociedades patriarcais, procurando, assim, a emancipação das mulheres. Em Atenas domina a deusa homónima, nascida exclusivamente de Zeus. Vinte e três anos depois, Friedrich Engels (1943) retoma esta tese, que se tornou muito influente, perdurando hoje. Por se fundamentar em referências fragmentárias e esparsas, a prova histórica sobre o matriarcado é considerada inconclusiva, perdurando à margem dos estudos científicos

²⁶ Vide Proclo, frg. 1, *Crestomatia* 2.

²⁷ Penrose investiga as Amazonas na literatura grega e na literatura sânscrita, mediante uma perspectiva antropológica.

(1967, 1-35). No século XX surgiram outras teses. Walther Leonhard²⁹ defende uma fonte histórica alusiva aos confrontos com os Hititas, perspectiva esta que, vinte e oito anos depois, Roger Hinks (1939) retoma, identificando na amazonomaquia do século V uma menção simbólica às invasões Persas. Esta tese é retomada por Vernant, Vidal-Naquet e Détienne (1980-1981, 11-33), no início da década de setenta do século XX. Nesta data, a arqueologia ocupava-se da reconstrução dos frescos de Mícon, que tinham sido encomendados por ocasião da vitória de Atenas sobre os Persas em 490.

Nos anos setenta, por um lado tem acolhimento a tese de acordo com a qual as Amazonas reflectem a situação da πόλις e, por outro lado, aceita-se que estas aludem à γυναικοκρατία, uma suposta tirania feminina. As ciências biológicas entram naquelas investigações com a proposta de Bisset (1971, 150-151), um bacteriólogo que relaciona as Amazonas com os Mongóis, apoiando-se na ausência de pêlo facial nas representações daquelas. Esta hipótese, apesar de ser insuficiente, acusa a estranheza suscitada por grande parte das recriações deste tema manifestarem em comum o facto de a Amazona constituir uma metáfora de marginalidade em relação à ordem na πόλις. Este juízo é confirmado pelo vestuário que, na pintura, por exemplo, consiste fundamentalmente em peles de fauno ou em tecidos com padrão persa. Outra maneira de sugerir a estranheza é representar na outra face do vaso temas dionisiacos e sátiros ou estabelecer paralelos entre Amazonas e Centauros (Dubois 1982; Penrose 2016). Em 1986, Mary Lefkowitz (2007, 1-13) alega que o mito das Amazonas é mais antigo do que o ideal de segregação sexual em Atenas, uma vez que a invasão das Amazonas afectava homens e mulheres. As recriações de centauros apoiam esta tese, pois se a representação de Amazonas alude à supressão da mulher, então a centauromaquia indicia a supressão de cavalos, o que é totalmente despropositado, porquanto os cavalos eram imprescindíveis na vida empírica, nas competições de carros e na guerra. Em conformidade com os argumentos propostos, a autora sustenta que a Amazona notifica o aviso de marginalidade social, sendo potencialmente perigosa para o indivíduo e, por extensão, para a sociedade. Diferentemente, Stewart Flory (1987, 108-13) lê em Heródoto uma brincadeira em torno do símile do nobre selvagem. Segundo o autor, as Amazonas, em Heródoto conquistam uma acepção metafórica, conveniente ao comentário relativo à transformação dos Gregos em prósperos agressores, ocorrida depois das guerras com os Persas e com o início da

²⁹ Referimo-nos à obra de Walther Leonhard editada pela primeira vez em Leipzig, no ano 1911 (vide Leonhard, W. (2010 [1911]), *Hethiter und Amazonen: Die Griechische Tradition über die Chatti und ein Versuch zu Iher Historischen Verwertung*, Whitefish, Kessinger).

Atenas imperial. Hartog (2001, 336-348) considera que se trata de uma maneira complexa de reinvenção da alteridade e Froma Zeitlin (1986, 135-36) inscreve tais representações na ideia de que ‘as mulheres têm de casar’ ou de que ‘a ordem social tem de assegurar o princípio do domínio masculino sobre o qual assenta’, concluindo que ‘a amazona complica continuamente a questão do domínio masculino’. Lorna Hardwick (1990) analisa diversas fases daquele mito, demonstrando que a atitude hostil contra os homens não é comum a todas e argumenta que tal mito representa o orgulho e a vitória dos Gregos contra os Persas. Por sua vez, David Castriota (1992) articula a tese de Vidal-Naquet com as perspectivas descortinadas por Pollitt (1990), esclarecendo por um lado que Aristóteles e demais autores antigos denominavam Polignoto ἀγαθὸς ἡθογάφος, ‘bom pintor de carácter’⁴⁰ e, por outro lado, recordando a crença grega de acordo com a qual o pintor molda o homem porque dá a ver padrões éticos, reapresentando, à semelhança do retor, díades antagónicas. Afastando-se daquela análise e das precedentes, John Henderson conclui que não existem “imagens do outro”, mas unicamente “imagens de semelhança” com a sociedade que as produz (Henderson 1994, 85-137). Blok (1995) estuda a dimensão mitológica da temática das Amazonas, interessando-se também por mostrar motivos que impediram investigações precedentes de abordar este tema como construção criativa da alteridade. É nesta perspectiva que esta pesquisa se situa, ocupando-me, de seguida, com concepções da alteridade, em diálogo com o pensamento coevo.

Aquiles e Pentesileia

Os vasos de figuras complementam as fontes escritas, mostrando numerosas recriações desta temática. Justifica-se plenamente o estudo individual de cada reinvenção, uma vez que as variações introduzidas pelos pintores alteram a interpretação da cena. A iconografia inaugura este tema — que foi preferido depois da invasão da Jónia pelos Cimérios — com um escudo de Tirinte, datado de 675, cuja imagem ambígua gera controvérsia entre a bibliografia crítica. Tal história estimulou o desejo masculino pelas Amazonas, bem patente nas menções aos romances e casamentos entre estas e os homens

⁴⁰ Aristóteles, *Poética* 1450a24; *Política* 1340a35.

que entram no seu território⁴³, o que parece ser confirmado pelo epíteto φιλόανδρος, ‘amante de homens’⁴⁴.

A mesma fonte designa-as também por ἀρσενοβρεφοκτόνοι, assassinas de crianças do sexo masculino, o que não está necessariamente em contradição com aquela designação, complementando-a. Do mesmo modo, outras fontes, apesar de não mencionarem actos tão violentos, contam que as Amazonas dão os filhos do sexo masculino aos Gargétios, com quem os haviam gerado aleatoriamente e em segredo, durante a noite⁴⁵. Ésquilo, em *Prometeu agrilhado*, designa-as por στυγανώρες, “que odeiam homens”⁴⁶ e em *as Suplicantes*, 287 denomina-as ἀνάνδροι, “sem homens”, o que motiva autores, como Penrose (2016), a ponderar a tese de lesbianismo entre as Amazonas, em face da admiração de Estrabão⁴⁸ acerca da possibilidade de um exército, de uma cidade ou de uma civilização poderem viver sem homens⁴⁹. Aquele autor⁵⁰ assevera que uma tal sociedade teria como fim a ruína, sugestão que também encontramos em Ésquilo. Ken Dowden (1997, 97-98) afirma que sem homens as Amazonas constituem uma sociedade impossível, afastando a hipótese, não documentada, de matriarcado. Na mesma obra, Penrose diz que as representações de Amazonas aludem a diversos povos, designadamente, os Sumérios, os Trácios ou os Libaneses, ao passo que Cynthia Eller (2011, 17) defende que são símbolos de dimensões do inconsciente também registados nos textos, não constituindo símbolos de realidade, como se pensa hoje, construídos para ensinar os Atenienses e outras civilizações que as mulheres são estranhas, perigosas e, por isso, há que ter cautela. Esta tese reafirma a noção de que as Amazonas são um produto da imaginação social, expressão de crenças e de valores (Bremer 2000), representando uma dimensão considerável da percepção que os Gregos tinham de si, formando uma tradição épica independente, como é o caso da iconografia dos escudos, no século VII, ao passo que o nome de Pentésiléia escreve uma criação autónoma (Blok

⁴³ Heródoto IV, 110-17; Hipócrates 17, menciona que as mulheres dos Citas são cavaleiras enquanto são virgens e a sua vida sexual começa unicamente após terem matado três homens, mas não as designa por “Amazonas”.

⁴⁴ Helânico FGrH 4 F 167 (ed. Jacoby 1954, 471, citado por Penrose 2016, 3).

⁴⁵ Estrabão 11, 5.1.

⁴⁶ Plutarco diz que as Amazonas recebem bem os homens, enviando, por exemplo, presentes a Teseu quando este desembarca nos seus domínios. Teseu terá raptado a amazona que trazia os presentes (*Teseu* 26.2, ed. Scott-Kilvert 1966).

⁴⁸ Estrabão 11, 5.3.

⁴⁹ Nenhum autor grego deu crédito à partogénese das Amazonas. Sobre este assunto, *vide*, entre outros, Loraux (1981, 90-97).

⁵⁰ Acerca da leitura da *Oresteia*, *vide* Penrose (2016).

1995, 220-221). Tal sugestão é relevante para o nosso estudo, porque tem implicações directas na individualização do herói Aquiles, como demonstrarei nestes capítulo. A temática da morte de Pentésileia mostra um espaço de confusão (Lissarrague 1990, 339), que é indicado no nível mais profundo de análise iconográfica, conforme preconizado pela metodologia de Panofsky (1962, 3-17), onde se incluem três estratos de edificação semântica, que temos vindo a considerar nas séries acima estudadas.

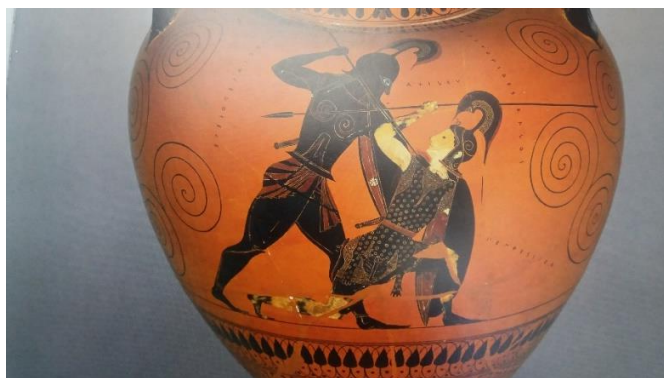


Fig. 198. Oposições indicadas pelas linhas, rectas e curvas, e pelas cores, branca-negra-encarnada.

A temática da alteridade sugerida nesta reinvenção abre um amplo leque de perspectivas, largamente estimulado pela ambiguidade da imagem, que a vincula a um plano didáctico, indissociável do pensamento. Este papel comunicativo radica-se no facto de o artefacto se

destinar ao convívio ritual, ao invés do que aconteceria numa situação prática e informal. O contexto fúnebre, a que também se adequa, apoia aquela compreensão, juntando-se ao papel desempenhado pelas inscrições. Estas colaboram com a formação dos observadores-utilizadores, alimentando o debate de questões contemporâneas mediante a evocação de histórias do conhecimento geral, independentemente da versão conhecida por cada um. O vaso de Exéquias distingue-se de todas as reinvenções do momento de amor e de morte entre Aquiles e Pentésileia. Reapresenta um instante significativo, inovando, porque evidencia semelhanças com a oposição binária, um aspecto dominante entre pensadores arcaicos. Alvitra-se uma preocupação da época, apesar de não ser possível estabelecer relações de dependência ou de influência — e não é esta a nossa finalidade. Este tema ocupa, contudo, o pensamento pré-socrático com antíteses como a luz e a escuridão, o branco e o negro, o masculino e o feminino, todas pulsantes na linha tensiva da reconfiguração iconográfica.

A luz e a cor branca são compreendidas como símbolos de bem-estar e de vida, em geral⁵⁷, diferentemente da cor negra, que evoca o oposto. Na figura (ver fig. 198), a oposição entre linhas curvas e linhas rectas, ao preencher-se de negro ou de branco, repete aquela maneira de pensar, dando relevo às figuras humanas à semelhança do que é

⁵⁷ Vide, por exemplo, Lloyd (1962, 56).

habitual no alvor do século VI, quando a técnica das figuras-negras se torna predominante, possibilitando a representação independente e complexa do corpo. Este passa a constituir um fim por si mesmo, indicando a condição dual entre o corpóreo e o espiritual. Ao lado desta manifestação na pintura, apesar da inexistência de elementos susceptíveis de indicarem influências, o pensamento de Anaxágoras (c. 500-428) também manifesta a reflexão acerca daquela condição, indiciando a tentativa comum de encontrar um princípio primordial a que tudo possa ser reduzido, acusando, neste caso, uma diligência para a simplificação e para a unificação. O pensamento arcaico diferencia-se ainda pela valorização da observação e da experiência, também evidenciadas na pintura, mediante a invenção da técnica das figuras-negras, levando ao crescente interesse pelo corpo humano e pelas composições sóbrias, desligadas de intenção lírica, como atesta a eliminação de elementos supérfluos, independentemente da impossibilidade de fazer generalizações. Outro aspecto determinante é a concepção de opostos atribuída a Pitágoras, aceitando que o seu período de florescimento se situa entre 540 e 530, datação esta coincidente com a utilização frequente da técnica das figuras-vermelhas. Por isso, o vaso de Exéquias é central nesta análise. Quando o pensador pictural aplica a técnica das figuras-negras, já aqui o dissemos, fá-lo intencionalmente, uma vez que a técnica das figuras-vermelhas era conhecida nesta data. Tal opção, traçada mediante a técnica das figuras-vermelhas, pergunta por uma relação funcional entre o finito e o infinito, rejeitando-se a compreensão de o finito dar forma ao infinito. As figuras projectam-se, alaranjadas, do fundo negro, alusivo ao infinito, dizendo isto mesmo. Exéquias, ao optar pela técnica das figuras-negras, define claramente uma oposição entre as figuras-negras e o fundo que as evidencia⁵⁸. Complexifica, assim, uma composição aparentemente depurada com uma dimensão cósmica, acentuada por espirais que salientam a tensão e o movimento entre as linhas curvas e as linhas rectas. As figuras avultam-se ao centro do vaso, confirmando aquele entendimento. A pose teatral em que se encontram define uma oposição binária construída em espelho, onde se combinam linhas curvas com linhas rectas sugerindo a *ἐντασις*, a tensão. Os ornamentos em espiral, comuns às duas figuras, redizem-se na superfície livre do vaso, acentuando as linhas curvas formadas pelas inscrições laterais que veiculam fluidez. Alude-se com aquele padrão ao movimento infinito, onde se inclui a irradiação de *ἐνέργεια* de dentro para fora ou de fora para dentro, dependendo da perspectiva.

⁵⁸ Vide Laporte (1947, 149).

Quer isto dizer que representa uma unidade que é simultaneamente uma oposição, como indica a torsão da pose da amazona, gerando uma imagem potenciadora de renovação contínua. A espiral articula esta face com a face B, emoldurando Dioniso e o filho, Enópion. O deus está vestido de preto e branco e segura três ramos de hera, desenhando uma τρισκελής, dando relevo à carga simbólica associada à planta⁶⁰ e ampliando o elo semântico com Penthesileia, na face A.

As cores do deus reflectem-se em Penthesileia, juntando-se à *πάρδαλις*, a pele de pantera⁶¹ envergada pela amazona sobre o χιτών e à serpente que lhe encima o elmo, declarando o elo com Dioniso. O vulto negro de Aquiles evoca a pugna entre racionalidade e irracionalidade, aventando a possibilidade de equilíbrio entre ambas como emergência para a vida equilibrada. Ao aliar-se às formas, a cor encarnada diferencia-se nesta composição, ora reforçando a ferocidade da aparência de Aquiles, ora avivando o desenho respeitante à circulação vital na couraça do herói, ora fazendo subir ao olfacto o odor do sangue, jorrante da ferida mortal, rasgada pelo firme golpe de lança. Esta inovadora nota de cor de Exéquias (ver fig. 198) não só traz realismo à cena, mas também dá a ver a vulnerabilidade da vida, mediante a tensão estabelecida entre o terrível, o selvagem e a fragilidade ocultada naquelas forças, designadamente a carne branca da rainha associada à instabilidade da posição do corpo desta. A associação da Amazona ao natural da natureza, ao irracional e ao inesperado predomina noutras referências iconográficas que apelam ao conhecimento do observador sobre as Amazonas e, concretamente, sobre este encontro de paixão e de morte. A androginia da amazona também distingue o deus, aludindo a um estado de possessão, que se pode considerar cósmico, uma vez que as polaridades masculino-feminino deixam de existir. Outros elementos figuram aquelas questões, concretamente, a eloquência com que o olhar do observador é atraído para os rostos das figuras, *i.e.*, para os olhos destas, totalmente absorvidas na sua acção e, como tal, despercebidas daquele terceiro olhar; a máscara — outro traço distintivo de Dioniso⁶² —, revelada no elmo completo de Aquiles, apela ao que é visto e construído para ser dado a ver. A oposição de cor, o negro para Aquiles e o branco para Penthesileia, acentua o conflito entre o racional, o pensado, e o seu oposto,

⁶⁰ Acerca do simbolismo da planta e a sua associação ao universo de Dioniso, *vide* Chevalier (1969, 357-358; 571).

⁶¹ Estrabão 11, 5.1 menciona que as Amazonas se vestem com peles de animais selvagens.

⁶² Pausânias 10, 19.3 conta que a pitonisa de Lesbos identificou uma máscara encontrada por pescadores, no mar, como tendo pertencido a Dioniso Fales (citado por Serra (1989, 142); *vide* também capítulo V).

evocando a vida como tensão contínua, como era compreendida pelos pensadores arcaicos.

Ἔρως, guerra e Dioniso

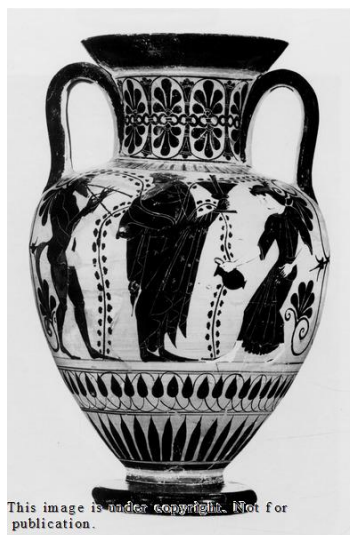


Fig. 199 (face A, à esquerda). Héracles e as Amazonas. **(face B, à direita).** Dioniso, sátiro a tocar aulo e ménade com kantharos.

A associação das Amazonas a Dioniso está atestada nas fontes escritas e nas fontes iconográficas, distribuindo-se em dois grupos. O primeiro reporta-se ao confronto entre as Amazonas e Dioniso, e o segundo diz respeito às Amazonas e Dioniso juntos contra os indianos. Entre as fontes escritas, Diodoro Sículo menciona que Dioniso incluiu as Amazonas no seu exército contra os Titãs⁶³, diferentemente de Plutarco e de Pausânias⁶⁴, que dizem que estas tentaram escapar ao deus⁶⁵. Ao invés, Tácito conta que Baco perdoou as Amazonas depois da guerra⁶⁶; outra fonte literária⁶⁷ esclarece que estas depuseram as setas e se tornaram Ménades, à semelhança de outra fonte tardia⁶⁸, que as compara às Bacantes.

⁶³ Diodoro Sículo 3, 71; 3, 4.3; 74, 2.

⁶⁴ Pausânias 7, 2; 7, 5-8.

⁶⁵ Plutarco, *No Banquete* 56, 1-3.

⁶⁶ Tácito 3, 61.2.

⁶⁷ Séneca, *Fedra*, 479-483.

⁶⁸ Nono de Panópolis 191-205.

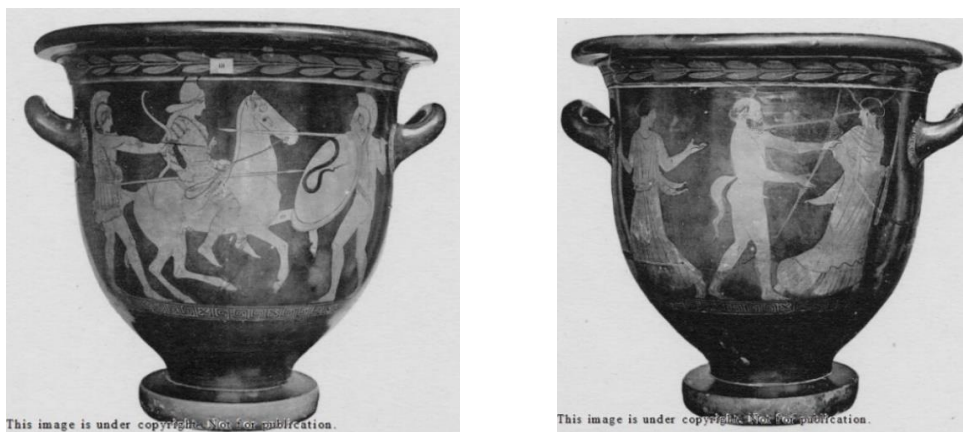


Fig. 200 (face A). Amazonomaquia; **Face (B)** Um sátiro agarra uma ménade, enquanto outra abandona a cena.

As fontes iconográficas também reflectem aquela tipologia, com coerência semântica nos vasos de figuras. Concretamente, identificam-se amazonas a combater na face A do vaso e Dioniso na face B⁷¹ ou sátiros a perseguir ménades⁷² (ver fig. 201); ou guerreiros orientais na face A e Amazonas na face B (ver fig. 202), encimando uma base plástica de figura dupla, que sugere Dioniso numa face e Apolo na outra⁷³, ou ainda a temática da amazonomaquia articulada com serpentes e hera⁷⁴ e sátiros a beber⁷⁵, indicando também a presença de Dioniso. Exemplos da amazonomaquia e cenas de συμπόσιον também estão contemplados nesta temática⁷⁶, sendo ainda frequente a co-ocorrência com cenas de música⁷⁷, com golfinhos⁷⁸, com touros⁷⁹, e também com animais itifálicos⁸⁰, evocando também dimensões do universo do deus, apesar de estes exemplos exigirem um exame mais aprofundado, aqui inoportuno. Ganha relevo a presença de Dioniso neste vaso de Exéquias mediante a identificação de traços distintivos do deus, designadamente a androginia. Esta condição vincula-o a um estado tensional

⁷¹ Ânfora de figuras-negras, BA 4886.

⁷² *Krater* de sino, c. 475-425, BA 215493.

⁷³ *Kantharos* de figuras, figuras-vermelhas, c. 450-400, BA 217975.

⁷⁴ *Kalyx Krater*, figuras-vermelhas, BA 207122; *Krater* de volutas, figuras-vermelhas, c. 475-425, BA 207099; *Krater* de volutas, figuras-vermelhas, c. 475-425, BA 206941.

⁷⁵ *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 525-475, BA 201052.

⁷⁶ *Krater* de volutas, figuras-vermelhas, c. 475-425, BA 207096; *Krater* de volutas, figuras-vermelhas, c. 525-475, BA 202092.

⁷⁷ *Hydria* de figuras-vermelhas, c. 500-450, BA 206568.

⁷⁸ *Kylix* de figuras-vermelhas, c. 525-475, BA 203248.

⁷⁹ Fragmentos de *kylix*, figuras-vermelhas, c. 525-475, BA 201751; Ânfora, figuras-negras, c. 525-475, BA 1562.

⁸⁰ *Stamnos* de figuras-vermelhas, c. 500-450, BA 202231.

entre o masculino e o feminino, de maneira que a metáfora do duelo é aqui extremamente importante. Todavia, aquilo que a face A mostra é a cristalização do momento em que o confronto deixa de existir. Também por isso o deus Dioniso assinala a complementaridade, uma vez que a polaridade que o singulariza deixa de existir no estado de posse, que também o diferencia de todos os outros deuses. Enquanto deus do êxtase, Dioniso representa ainda a união da unidade com o todo⁹¹, transparecendo este aspecto na acção que pratica neste vaso. Dioniso, com ramos de hera, está totalmente vestido e segura uma taça com duas ansas, o *kántharos*⁹², assemelhando-se ao sacerdote em situação ritual. O deus está a ensinar a arte do vinho ao filho, que está nu e segura uma *oinochoe*. A oposição entre a pose de ambos acentua a dimensão ritual da cena, replicada nas linhas espirais e na hera, atrás de Dioniso. Esta composição amplia o significado do elo estabelecido entre as duas faces, uma vez que a simbologia da planta, se alia às linhas geométricas, reafirma o ritual de iniciação e de transformação reinventado nas duas faces deste artefacto. A face A também sugere o momento de perseguição ocorrido antes do instante mostrado, desvelando a transformação e a iniciação.



Fig. 201 (face A, à esquerda). Guerreiros orientais com lanças encimam uma cabeça representativa de Dioniso.



(face B) Amazonas encimam uma cabeça representativa de Apolo.

A arqueologia também contribui com pistas, reforçando aquele julgamento. A presença de variações deste tema em objectos encontrados no túmulo de uma jovem entre os doze e os catorze anos⁹³ desperta um matiz erótico, apesar de a prudência exigir um *corpus* mais amplo. A bibliografia crítica vê neste achado uma potencial alusão à dimensão sexual da vida, que a jovem nunca conheceu ou

conheceu muito brevemente, sem ter gerado um membro livre para a comunidade. O

⁹¹ Vide Hoffmann (2015, 28-29).

⁹² Recipiente utilizado para beber vinho, habitualmente mostrado nas mãos de Dioniso. Vide Sparkes (1991, 82).

⁹³ Vide Knigge (1976, n.º 20. 9, fig. 19, citado por Dipla e Paleothodoros (2012, 212)); sobre o possível significado da figuração do duelo de Aquiles e Pentésiléia em túmulos de jovens do sexo feminino, vide Knigge (1976) e Berger (1992, 304-305, n.ºs 8-51, n.ºs 17, 34).

mapeamento das sepulturas em Atenas pode colaborar com outra explicação, porque atesta três grandes papéis cívicos, distintamente relacionados com a idade e com o sexo, que revelam a percepção dos vivos acerca da πόλις, mediante a concepção topográfica dos locais de sepultura. A preferência por determinados objectos constitui uma *língua material* que expressa noções acerca dos papéis sociais que as mulheres terão desempenhado. Mais exactamente, indicam a contribuição decisiva da mulher para a πόλις, como fonte de renovação, o que está implícito na sua capacidade e predisposição para a maternidade⁹⁴. A coexistência no mesmo vaso de imagens heróicas que representam Dioniso sugere a divergência das instituições políticas e religiosas da πόλις, como pressupõe o elo entre alteridade e relações de semelhança⁹⁵, dando relevo à articulação de imagens heróicas e de imagens de Dioniso e do seu universo no mesmo artefacto⁹⁶. As fontes antigas assim dizem. Filóstrato reconta a guerra de Tróia pela voz de uma personagem, um ἀμπελουργός, um viticultor. Outras fontes mencionam que Pentésilieia, mortalmente ferida pela lança de Aquiles, foi atirada, moribunda, ao rio, sendo a água também um domínio de Dioniso; Nono de Panópolis, um autor do século V d.C., compara as Amazonas às Bacantes, situando-as no universo do deus da possessão.

Não é este o lugar para mapear a génética do caminho que liga as Amazonas, e Pentésilieia em particular, a Dioniso, ou, concretamente, ao universo de Dioniso, todavia os três exemplos mencionados servem de pano de fundo ao comentário do lado B do vaso em estudo, viabilizando notar que, relativamente a esta temática, sendo as referências escritas todas tardias, não será despropositado pensar que, antes de Eurípides⁹⁷, Exéquias terá introduzido Dioniso na πόλις, ou, concretamente, no espaço do συμπόσιον, onde se debate a vida, ou no túmulo, onde, na morte, se evoca a vida. A forma do vaso, uma ânfora, reitera esta noção, adequando-se a ambos os contextos. O συμπόσιον distingue-se mediante a ética da suspensão temporal, distanciando-se do tempo e do espaço da convenção que rege a vida pública, ocasionando a reflexão crítica e a evasão da norma. Trata-se simultaneamente de um tempo de paragem e de renovação, tal como a presença de Dioniso iniciador indica. O deus alude à libertação da convenção como propedêutica do confronto, da diferença e da identidade, denunciando duas situações. Uma abrange a

⁹⁴ Vide Houby-Nielson (1996, 236; 239; 253).

⁹⁵ Vide Hoffmann (2015, 28-29).

⁹⁶ Vide Hoffmann (2015, 33).

⁹⁷ Nesta tragédia, Dioniso, que estava longe da cidade, tem notícias desta e dirige-se à pressa para o palácio (Eurípides, *As Bacantes*, 211-212; 215-216).

indiferença relativamente à humanidade do humano, alvitando a inconciliação entre a dimensão pública, o guerreiro, e a dimensão privada, o homem que ama, como sugere a morte de Penteseleia; logo, a interdependência do par amor-guerra ganha significado; o segundo instila a libertação daquela condição, mediante a aceitação do humano enquanto ser dual, como mostra o recipiente, presumivelmente com vinho, entregue por Dioniso ao filho. Aquele enunciado permanece ambíguo, porque as linhas em espiral reforçam a temática da passagem. Por conseguinte, nesta composição, entrevê-se a problemática do arbítrio, que a tragédia virá a tratar, não sendo de estranhar que Exéquias se evidencie como pintor trágico. De um modo mais geral, o século VI diferencia-se pela inspiração significativa no plano fáctico da vida⁹⁸. Outros elementos na imagem são eloquentes a este respeito. Concretamente, é enquanto outro que Dioniso se introduz na πόλις e a revitaliza, assegurando a sua identidade. Assim o atestam os festivais públicos, oficializando o deus, que permanece marginal e estranho às normas sociais (Serra 1989, 13; 30). É também um deus próximo das divindades ctónicas — semelhança do imaginário das Amazonas —, encarnando a alteridade oculta da identidade apolínea e gerando o confronto, uma condição suficiente à unidade.

Na face A, o duelo amplia o significado daquela oposição, ganhando relevo enquanto metáfora daquela síntese. O confronto imita uma dança porquanto, ao abrir-se à alteridade, é cúmplice de expressões do dionisiaco, referindo também a libertação concedida por algo maior do que a díade de opositores, tal como anuncia o momento de amor e de morte entre Aquiles e Penteseleia. Na superfície desta ânfora de Exéquias, circular e ambivalente, gravita a imagem da simpatia cósmica emergente do confronto entre o conquistador e o conquistado. Além disso, nesta criação configura-se, significante, a inversão de forças. As fontes mencionam a tentativa de Aquiles outorgar sepultura a Penteseleia e numerosas reinvenções iconográficas mostram a rainha das Amazonas nos

⁹⁸ Vide Boardman (2001, 82).

braços de Aquiles, dando relevo àquele juízo. Ao constatar a proeminência deste tema no século V, não estou senão a afirmar a relevância deste na trama das guerras com os Persas e do período de conturbação que estas representam, tal como tem sido defendido na bibliografia crítica.

Particularmente significativa nesta temática é a revelação do cosmo emocional do século V, posto que surge em objectos úteis em espaços urbanos, entre os quais estão os lugares de debate sobre a vida em sociedade. Enquanto artefacto criado neste contexto, o vaso é um objecto do seu tempo que, voluntariamente ou involuntariamente, reflecte preocupações,

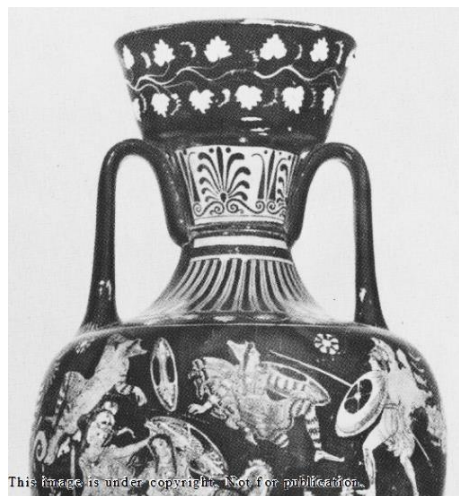


Fig. 202. Aquiles e Penteseileia, amazonomaquia.

contradições, limitações e constrangimentos gerados pelos condicionamentos, frequentemente adversos, que individualizam a época arcaica. Deste modo, o nexos resultante do diálogo entre ambas as faces deste vaso pronuncia a libertação do tempo e das condições que lhe são intrínsecas, dando visibilidade ao artefacto como canal de παιδεία da πόλις. Tal dimensão didáctica nasce da figuração de Dioniso como iniciador de Enópion (ver fig. 186). Nas duas faces deste vaso desenham-se a alteridade e a ambivalência, suscitando a compreensão da iconografia nos vasos de figuras como estímulo à transformação do pensamento épico em reflexão trágica. Esta hipótese carece de um *corpus* mais expressivo que futuramente a poderá testar, porém, esta obra de Exéquias funda um caminho firme, individualizado no espaço de passagem, indicando a fusão entre o selvagem e o apolíneo, mediante o confronto (face A), a iluminação (face B) e o espanto gerados. A liberdade preconizada por Dioniso está também presente no objecto compreendido como território mimético, dando relevo à pintura enquanto organismo livre e independente, uma vez que a linguagem em que se expressa se vincula à circulação de sentido, à ambiguidade e, portanto, à potência premente. A pintura adequa-se à transmissão do mito, uma vez que este também consiste numa realidade flutuante, fomentada pela aprendizagem do mito, designadamente, no seio da família ou mediante a audição de récitas, ou a escuta de versões tão diversas como as vozes que as contaram. O vaso de figuras enuncia um convite ao jogo racional e sensível, apelando ao pensamento acerca daquilo que é dado a ver.

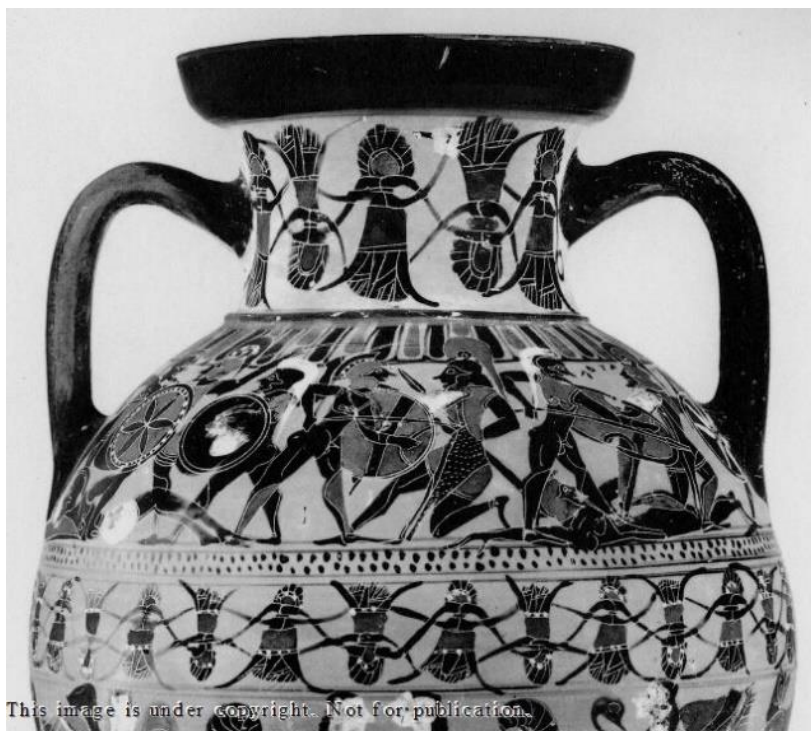


Fig. 203. Amazonomaquia. Ao centro, Aquiles e Penteseileia?

Evoca-se o tema universal da pugna entre o dever, o desejo e o arrependimento, mediante uma acção automática, sintomática do adormecimento da sensibilidade individual, subordinando-a à esterilidade do dever cívico em prol de uma pretensa ordenação pública. Desligado da humanidade que o distingue, o humano é relegado à dimensão de selvajaria. As numerosas reinvenções iconográficas com amazonas, que já se listaram em nota, confirmam aquele juízo, sugerindo uma acção frenética, com corpos de amazonas caídos ou prestes a sucumbir sob a lança do guerreiro. A inclusão de Dioniso e do universo do deus na face B de muitos daqueles artefactos reafirma a perpétua tensão entre vida e morte, ao passo que ao articular-se com o instante significativo mostrado na face A apela mais à suspensão entre um estado e o outro, como via de regresso à ética do excesso e das suas dialécticas singulares.

Observações finais

Concluída a análise desta série, recorro as duas perguntas que lhe serviram de orientação, apontando, de seguida, algumas perspectivas mais significativas: de que modo a evocação da morte de Pentesileia evidencia aspectos em comum com expressões do pensamento arcaico e, de que maneira este tema se relaciona com Dioniso, representado na face B do vaso?

Esta obra de Exéquias projecta semelhanças com expressões do pensamento arcaico, pois figura aspectos que também o preocupam. Concretamente, a oposição binária e a problemática da dualidade. Ganham relevo problemáticas que posteriormente ocuparão a tragédia, tais como o conflito entre as díades dever público-afectividade privada, a razão apolínea e a pulsão dionisiaca, o estranho estrangeiro e o familiar. Por isso, esta reinvenção sobressai como canal portátil de παιδεία das relações de género, uma vez que equaciona a problematização do ordenamento da πόλις. A face B do vaso, ao mostrar uma lição iniciática conduzida por Dioniso, gera a articulação coerente com a face A, desenhando a síntese e o equilíbrio entre o duplo e o uno, uma simplificação que o pensamento arcaico também ambicionava. Os nexos e, até, a coincidência entre níveis diferenciados de masculinidade e de feminilidade quer na dimensão conflitual intrínseca, quer na dimensão de construção social — visando a formação cívica e o ordenamento social dentro de determinados grupos — nutre a reflexão e declara vaso de figuras enunciador de enigmas, autónomos e coerentes. Além disso, o vaso de Exéquias individualiza-se pela coreografia estática dada a ver. A pose idealizada das figuras alvitra a finalidade religiosa, dita na releitura da condição dual do homem, sem se esgotar naquela polaridade, porquanto aparenta transcendê-la. Enquanto objecto do presente, moldado com matéria do passado, o vaso útil fala para o futuro. Também por isso se diferencia enquanto instrumento de tempo, mais exactamente do tempo oportuno, idealizado, o καιρός. Prescreve, assim, a repetição e a pausa, ambas anunciadas no momento cristalizado na imagem, dando relevo à fonte de revitalização impulsionadora da circulação entre razão e sensibilidade, como parecem indicar as linhas curvas que ligam as duas faces do vaso.

Dioniso distingue-se como deus dos líquidos e dos fluidos vitais da natureza, ordenando-se, por isso mesmo, divindade reguladora da vitalidade da seiva, do esperma, do sangue e do vinho. Enquanto divindade do desejo e do encontro, engendra sentidos complementares ao associar-se à temática de Aquiles e Pentesileia, tal como a *idografia*

de Exéquias a chama (ver fig. 185), posto que também descobre o cosmo e tudo o que nele se atrai, transforma e funde. Esta série dá continuidade à compreensão das imagens de Aquiles como objectos miméticos de memória, porque repetem e alteram continuamente temas, instaurando a ficção na vida empírica coeva e, mediante esta ficcionalização, abrem os horizontes do futuro.

Uma questão a determinar, no futuro, consiste em saber se o palco de barro — já firme antes do palco de pedra — terá gerado as condições suficientes à emergência da tragédia? O contínuo apelo ao enfrentamento com a alteridade é uma presença duplamente presente, constituindo uma condição propícia ao surgimento de elaborações enunciativas das tensões que sujeitam a vida. Pergunto, por isso: enquanto expressão autónoma, evocativa de momentos significativos de uma realidade flutuante e fragmentária, matéria que tem em comum com a tragédia, terá sido o vaso de figuras arauto desta?

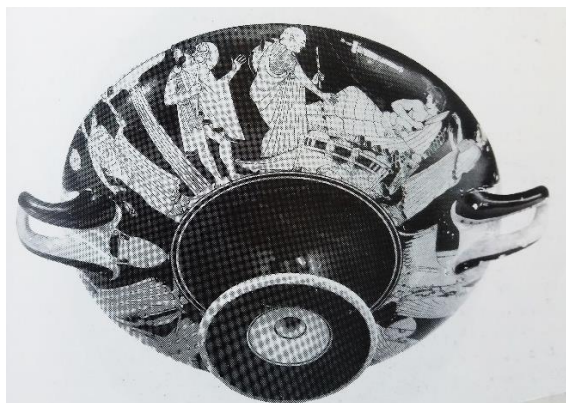


Fig. 204. Séquito com objectos prestes a entrar no espaço de Aquiles. Hermes aponta o caminho; Aquiles, reclinado, segura uma faca; Briseida à cabeceira do herói.



Fig. 205 (I). O interior do vaso reinventa o momento seguinte à chegada de Príamo (ver Fig. 204), dando a ver uma cena mais íntima.

206) são reveladores da criatividade do pensador pictural, que não tenta ilustrar a cena da *Ilíada*. A comprová-lo estão as palavras do sexto filho de Polictor, um dos Mirmídones, abaixo transcritas.

ἤως ὅτε δῖα φανήη, οὐδέ μιν αἰσχύνει· θηοῖό κεν αὐτὸς ἐπελθὼν οἶον ἔερσῆεις
κεῖται, περὶ δ' αἶμα νένιπται, οὐδέ ποθι μιάρός· σὺν δ' ἔλκεα πάντα μέμυκεν ὅσ'
ἐτύπη· πολέες γὰρ ἐν αὐτῷ χαλκὸν ἔλασσαν (*Ilíada* 24, 417-421)¹

As imagens que dão a ver o resgate do corpo de Heitor nos vasos de figuras-negras e de figuras-vermelhas ocorrem entre 570 e 480, distribuindo-se por três tipologias que evocam o συμπόσιον, no entanto, diferem deste porquanto Aquiles está sozinho ou os acompanhantes não são participantes daquela reunião. A

primeira reinventa Aquiles reclinado, com o corpo de Heitor por baixo da κλίνη (fig. 204); a segunda mostra Aquiles reclinado a sós com Príamo (ver figs. 205-206). Pormenores como sangue a correr de múltiplos ferimentos no corpo de Heitor (ver fig.



Fig. 206. Príamo pousa as mãos nos joelhos de Aquiles. O corpo de Heitor jaz, com feridas e os pés amarrados. Aquiles serve-se de uma pequena faca de refeição.

¹ “assim que surge a aurora divina, mas [Aquiles] não o lacera. Tu próprio te maravilharias se ali fosses e visses a frescura do corpo de Heitor, limpo de sangue, sem imundície alguma. Todas as feridas fechadas, lá onde foi ferido.”



Fig. 207. Hermes, um servo com uma trípode. Príamo suplicante. O elmo e a espada em suspensão indicam tréguas. Os alimentos pendentes da mesa sobre o corpo de Heitor evocam a ameaça de consumo da carne do príncipe? (*Ilíada* 22, 345-347)

O artista também reinventa o tempo da acção, porque o esclarecimento do escudeiro de Aquiles acontece antes da chegada do ancião à tenda de Aquiles. Neste domínio privado, o acto criativo prevalece, pois naquele poema Aquiles já terminou a refeição e está acompanhado com Automedonte e com Álcimo, aqui ausentes. Na imagem, Aquiles segura uma faca e tem comida por perto, porém, tais opções também indicam que o herói

tomou uma refeição. A terceira tipologia inclui outras personagens e objectos. Concretamente, atrás de Príamo alguns servos, liderados por Hermes, carregam o resgate (ver figs. 204; 209), outras vezes Hermes não está incluído (ver fig. 208) ou está posicionado atrás de um servo (ver fig. 207), ou então imediatamente atrás de Príamo (ver fig. 204). Independentemente do posicionamento ou da ausência, figura-se aqui a exigência de recato total por parte do deus, aliás, mencionada em Homero:

ὦ γέρον ἦτοι ἐγὼ θεὸς ἄμβροτος εἰλήλουθα Ἑρμείας ... ἀλλ' ἦτοι μὲν ἐγὼ πάλιν εἴσομαι, οὐδ' Ἀχιλῆος ὀφθαλμοὺς εἴσειμι· νεμεσσητὸν δέ κεν εἶη ἄθάνατον θεὸν ὦδε βροτοὺς ἀγαπαζέμεν ἄντην (*Ilíada* 24, 460-464)²

À cabeceira da κλίνη de Aquiles estão outras personagens, talvez servas do herói (ver figs. 204; 207-208; 210; 212). Nesta obra do Pintor de Oltos, a personagem que ocupa aquela posição tem sido identificada como sendo Briseida. Esta parece ter acabado de coroar a cabeça do herói com uma grinalda vermelha de folhas pequenas; ou, pelo contrário, prepara-se para a remover, para lhe trazer mais conforto? Precede-a um homem armado cuja mão toca no elmo que está a usar, evidenciando preocupação (ver fig. 204).

² “Ó ancião, eu que vim para junto de ti sou um deus imortal, Hermes. Mas agora regressarei, para não entrar no campo de visão de Aquiles. Seria porventura censurável um deus imortal ser recebido às claras por mortais.”



Fig. 208. A Górgona, desenhada no escudo suspenso, enfrenta o observador. As personagens, servos de Príamo, Príamo, Aquiles e o efebo retrospectivo usam a fita distintiva dos ἄθληται.

Outra variante, com o corpo de Heitor por baixo da κλίνη, dá a ver Príamo a chegar do lado esquerdo, com os braços estendidos em direcção aos joelhos de Aquiles (ver figs. 205-206).

Pelo contrário, a pintura do sul de Itália manifesta preferência pela representação da ordem de Hermes, dando a ver Príamo ajoelhado com as mãos sobre os joelhos de Aquiles (ver fig. 214), o que sugere mais uma tentativa de

ilustração da cena da *Ilíada*, assim como de outras partes do poema (*Ilíada* 24, 465; 478; 185-187). Nalgumas imagens Príamo está sozinho, noutras está acompanhado por servos que carregam o resgate (ver figs. 204; 207-209), noutras Briseida precede-o,

alongando o manto para a frente, em sinal de preocupação³; noutras ainda, Hermes está também presente, porém indica a força invisível alimentadora da acção (ver figs. 204; 207). A breve revisão da composição iconográfica do resgate que acabei de fazer



Fig. 209. Briseida coloca uma coroa na cabeça de Aquiles, ou retira-a?

Fig. 210. Aquiles (à esquerda), um servo de Príamo, Príamo em atitude de luto; corpo de Heitor. Ao lado deste, está uma arca, com a tampa aberta; sobre a arca, está uma balança de grandes dimensões.



³ Vide CVA, *Kassel Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen* 1, 44.

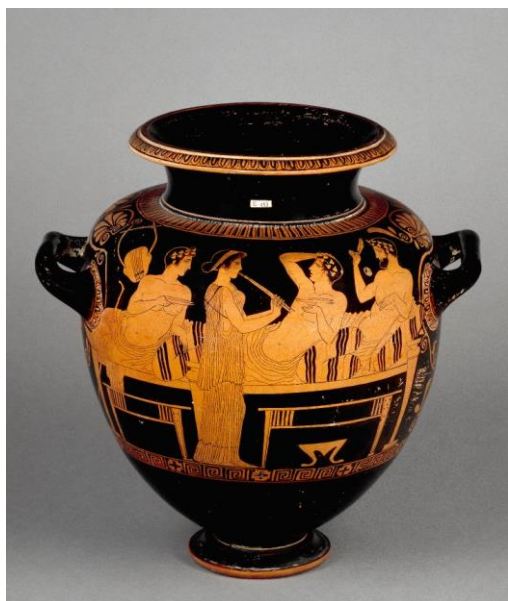


Fig. 211 (face A). Cena de συμπόσιον com personagens anónimas.

revela a grande capacidade de síntese dos pensadores picturais, uma vez que o *punctum* dado a ver não só evoca a morte de Pátroclo, a caça de Aquiles a Heitor, a luta entre ambos, que termina com a morte deste e subsequente agressão ao corpo, mas também lembra o funeral de Heitor, que a *Iliáda* menciona e as imagens não mostram.

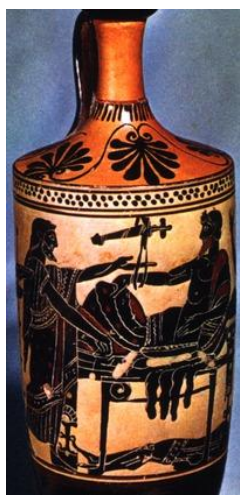


Fig. 212. As colunas (à esquerda e à direita) indicam o interior. O tecido sobre o ombro e o antebraço de Aquiles e de Priamo alude a um hábito dos retores, sugerindo a boa resolução do conflito, também indicada pela presença das outras personagens, uma com presentes e a outra com um vaso, para lavar o corpo de Heitor?

Por isso, o grupo de imagens relativo ao resgate qualifica-se como terceiro e último elemento do segmento produtor de um τέλος ético. Assim o habilitam as recriações posteriores deste tema, apoiando também a análise dos diversos elementos como indicadores da predisposição interior para a acção equilibrada.

Confirma isto mesmo este relevo de Milo, datado de c. 440 (ver fig. 210), onde, mediante a analogia com a *kerostasia*⁴, se projecta o equilíbrio.

⁴ A tipologia do tema difere das que tenho vindo a analisar, dando a ver um esquema distinto, revelando, por isso, uma tradição iconográfica distinta. A composição, contudo, não é clara. A este propósito Graham (1958, 315) diz: “While the general intent of the scene is thus quite clear there is still some doubt as to its exact interpretation [...] It might be expected that the object held in the hand of the attendant could provide a decisive clue, but unfortunately this does not seem to have been given a very distinct shape, and to make matters worse it is slightly damaged along the top and possibly along the left-hand edge.” Vide também, neste estudo, a p. 39, onde menciono *Os Frígios*, de Ésquilo, que trata este tema.

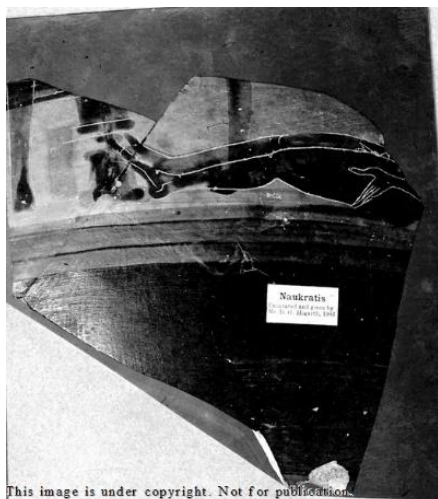


Fig. 213. Unidades mínimas como as pernas da κλίνη, a nudez heróica e a sugestão do corpo morto com a cabeça para a direita indicam a cena do resgate do corpo de Heitor.

O corpo de Heitor jaz em frente a uma balança; Aquiles e Príamo estão posicionados um de cada lado daquele instrumento; um jovem servo de Príamo⁵ segura um recipiente conveniente à pesagem de ouro. A tragédia hoje perdida de Ésquilo, intitulada *Os Frígios*, contribui com um exemplo semelhante àquele, esclarecendo que a associação ao ouro não constitui uma novidade naquela data. Nesta tragédia, parece evidente que Príamo resgata o corpo do filho em troca de ouro. Todavia a referência ao ouro faz pensar numa leitura totalmente oposta àquela que imagens mais antigas levam a crer, propondo, ao invés, a

transacção comercial. Os valores das recriações mais antigas manifestam-se mediante o ritual do ἀγών transposto para um cenário próprio do συμπόσιον, dando relevo à distinção de uma ética expressada nestas formas individualizadoras daquela instituição mediante a supressão de elementos relacionáveis com uma cena de συμπόσιον na vida empírica, como fez o Pintor de Peleu neste *stamnos* (ver fig. 211). O eco do συμπόσιον une-se aos elementos distintivos do ἀθλητής compondo uma ᾄσκησις fundada no exemplo ateniense da instituição devotada à formação física e espiritual dos membros do sexo masculino, *i.e.*, o ginásio. Neste sentido, as imagens relativas ao ἀγών entre Aquiles e Heitor e as cenas tocantes aos maus-tratos ao corpo deste são duas composições merecedoras de notoriedade nesta série, em que o fragmento da ânfora de figuras-negras no Ashmolean Museum, em Oxford (ver fig. 213) é, com a ânfora de Lípsia, a mais antiga representação ática conhecida e, afora o relevo argivo-coríntio de bronze, também a mais antiga representação grega do tema⁶, datada no século VI, que é identificável



Fig. 214. Um fragmento tardio e mais completo indica a mesma cena (ver Fig. 213).

⁵ Por convenção iconográfica, do lado da cabeça do morto estão aqueles que lhe pertencem (*vide* Graham 1958, 314).

⁶ CVA, Oxford, Ashmolean Museum, fig. 2, 94, PL.(403) 1.18



mediante unidades mínimas de significação, como o posicionamento dos pés, informando que o corpo de Heitor está virado para cima, entre as pernas da κλίνη de Aquiles e as da mesa.

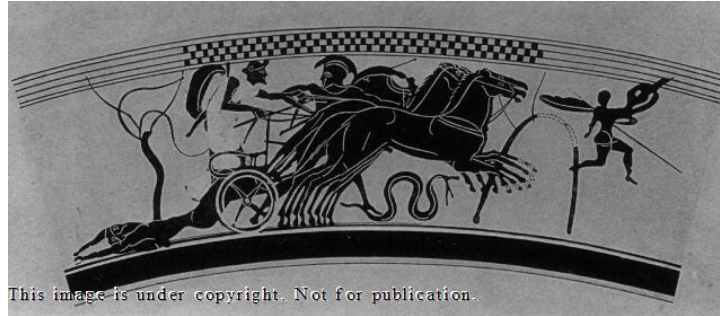


Fig. 215. O ctonismo e a hipodromia indicam a fúria de Aquiles. A *eidolondromia* sugere a celeridade da extinção do sopro vital. O túmulo alude ao μνήμα de Πάτροκλο.

A luta entre Aquiles e Heitor é um tema que surge nos vasos de figuras-vermelhas, no último quartel do século VI e no primeiro quartel do século V. Pelo contrário, as cenas expressivas do arrastamento do corpo de Heitor recriam-se em numerosos vasos de figuras-negras, antes e depois de 500. Nestas, o corpo de Heitor está



Fig. 216 (face **B**) Hermes, Atena, Afrodite; (sob a ansa) Afrodite aponta para o corpo de Heitor, virado para cima; (face **A**) Automedonte conduz a quadriga a galope, arrastando-o, túmulo de Pátroclo e serpente. Aquiles corre à volta do túmulo.

a ser arrastado de costas, porém, as variantes desta temática são diversificadas. Uma sugerem íntima conexão entre ambas as faces do artefacto mediante a disposição dos elementos de ligação, vegetais ou outros. Concretamente, esta ânfora de colo à cura do British Museum liga o Julgamento de Páris e esta manifestação da cólera de Aquiles,



Fig. 217. Aquiles corre ao lado do corpo de Heitor, arrastado pela quadriga conduzida por Automedonte. A deusa Íris assiste.

articulando a forma do vaso e as formas das figuras nele inscritas. As pernas de Heitor estão, pelo que consigo apurar, amarradas à quadriga conduzida por Automedonte, o cocheiro de Aquiles, que galopa para a direita. A parte superior do corpo do herói atravessa a área lateral do vaso, com os braços alongados para cima, contra o chão, aos pés de Afrodite. Esta, olhando para Atena e para Hermes, estende o braço direito com a palma da mão aberta a apontar para a cabeça de Heitor. Aliam-se a esta composição as linhas redondas do vaso formando uma unidade reveladora do arrastamento, mediante a ilusão da rota circular descrita pelo galopear desenfreado dos cavalos (ver figs. 216B-C). O túmulo de Pátroclo e o εἶδωλον deste a correr pelo ar são variantes desta *idografia* (ver figs. 215-216, face A), onde, por vezes, está incluída a deusa Íris (ver figs. 217-218).



Fig. 218. O momento significativo é a preparação do arrastamento. O excesso revela-se na superação da moldura e no elmo-raposa. Às serpentes desenhadas no escudo de Heitor, junta-se o tombo do elmo, paralelo ao rosto morto de Heitor, sugerindo as forças abissais prestes a degradá-lo.

O *punctum* do terceiro grupo de imagens nesta série sugere imediatamente o resgate do corpo de Heitor (*Ilíada* 24). Aquiles, reclinado numa κλίνη, mantém o corpo de Heitor por baixo desta peça de mobiliário ou está presente um ancião modestamente vestido, com as mãos estendidas em direcção aos joelhos de Aquiles ou simplesmente na direcção do herói recostado, são os elementos identificadores da cena. Pensar esta história mediante o desenho e a pintura, em consequência das singularidades destes modos de expressão, abre uma

perspectiva possibilitadora da compreensão desta situação em termos de autoridade e de poder. Estas noções têm sido definidas de maneiras diversificadas e, por vezes, antagónicas, em áreas diferenciadas do saber, como, por exemplo, o direito, a política e a sociologia. Como consequência imediata daquela diversidade, define-se uma complexa constelação teórica, que muito excede os objectivos e as limitações deste estudo. Porém, os elementos constitutivos das imagens, designadamente a gramática iconográfica que as torna uma composição, dão forma a intuições acerca do poder e da autoridade. No caso presente, a composição constitui, efectivamente, um estímulo ao apresamento do significado de dar a ver a insólita articulação de três rituais aparentemente distintos, como o συμπόσιον e o funeral e, mesmo antagónicos, como a

atribuição de um prémio, encenado mediante a gestualidade do apelo. Tal organização de elementos, que dificilmente ocorreriam em simultâneo no plano fáctico, parece estabelecer-se em termos de autoridade e de poder, noções estas cujo sentido importa clarificar antes de mais. Por convenção, elevo aqui a palavra autoridade ao estatuto de termo, com a acepção de gesto bidireccional que parte daquilo que se dá a ver — da imagem — e encontra resposta na acção do sujeito espectador. Este encontro gera a reflexão, alimentando a plenitude subjectiva, situação esta que favorece o reconhecimento de autoridade à composição iconográfica. Do ponto de vista do espectador, a encenação estática da composição propicia o nascimento de uma imagem de si, que é suscitada pela descoberta da alteridade, despertada pelo *punctum*. Esta perspectiva dá a ver o dissemelhante, motivando uma dupla metamorfose: a primeira, ao lembrar a história conhecida por todos, torna-se uma ὄσκησις para cada espectador que a imagina na sua mente, seduzido pelo que vê e, por isto, tornado cativo. As imagens não contam nada ao espectador, que é propositadamente ignorado, como indiciam as figuras totalmente absorvidas na sua ocupação. O observador, à semelhança de um *voyeur*, ouve uma conversa e espia uma cena. A segunda metamorfose dinamiza a conversão do observador em sujeito que age. Não quer isso dizer que este sujeito actuante nascente se manifeste, no *agere*, no agir, enquanto acção prática realizada⁸, apesar de esta ser potencialmente o horizonte a alcançar, como se vem a verificar no século IV, com Aristóteles. Sem pretender estabelecer comparações, não posso, contudo, deixar de observar que o olhar crítico acerca de uma imagem é, por si próprio, já uma acção. É, todavia, um *agere*, um agir, no sentido de alteração, no plano do λόγος, sendo esta uma condição suficiente para alcançar um determinado movimento ético, no horizonte longínquo do λόγος chamado pela imagem, latente e, por isso, alegadamente projectável na acção prática do futuro.

⁸ Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1139a7.

Nas imagens, os contornos desta acção distinguem-se como consequência de um movimento de través, de atravessamento e de percurso, do fazer um trajecto de subordinação às adversidades, onde se integra a noção de realização, sendo estas noções todas constituintes do verbo que diz a prática: πράσσω. Nas imagens, o pensamento pictural acusa parentescos semânticos com aquela palavra, ausente da composição, mediante metáforas, que convenciono designar por *idográficas*, na sequência dos



Fig. 219. O bastão de nós, associado ao viajante e ao pensador, cruza-se com a μόχαιρα, indicando a gravidade do tema e a disponibilidade para o pensar, em benefício da comunidade (Aquiles segura o manto como um orador). As pulsões contra Heitor serão dominadas (a Górgona está a desaparecer sob a moldura).

sentidos plurais irradiantes, entre os quais se distingue a dimensão existencial conivente com experiências do corpo. Cientes desta cumplicidade, Lakoff e Johnson (2002, 247) enunciam esta matéria difícil no passo que cito abaixo.

“You need to explain where meaning comes from in creatures like us who have no modules of the sort required by generative syntax or by language-of-thought paradigms.... You need to explain how creatures with our peculiar neural and physiological makeup can experience meaning, can conceptualize, and can reason abstractly. And, in such an account, the body is implicated every step of the way.”

Os autores, no cruzamento da psicologia cognitiva com a linguística, radicam a construção de metáforas na sensibilidade do corpo, possibilitando a categorização destas para pensarmos a nossa condição no κόσμος. No corpo desenhado pronuncia-se a musculatura de afectos avisadora da manifestação do *aparato perceptual* inscrito nos órgãos, presumivelmente gerador de formas verbais capazes de os nomear. Não será ao acaso que o guia de Príamo no trajecto até Aquiles é Hermes, tal como acontece na *Ilíada*. De igual modo, o alinhamento em procissão das personagens sequazes de Príamo descreve a travessia enquanto ritual, e, mais exactamente, enquanto autoridade.

O ritual do atravessamento como presença de autoridade

A travessia ritual de Príamo interrompe o tempo de suspensão, penetra no espaço do excesso, *cai e fecunda*, impulsionando a acção subsequente de Aquiles, que o espectador da imagem, conhecedor da *Ilíada*, recordará, nomeadamente o funeral de Heitor e as tréguas concedidas, durante o período de luto. Assim leva a crer a composição da imagem. O gesto de apelo, associado a Príamo, e a predisposição para o julgamento, indicada pela atitude corporal de Aquiles, definem uma atmosfera dialéctica. A primeira explica-se mediante o traçado do movimento do corpo de Príamo. As mãos estendidas para Aquiles combinam-se com o domínio e com a exactidão da figura desenhada de perfil, conferindo dignidade e modéstia ao gesto, ambas reduplicadas nas vestes humildes do rei. A segunda é mostrada com a reclinção de Aquiles sobre a κλίνη, indicando que a refeição de Aquiles não é para ser compreendida como um gesto do quotidiano, pelo contrário, deve ser entendida como parte de um ritual distinto daquele. Por isso, outros elementos ligam esta encenação ao συμπόσιον. A suspensão das armas e demais objectos bélicos concerta-se com o vinho (ver fig. 209), com a comida (ver figs. 204-206; 208) e com as personagens, exibindo gestos associáveis à inquietação, complementando o discurso relativo ao banquete (ver fig. 209). Vê-se, assim, apoiada a tese de ausência de violência física ou, mais exactamente, da suspensão desta, como exigência das circunstâncias. Os gestos das personagens posicionadas à frente de Aquiles caminham em direcção ao herói, mostrando uma atitude de solenidade, de dádiva e de apelo, predispondo a atmosfera cúmplice do diálogo.

A moldura de inscrição da cena convoca-a para o τόπος do ritual, por demais salientado na διάθεσις proposta pela atitude das personagens. A ordem de apresentação dos elementos gera significado com os gestos e com os objectos, avisando que os actores em cena se encontram envolvidos numa κρίσις. Por conseguinte, a necessidade de julgamento liga-se ao rito funerário, dito pelo corpo morto, jazido sob a mesa repleta de alimentos. Um homem está a tomar uma refeição e um ancião dirige-se-lhe em atitude de apelo, sendo antecedido ou não por outras personagens, que carregam objectos de distinção, na maioria dos exemplos, itens relacionáveis com prémios. Esta organização interna orienta a oposição entre a vida e a morte, mediante o paralelismo entre ambas, aparente no posicionamento dos corpos de Aquiles e de Heitor. Na maioria das imagens,

as personagens parecem superar o eixo vertical, tal como os objectos, designadamente os elmos (ver, por exemplo, fig. 216). A imagem arrola por um lado o excesso e a transgressão e, por outro lado, mostra que este transbordo engloba as noções de fronteira e do atravessamento, πράσσω, mapeando o caminho para a reposição da ordem, mediante os objectos, a suspensão de parafernália bélica e a oposição entre a vida e a morte. O acto de atravessar manifesta-se também no movimento das personagens, que caminham em procissão do exterior para o interior, onde Aquiles está reclinado numa κλίνη, junto a uma mesa com alimentos. A presença de Hermes, deus da eloquência, da diplomacia, protector do γυμνάσιον e da palestra⁹, reafirma a travessia. O deus, habitualmente posicionado atrás de Príamo, figura a metáfora da travessia, abrindo-a ao sentido de missão diplomática, dita no acto do pai que tenta resgatar o corpo do filho, apelando à compaixão do homem que lhe tirou a vida. A pintura dá a ver, assim, uma metáfora conceptual relativa à propensão do Homem para compreender o menos concreto mediante o mais concreto.

O séquito que precede Príamo esclarece que estamos a ver um ritual, aliás, confirmado com os objectos, *hydriai*, tripodes e caixas, que seguram. Estes artefactos, ora utilizados no quotidiano, ora numa ocasião solene, são aqui reveladores da solenidade da cena a que assistimos. Esta cerimónia acusa um sentido universal. Os objectos, de utilidade geral, por serem dispensáveis para Aquiles, a quem se destinam, suscitam o questionamento acerca do papel que desempenham nesta cena. Sendo elegíveis como prémio concedido ao vencedor de uma luta, assim reconhecido pela sua vitória, referenciam o reconhecimento, a consagração e a recompensa. Ganham, por isso, notoriedade enquanto signo do τέλος do ἀθλητής, que é parte constituinte de uma organização política e social onde todos participam naquilo que é comum a todos, recolhendo os benefícios de tal contribuição. Nesta série, Aquiles protagoniza uma cena onde se destaca a disposição interior capaz do reconhecimento e do equilíbrio do excesso da acção praticada. Assim determinam a oferta da *hydria*, a suspensão de armas, os gestos de apelo e de luto. Mais do que exemplificar a reposição de κοσμία mediante a atitude não violenta, inalienável do reconhecimento da alteridade, tal sintaxe

⁹ Vide Demargne (1984, 120) s.u. “Athéna”.



Fig. 220. Atena pensativa, com elmo de guerreiro, apoia-se numa lança.

prescreve-o como dever do ἀθλητής.

Neste agrupamento de imagens, o ginásio como *vivarium* da πόλις ganha relevo enquanto metáfora. A ποίησις das formas apresenta o corpo como lugar de memória e sede de construção ética e moral. A decodificação iconográfica assegura o elo entre o corpo e o espírito, não sendo de estranhar a harmonização de ambos, porquanto nesta se aclara um dos elementos mais importantes da civilização grega, ligando-os todos como “comunidade de sangue”, “comunidade de língua” e “comunidade de religião”¹¹, conforme

atestam os importantes cultos celebrados nos jardins dos três γυμνάσιοι de Atenas¹². A associação de tais espaços também radica a παιδεία na agricultura, nomeadamente na dimensão de valorização do processo de ser, ou seja, do tempo de transformação, de cuidar e de colher e de refazer tudo isto, aprimorando a técnica. A semelhança com o trabalho do ἀθλητής acentua-se, unindo, pelo menos no plano teórico, todos os ἀθληταί mediante a via da partilha e da sensibilidade ao κόσμος exterior. Assim podemos, talvez, desocultar a melancolia transparecida do corpo e do rosto do mármore votivo de Paros que representa Atena à porta de um ginásio da acrópole, com um elmo sobre a cabeça rebaixada (ver fig. 220). A atitude corporal da deusa denunciaria, então, a preocupação como linguagem que se vai inscrevendo nos corpos em formação para competir por um fim, e que após esta criação constituirão eles próprios os fundamentos da πόλις, instruindo outros, firmados no exemplo daquela inscrição. Outras fontes assimilam a estatuária à protecção concedida pela deusa¹³ ao γυμνάσιον, sendo menos plausível a atribuição da expressão de melancolia ao espanto da deusa ante os resultados obtidos pelos ἀθληταί¹⁴. A extrema relevância do ginásio para a arte oratória, para o pensamento e para a disseminação deste nas colónias, acentua o sentido da manifestação melancólica

¹¹ Vide Tzachou-Alexandri (1990, 6).

¹² O ginásio como instituição terá sido fundado pelos Pisistrátidas, no início do século VI. (Teógnis de Mégara, *Elegia* 2, 1335-1336, ed. Gerber).

¹³ Vide, por exemplo, Sólon, fr.4; *Hino Homérico a Atena* (ed. Fantuzzi 2001).

¹⁴ Vide Ridgway (1987, fig. 69).

da deusa. Por um lado, o corpo inclinado de Atena sugere projecção e, por outro lado, a lança em que se apoia corrobora a expressão de melancolia talhada no rosto, em alusão, talvez, ao apoio ausente da vã demanda por uma âncora que confirme aquela projecção. A semelhança entre a atitude corporal da deusa e a de Aquiles na série habitualmente designada por “Embaixada a Aquiles”, no capítulo sete deste trabalho (pp. 212-233), possibilita a identificação de outros nexos que apoiam esta compreensão porque as reinvenções do herói também transmitem preocupação ética. Juntam-se àquela análise as imagens de Aquiles deste agrupamento, concretamente as recriações do resgate do corpo de Heitor porquanto traçam a travessia, por oposição à passagem. A travessia incide na viagem, erodindo o ponto de partida e o ponto de chegada. Diferentemente, a passagem assegura um caminho firme entre um ponto e o outro, ambos fixos. Príamo vem lembrar Aquiles da travessia, confrontando-o com a condição heróica que o singulariza, enquanto meio ímpar, a fim de que o filho de Peleu não caia no abismo de solidão, impulsionável pela perigosidade e pelos sobressaltos da travessia.

Por semelhança, estando o relevo votivo de Atena melancólica à entrada do ginásio — que é também uma saída — torna-se σῆμα, assinalando a oposição entre a passagem e a travessia. Concretamente, a deusa naquele espaço acusa a preocupação que, à luz desta análise, denuncia um estado reflexivo acerca da travessia como via para a construção da πόλις, após a passagem da porta de saída do ginásio, e, sobretudo, para a semente que o atleta carrega nesta passagem. Por isso, Aquiles, na série que reinventa a recepção da embaixada e Atena, na figura, estão como se não estivessem. Dito de outra maneira, encontram-se totalmente absortos na interioridade da reflexão, sugerindo a visualização através da espessura ocultadora da temporalidade vindoura. Aquele plano está, portanto, associado por um lado à noção de perda precipitada pela negligência e, por outro lado, à intuição da desumanidade da indiferença. São estas atitudes totalmente antagónicas ao erotismo do filho de Peleu, posto que a ἐνάργεια que o individualiza transparece como desejo e como ferida, sentida e infligida. Confirmam-no, a título exemplar, o empenho na construção da condição ἐρωτική individual, saliente no caminho para a καλὴ ἀγαθία (*Il.*, 9, 321-326) e o excesso de violência, própria da atitude predatória até à exaustão¹⁵ (18, 336-338; 21, 205-605; 22, 138-403; 23, 231-232), revelada na privação da nutrição do corpo e do espírito (24, 128-131) e na recusa da higiene pessoal (23, 41-42; 231-232), como consequência da dor extrema ocasionada

¹⁵ Sobre a exaustão do herói, *vide* Serra (2003, 201-204).

pela morte de Pátroclo. Por conseguinte, Ἀχιλλεὺς ἀθλητής dá corpo à teatralização de uma musculatura afectiva suficientemente potente para que dela possam formar-se palavras a partir das sensações emanantes do corpo encenado. Assim podemos pensar ao ver surgir na tragédia a *Antígona* de Sófocles, onde o direito à sepultura é um tema central, ou no *Rei Édipo*, onde este sobressai como homem subordinado ao erro e ao castigo, apesar de não ser possível estabelecer relações de influência entre ambas as formas de expressão, independentemente de a composição iconográfica que dá a ver Aquiles envolto no manto em frente a Odisseu ser chegada à reinvenção de Édipo em frente à Esfinge. Numerosos vasos sugerem mais a alteridade, mediante a ilusão de movimento circular aliado à disposição de corpos em linhas paralelas. Esta organização das formas na imagem evocam a alternância de posicionamento. Por isso, esta série apresenta-se como *studium* da educação ética do homem. Neste sentido, o vocábulo ἀνθρώπεια¹⁶, pela proximidade formal e semântica com a noção de παιδεία, torna-se relevante para designar a acção educativa implícita na atitude de Príamo, indicada pelas analogias gímnicas, afins dos exemplos na série relativa à formação de Aquiles-criança, já mencionada. A afinidade com o γυμνάσιον é significativa, porquanto a experiência gímica era decisiva na formação do carácter dos jovens gregos, constituindo uma via central para a difusão do pensamento, da oratória e da cultura grega, em geral¹⁷. A coesão destas reinvenções iconográficas instala-se na construção da imagem de Aquiles como personagem associada à edificação ética. Concretamente, o vaso do Pintor de Oltos inclui Briseida, porém, a presença de Hermes, de elementos atinentes ao γυμνάσιον e ao guerreiro, presentes noutras recriações do tema, apesar de nem sempre ocorrerem em simultâneo, indica que a cólera do filho de Peleu contra Agamémnon, tal como a cena do resgate, não se deveu, como foi já lucidamente observado¹⁸, a uma obstinação pessoal. Pelo contrário, a análise da série habitualmente conhecida como recepção da embaixada mostrou que a μῆνις de Aquiles evoca a transmissão da memória de um legado ético de conduta heróica, que o rei viola, reconhecendo posteriormente a falha ética cometida.

¹⁶ Aristóteles, *Ética Nicómaco* 175a4.

¹⁷ Vide Tzachou-Alexandri (1990, 27). Teógnis de Mégara (*Elegias* 2, 1335-1336) situa a fundação dos ginásios, enquanto instituição, no século VI e Demóstenes (XXIV, 114) refere que Sólon instituiu a pena de morte a quem cometesse furtos dentro dos ginásios.

¹⁸ Vide Sá (1996, 15).

O Excesso como via possível para a κοσμία

Nesta série o excesso manifesta-se nos objectos que superam a moldura ou que, ao invés, parecem desaparecer sob esta, sugerindo uma situação de ἀκοσμία, de desordem. Pelo contrário, as inclinações descritas pelas linhas horizontais e pelas linhas verticais em movimento, definem uma διαθήκη que se distingue pela δύναμις gerada através da linha oblíqua em que Príamo está representado, indicando movimento em direcção a Aquiles. As linhas de composição deste indicam que aquela dinâmica não será contrariada. As linhas horizontais concretizadas na κλίνη expressam repouso, ao passo que o posicionamento reclinado de Aquiles se articula com aquelas linhas gerando um espaço livre, propício ao acolhimento da dinâmica de Príamo.

Tal geometria liga-se às indicações dadas pelos demais elementos constituintes da imagem, formando uma gramática *idográfica* que possibilita a identificação de expressões de autoridade naquele gesto de Príamo ἀθλοφόρος. O gesto bidireccional que parte do que Príamo dá a ver — a imagem de si próprio —, e que encontra resposta na acção do sujeito espectador, Aquiles, anuncia a autoridade do ancião sobre o simposiarca, que a reconhece. O reconhecimento é denotado de duas maneiras. A primeira manifesta-se na disposição de Aquiles e do corpo de Heitor em linhas paralelas. A segunda revela-se no enfrentamento de Aquiles e de Príamo, alusivo à alteridade e, por extensão, ao τέλος da dimensão ética do herói. Aquele reconhecimento desenha a plenitude do edifício ético do herói, na sua relação constituinte com a comunidade em que se insere. Do ponto de vista do observador, a encenação estática observada propicia o nascimento de uma imagem de si, que é suscitada pelo reconhecimento da alteridade, aliás, despertada pelo *punctum*, evocativo do resgate do corpo de Heitor e, conseqüentemente, de toda a *Ilíada*. O *punctum* dá a ver a dissemelhança, concretamente, as díades vida e morte, acção bélica e dormência bélica, vitória e derrota. Ocasiona-se, assim, uma dupla metamorfose: a primeira, ao evocar a ausência — *i.e.*, a história habitualmente conhecida, o *studium* — torna-se aquilo que cada espectador hipoteticamente imagina; a segunda, dinamiza a conversão do observador em sujeito que age. Não quer isso dizer que este sujeito actuante nascente se manifeste no agir

(*agere*), mais exactamente, na acção prática realizada¹⁹, apesar de esta constituir uma ulterior possibilidade telúrica, no sentido de levar a cabo o cumprimento de si, de uma maneira espontânea. Tal espontaneidade resulta, porém, da παιδεία compreendida como edifício ético (ἦθος), ao invés de constituir uma reacção aleatória, porque desabrigada da intimidade daquele edifício. De facto, a *Ilíada* manifesta aspectos — por exemplo, o ajuntar do pedido de Príamo com a recordação íntima de Aquiles —, que diferenciam aquela compreensão como um prolongamento de conteúdos já constituídos ou, pelo menos, indiciados naquele poema de Homero, distinguindo o humano da besta. As imagens não dão a ver as recordações familiares mencionadas na *Ilíada*, todavia também elas se diferenciam como prolongamentos de conteúdos constituídos. A cena do resgate mescla elementos do συμπόσιον e do γυμνάσιον, evocando, por isso, a παιδεία e, com esta indicação, dá forma à ética que mencionei. A *Ilíada* confirma este entendimento, a propósito da restituição do corpo de Heitor, da pausa das actividades bélicas e do funeral do primogénito de Príamo. À luz deste exemplo, as imagens são eloquentes quanto à distinção de sujeitos predispostos para a acção — designadamente para o achamento de um espaço comum de mimese — no interior da imagem, o enfrentamento entre Aquiles e Príamo e, no exterior da imagem, o enfrentamento entre o observador e a cena, elevando aquele à condição de leitor *idofórico*.

Na imagem que nos é dada a ver, o reconhecimento desenha-se enquanto qualidade axial de autoridade. De facto, dar a ver a oposição entre a fragilidade exterior de Príamo e a robustez e a jovialidade de Aquiles, a vitalidade mostrada no eixo vertical da imagem e a morte traçada no eixo horizontal, onde repousa o corpo de Heitor,

¹⁹ Vem a propósito mencionar o pensamento de Aristóteles (*Ética a Nicómaco* 1139a7, tradução portuguesa de Caeiro, 2004) acerca da ética como possibilidade de transcendência afectiva, de superação e de sublimação da acção espontânea aos acontecimentos extremos. Naquele texto de Aristóteles, tal elevação resulta “das qualidades das disposições permanentes do carácter. O agir tem de ser, tal como é comumente aceite, estabelecido com um sentido orientador [prático]” (2, 2, 1103b32-35). “Assim disposições permanentes do carácter constituem-se através de acções levadas à prática em situações que podem ter resultados opostos” (2, 1, 1103b24-26). No livro 6 explica-se o sentido orientador como acção planeada que procura corrigir o que está mal: “Há para todas as disposições do carácter referidas [...] um determinado objectivo em vista do qual quem dispõe de um sentido orientador aumenta ou diminui a tensão nessa direcção. Há também um certo horizonte que delimita as posições intermédias, as quais, dissemos, residem no espaço intermédio entre o excesso e o defeito, uma vez que elas existem conformadas pelo sentido orientador” (6, 1, 1138b23-26). A análise do problema ético em Aristóteles é aqui inoportuna. Todavia, justifica-se a observação de ecos concordantes entre as imagens nesta série e a acção correctiva, diferenciando-se ambos como plano de correcção do erro.



Fig. 221. Hermes, um servo de Príamo com trípode, Príamo estende os braços para Aquiles reclinado, elmo e espada suspensos, escudo suspenso, serva com ânfora, corpo de Heitor e mesa.

compondo uma δύναμις προνοετική. Por outras palavras, indica uma dimensão dúplice do poder associada, por um lado, à potência para a transformação e, por outro lado, à capacidade suficiente para o reconhecimento desta como sendo uma necessidade. A acção excessiva do herói, ao ser articulada com a δύναμις de Príamo, reconfigura o próprio como outro. Assim sugerem as mãos da figura atrás de Príamo, que, tal como as do rei troiano, apontam para Heitor morto. O corpo de Príamo inclinado na direcção do filho reitera o gesto das mãos. Apontar para o morto com os braços estendidos e as palmas das mãos viradas para cima dá a ver uma crítica, κρίσις, designadamente, uma separação que dá relevo a uma situação singular. Tal dissociação traça também o excesso da

acção de Aquiles, dando-o a ver mediante o tema, no caso das recriações do

arrastamento do corpo de Heitor, ou, mediante a superação da moldura de inscrição da cena, no caso das reinvenções do resgate. O denso preenchimento da moldura complementa o discurso iconográfico relativo ao excesso, constituindo outra maneira de dizer o resgate.



Fig. 222. O teor cordato deste encontro é indicado pela atitude corporal de Príamo e de Aquiles, pela espada suspensa e pela faca afastada do rei troiano.

Estas imagens ocupam quase todas a área do bojo do vaso, sendo esta opção particularmente eloquente para dizer o excesso e para pronunciar a desordem de duas maneiras distintas e

mediante o posicionamento em duas áreas, também distintas, do vaso. As metáforas gímnicas chamam a παιδεία de Aquiles e afastam a atmosfera de violência enquanto abuso de poder, acolhendo, pelo contrário, tranquilidade e abertura ao diálogo. Assim indicam os elementos na composição, concretamente, a mão que segura uma *kylix*, a faca a cortar o alimento afastando-se de Príamo, enquanto toda a atenção do herói incide sobre o ancião. O observador depara-se com a tranquilidade de Aquiles, que se volta para dialogar com o efebo que segura uma lança e usa no cabelo a fita distintiva do ἄθλητής, igual à do herói. São ambos reinventados como ἄθληταί entretidos a trocar um gracejo, ou a fazer um comentário acerca do lançamento da lança, cujo laço esclarece que se trata do dito dispositivo gímnico. Dá-se, assim, significado ao papel dúplice desempenhado pelo resgate. Por um lado, este afigura-se punição para o esquecimento que levou o herói ao excesso perpetrado contra o seu oponente agónico. Serve, por isso, como lembrança de si próprio, da eugenia e do legado transmitidos, como confirmam as imagens que reinventam a παιδεία de Aquiles. O resgate sobressai enquanto modo de transmissão do legado ético análogo à “missão pública”²⁰, sendo, por tal, comparável ao canto do aedo. Por outro lado, evidencia-se como recompensa concedida em consequência do reconhecimento da vitória de Aquiles sobre Heitor. Tal gesto, encontra a consagração de Príamo, ou seja, a elevação espiritual deste. Mediante o espanto, Aquiles abre-se à oportunidade de consagração, resultante do reconhecimento da autoridade de Príamo, senão, manifestada na acção de dádiva do rei, não obstante também ascender ao regime de interpretação²¹, da acção de Aquiles. Por outras palavras, o gesto de Príamo permanece elucidativo porquanto o espectador contemporâneo destas imagens, ainda que desconhecesse a história da *Ilíada*, poderia compreendê-la como sendo respectiva à entrega de um prémio, uma vez que a *hydria* e a trípode são habitualmente entregues como troféu de um ἀγών. A suspensão de armamento exclui a leitura de conflito bélico, tal como a linha que corta o escudo, simulando o

²⁰ Assim designa Píndaro o canto transmissor das vitórias olímpicas (Píndaro, *Olímpica* 13, 49-50. Para as *Olímpicas*, sirvo-me da edição de Race (2012 [1997])).

²¹ A acção avisadora do momento que exige a κρίσις, a crise, contempla também a necessidade de interpretação da ocorrência desencadeadora de tal separação. Um exemplo da celebração de uma vitória nos jogos apoia aquela compreensão. Na ode à vitória de Terão, Píndaro (*Olímpica* 2, 86) menciona a interpretação como acção necessária sobre o tempo, Χρόνος ὁ πάντων πατήρ, que traz a sabedoria.



Fig. 223. O escudo, parcialmente ocultado pela moldura, confronta o observador com uma imagem ambivalente: o escudo evoca o sol, enquanto a Górgona alude às forças selvagens.

desaparecimento parcial deste, sob a moldura horizontal superior (ver fig. 223, canto direito da imagem). A presença de uma mulher ocupada a verter o conteúdo de uma *hydria* para outro recipiente, que não está representado na imagem, esclarece que estamos a ver uma cena de tranquilidade no interior, servindo também para reforçar aquele afastamento. A cor branca amplia a referência à atmosfera não violenta, posto que desencobre uma área de circulação livre, associável à possibilidade dialéctica. O corpo,

inerte sob a mesa com alimentos, junta-se ao gesto do ancião, cujos braços se alongam na direcção do homem reclinado, reforçando a ideia de apelo. A imagem parece não deixar dúvidas quanto à resolução não violenta de algo que tem a ver com o homem reclinado. A morfologia do espaço assim leva a crer. Ambos os homens, o morto e o que está reclinado, estão posicionados em paralelo, ocupando quase totalmente a horizontalidade do bojo, traçando o estatuto entre pares. O corpo do ancião atravessa o espaço, desenhando uma linha oblíqua que aproxima os elementos paralelos, dispostos horizontalmente. A linha oblíqua marca, portanto, a intermediação entre o homem sobre a κλίνη e o corpo jazente, repetindo o sentido de intermediação. O segundo nível de análise apela ao conhecimento da *Ilíada*, confirmando a leitura obtida no primeiro nível. Estes dois níveis decodificam a leitura mais profunda, dita de terceiro nível. Sabemos, por exemplo, que o primeiro grupo de imagens, que mostra um par a lutar, nos diz que não se trata de uma cena de guerra, porquanto, até onde pude apurar, não existiam combates individuais. Devemos associar estas imagens ao γυμνάσιον, que, por ser uma instituição central na educação, nos indica o pendor ético dos momentos dados a ver, confirmando as afirmações que fiz supra neste texto. À intermediação como moderadora do excesso, junta-se agora a ilusão de transbordo, indicada mediante os objectos que

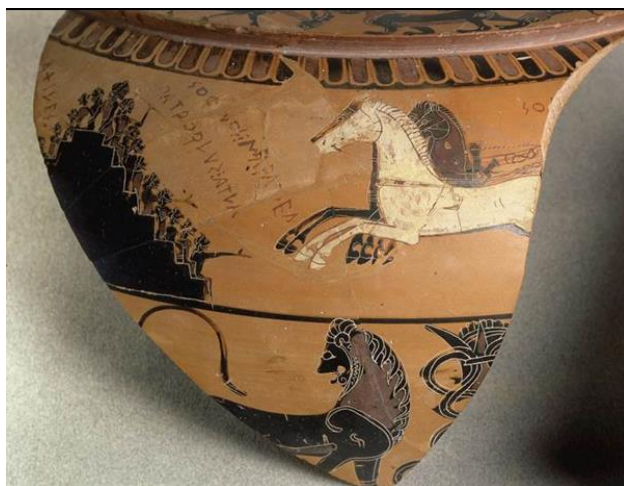


Fig. 224. Aquiles (à esquerda) entre os espectadores das honras fúnebres a Pátroclo.

assemelhando-se hoje a um grande plano no cinema, ou, diferentemente, manifesta-se na preferência por as dar a ver como se estivessem muito longe, o que é conseguido mediante a diminuição das dimensões das personagens (ver fig. 222). Este procedimento acentua a capacidade de absorção exercida pela imagem, alimentando a suprema ficção de que o observador não existe (Fried 1980, 103). Na *Ilíada*, Hermes, deus do aparecimento e do desaparecimento repentinos, anuncia o espanto de Aquiles, antes de



Fig. 225. A Górgona enfrenta o observador; Aquiles e o efebo à direita usam a fita gímnica. Príamo, precedido do séquito com o resgate, enfrenta Aquiles.

ultrapassam os limites do emolduramento da cena, gerando a ilusão de impossibilidade de contenção. A sintaxe do excesso continua nas figuras humanas, comprimidas contra o redondo dos limites, tentando acomodar-se a estes (ver fig. 223). Nos exemplos dos *tondi*, o excesso revela-se na opção por dar a ver as personagens muito próximas do observador,

o herói ser surpreendido pela chegada do ancião peregrino, no fim da refeição. Este detalhe é relevante, porquanto supõe que o *συνπόσιον* se realizava após a refeição²³. Assim sendo, as palavras de Tétis preparam as condições para aquele encontro inesperado pelo herói. De facto, as imagens dão a ver o herói reclinado, numa atitude de serenidade, predisposta à *φιλανθρωπία*. O pensador pictural cria, então, a ilusão de que estamos a ver Aquiles como *συνποσιάρχος*. No entanto,

²³ No *simposion*, tal como o vocábulo indica, bebia-se socialmente entre pares. A bibliografia crítica aceita, em geral, que o banquete é distinto do *simposion*. O pão ou carne em cima da mesa, que fontes literárias e iconográficas mencionam, podem indicar momentos diferenciados ou podem sugerir actividades independentes (*Odisseia* 1, 597; 93, 11; 22, 17-12, 84-86; neste estudo, vide figs. 221; 223; 225). Sobre esta instituição ateniense, aristocrática, exclusivamente

a ausência de outros convivas, de servos a circular ou de música, junta-se à presença de elementos próprios do γυμνάσιον, como o jovem que segura a lança gímnica e usa uma fita diferenciadora do ἀθλητής (ver fig. 223), semelhante à que adorna a cabeça de Príamo e a de Aquiles, declarando este como ἀγωνοθέτης, ao invés de συμποσίαρχος. Príamo chega com os ἄθλα, sugerindo o papel de ἀγωνοθέτης. Esta semântica também se manifesta em Sófilo, um pintor do século VI, que distingue Aquiles identificando-o, apesar de o sentar entre os espectadores dos “Πατροκλὺς Ἀτλᾶ” (imperceptível na figura), como se lê na inscrição do fragmento de vaso que mostra os ἀγῶνες fúnebres. A imagem atrai, assim, o papel de ἀγωνοθέτης desempenhado pelo herói nas derradeiras honras a Pátroclo (ver fig. 224). Na *Ilíada*, a palavra θάμβος anuncia uma cena violenta. Em grego, hoje, aquele vocábulo engloba um sentido físico, ecoante nas denotações perturbar os olhos, deslumbrar, fascinar. Afigura-se a possibilidade de o sentido ter sido o mesmo, em grego antigo²⁴. Assim sendo, na *Ilíada*, a opção por θάμβος dá relevo a um nexos com Hermes, com os prémios e com o corpo reclinado de Aquiles, acomodando a disponibilidade física e espiritual para o processo dialéctico. A necessidade de nutrição sexual e digestiva determinada por Tétis prepara a libertação do corpo e do espírito, tornando ambos disponíveis para a dialéctica. Associado à cena do resgate, o conselho da deusa acusa um pendor ético, porque a vinda de Príamo à tenda de Aquiles, antes de mais, define o encontro com a alteridade. Os indícios de uma resposta não violenta por parte de Aquiles apegam-se às palavras da deusa, combinando a disponibilidade, e com esta também o espaço de distanciamento. Enuncia-se, pois, a acção equilibradora do excesso revelado no arrastamento do corpo de Heitor, tal como na apropriação deste, negando-lhe o direito de sepultura. A determinação de Tétis tem, portanto, implícita a noção de que o estado de isolamento impede o herói de se tornar aquilo que lhe foi dado

masculina, onde as mulheres participavam a título profissional, a par dos escravos *vide*, entre outros, Murray (1983, 195-199; 257-252); Lissarrague (1990).

²⁴ *Vide* Chantraine (1999) *s.u.* θάμβος.

ser, *i.e.*, cumprir o seu destino. Por isso, legítimo é essa determinação apoiar a leitura desta série como recriação de um estado mais avançado da παιδεία de Aquiles. A metáfora do ἀγών gímnico exalta por um lado a perícia e a força do herói e, por outro lado, une-se ao transtorno ocasionado pela morte de Pátroclo, que desencadeia a propagação de violência (*Il.* 22, 418). A dimensão emocional diferencia-se enquanto ἄσκησις acerca da definição de limites. A *hydria* de Münster sugere isto mesmo (ver fig. 20). Quatro cavalos a galope ocupam o bojo. De



Fig. 226 (Espalda). A assembleia formada por Dioniso, Hera, Zeus, Hermes e Atena encima uma cena alusiva ao arrastamento do corpo de Heitor. Este posicionamento encena um espectáculo, indiferente aos deuses, que conversam entre si. O leão indica a selvajaria do acto (*Ilíada* 24, 41).

frente para o observador, no horizonte dos animais em passagem rápida, distingue-se um túmulo de cor branca e um guerreiro em miniatura a correr no sentido inverso ao do movimento dos cavalos. Uma mulher está visível ao lado do túmulo. Poderá ser Hécuba (?), porquanto na reinvenção do lamento ressoa o desabafo da rainha, na *Ilíada*, τέκνον ἐγὼ δειλή τί νυ βείομαι αἰνὰ παθοῦσα σεῦ ἀποτεθνηῶτος (*Il.* 22, 431-432; 437), ou Andrómaca (?), que também chora o marido morto. A improvisação do universo de Dioniso, presente na corrida desenfreada da mulher de Heitor (*Il.* 22, 460, 467), diz-se explicitamente nesta pintura, em que o deus conversa com Hera. O guerreiro nesta figura está armado com espada embainhada, um ὅπλον e uma δόρυ. A inscrição contribui com uma semântica significativa. Ao lado deste, lê-se “πσυκε”. Por baixo dos cavalos, um leão abre a boca, suscitando a audição do rugido avisador do ataque, também preparado nas patas dianteiras rebaixadas, denunciando os actos sem vergonha infligidos ao corpo de Heitor, Ἑκτορα δῖον ἀεικέα μήδετο ἔργα (*Ilíada* 22, 395). Na espalda está uma assembleia de deuses, sentados em blocos. São intervenientes, Dioniso e Hera, Zeus e Hermes e Atena, que está de costas para as demais



Fig. 227. Assembleia de deuses.

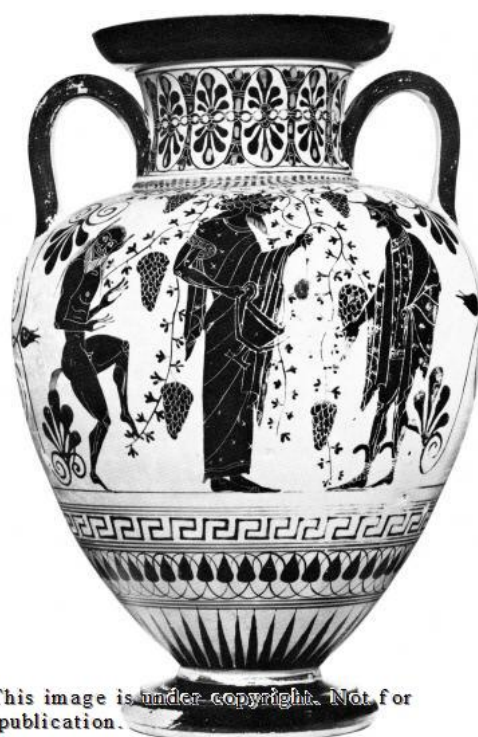
divindades (ver fig. 226). A determinação de Tétis sugere um papel de refundação temporal, porquanto faz pensar numa chamada para o presente ἀκοσμικός, de maneira a torná-lo κοσμικός, no futuro. A ira dos deuses contra Aquiles, ἀθανάτων κεχολῶσθαι (*Ilíada*, 24, 134-135), junta-se à missão de Tétis para que o herói restitua o corpo de Heitor (*Ilíada*, 24, 133), levando a crer que assim seja. Dito de outra maneira, o aconselhamento de Tétis pressupõe o perigo que o excesso do herói representa para si próprio, podendo mesmo levá-lo a tornar-se na mais “terrível” e “horrorosa” (Serra 2002, 13) antítese dos valores heróicos, de que foi até então modelo. As ameaças com que fustiga Heitor esclarecem o horror da situação, que, a concretizar-se, igualaria o herói às criaturas selvagens, ávidas de sangue e de carne, sendo esta uma imagem cujo sentido é denotado pelo leão prestes a atacar a presa: “Possa o ardor do meu próprio coração levar-me a dilacerar e a devorar a tua carne crua.” (*Ilíada* 22, 346-347). A ira dos deuses reflecte o perigo que tal atitude representaria para a existência colectiva, comprometendo a memória, como estrutura que a sustenta e perpetua. A ἀριστεία de cada herói é decisiva (Serra 2002, 11). O dominó de morte dos numerosos heróis une-se a este pilar central, fundando um propósito dúplice. Por um lado, deixar viver os heróis o tempo suficiente para fazer uma memória, conforme assinalam as múltiplas menções a honras fúnebres e à ausência destas. Isto põe em evidência a noção de um código de conduta ética associada à via marcial, manifestado na mais profunda intuição de rectidão, que inspira os heróis a não temer a morte quando julgam ser este o seu dever. A coragem e a lealdade leva-os a enfrentá-la quando esta é o τέλος da sua ἀρετή. Tal vocação induz a benevolência mútua, demonstrada na συμπαθία, concretamente, na noção de que o outro luta com igual empenho, e na veracidade, firmada na palavra de

honra (*Ilíada* 6, 232-233). Na iconografia, a metáfora do ἀγών e a presença de Príamo ἄλλοφóρος saem reforçadas à luz daquela compreensão, viabilizando o reconhecimento de nexos entre fontes escritas, no presente caso a *Ilíada*, e a iconografia. Não sendo possível estabelecer relações de dependência ou de influência, aqueles nexos são ainda mais relevantes, pois as semelhanças comprovam uma maneira de pensar agónica e dialéctica, que é comum.

O carregador do tempo



This image is under copyright. Not for publication.



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 228 (A) Um guerreiro observa Ájax a carregar o corpo de Aquiles; na face **B**, um sátiro dançante desloca o rosto, interpelando o observador.



This image is under copyright. Not for publication.

Fig. 229. (à esquerda). O escudo de Ájax domina a composição, aludindo às forças selvagens, indicadas pelo busto do felino, a olhar de través para o observador.

A *hydria* e demais objectos transportados pela comitiva de Príamo (ver figs. 204; 207-209; 212) dão ao carregamento o sentido de ritual de transmissão e de libertação. Do mesmo modo, o corpo insepulto de Heitor empresta-se à transfiguração da carga interior de Aquiles, recebendo a espiritualidade de tal ritual. O carregamento e o carregador avultam-se da

composição formada por linhas curvas, às quais está associada a sugestão de movimento, onde transita aquilo que foi e aquilo que será. A composição dá, assim, a ver uma *idéα*, em que a noção de ciclo se evidencia, apoiando-se num alicerce dúplice. O primeiro é sugerido pelo nexos que os pintores estabelecem com o carregamento de Anquises, na face oposta de diversos vasos. Por isso, a inclusão nesta série das imagens que dão a ver Ajax a carregar o corpo de Aquiles ganhar relevo (ver figs. 228-229; 231-232; 234-235).

Em 1980, Woodford²⁵ define para esta temática uma tipologia em dois eixos. Um é o movimento e o outro é o séquito do par heróico, frequentemente composto por Tétis, Tétis e guerreiros, Tétis e Peleu, Tétis, Peleu e guerreiros, unicamente guerreiros, (Tétis?) e outras mulheres. O carregamento do corpo de Aquiles enquanto confirmação do acto de Príamo ἄθλοφόρος e das suas consequências, ou seja, o reconhecimento da alteridade é um ponto central na análise que proponho. Embora diferenciando-se do rumo traçado por Woodford, a ideia de movimento é aqui



Fig. 230. (em baixo) Eneas carrega Anquises, entre mulheres. **(Colo)** Dioniso e um sátiro.

²⁵ Susan Woodford (Woodford e Loudon 1980, 25-40) aborda o movimento em termos de direcção. Para o lado esquerdo indicaria derrota e, para o lado direito indicaria vitória, hipótese que a autora conclui não ser válida. A tipologia inclui um agrupamento de imagens sem padrão definido, respectivamente: ânfora, Munique 1415; ânfora, Filadélfia MS 3442; ânfora de colo, Munique 1519; ânfora de colo, Bruxelas, Abbé Mignot, taça, Paris, Cabinet des médailles 333. A autora afirma: “The central point of contact between the two themes is the primary motif, a man carrying another man. In both types the addition of subsidar figures usually stresses the idea of movement in one direction. [...] In representations of Aeneas and Anchises the frequent presence of two women, one on either side of the focal group, in itself encouraged centralization. In scenes of Ajax with the figure of another woman [...] The occasional preference for decorative centralization rather than narrative specificity is a compositional consideration common to both themes which has nothing to do with the interaction between them. After around 530 B.C. there is a preferred direction of movement for each theme. Aeneas moves to the right, Ajax with the body of Achilles has an earlier tradition of moving right and sometimes even in later representations movement to the right seems wholly independent of the Aeneas iconography. Similarly the occasional representations of Aeneas moving to the left appear to be within the standard Aeneas iconography and uncontaminated by the Ajax theme.” Os dois temas são, presumivelmente, independentes, mostrando o lado prático do trabalho dos pensadores picturais, manifestado na adopção de um esquema ambivalente.



Fig. 231. O escudo de Ájax sobressai na composição.

extremamente importante, designadamente na trajetória tríplice de transição, de oposição e de mesclagem autora, na dimensão de transição, de oposição e de mesclagem.

As conexões explicitadas nas imagens da face oposta são também determinantes, pois ampliam as possibilidades semânticas. Assim, Eneias a carregar Anquises²⁶ e Dioniso ou manifestações do κόσμος do deus encontram-se frequentemente na face oposta à recriação de Ájax a carregar o corpo de Aquiles. É este o tema que trataremos em seguida.

Os elementos da composição como indicadores de movimento



Fig. 232. O ancião (ver imagem à esquerda) faz um gesto semelhante ao do homem à direita na **Fig. 141**, embora em sentido oposto. A mulher (ver imagem à direita, Tétis?) repousa a mão direita sobre a cabeça de Aquiles morto.

O corpo inerte do herói pende sobre os ombros de Ájax, definindo um movimento circular, que sugere a transição. A força do filho de Télamon, na *Ilíada*, sente-se no “enorme escudo”, que o herói segura como um πύργος, uma torre, (*Il.* 17-128; 132), bem evidente nas imagens em que Ájax caminha para o lado esquerdo (ver figs. 229; 231-232; 234). Sobressai também da perfeição do ângulo recto definido pelas pernas de Ájax, que segura Aquiles com os braços, sugerindo que se vai erguer, sem vacilar, num movimento que exige força e equilíbrio. Esta *hydria* em Nova Iorque

²⁶ Vide Woodford e Loudon (1980, 30-33; 34-36).



Fig. 233. (à esquerda) Entre um guerreiro morto carregado por outro, estão um ancião e dois guerreiros.



Fig. 234 (à direita) Ájax carrega o corpo de Aquiles?

(ver fig. 231) revela a força do carregador de Aquiles em toda a sua magnitude, avolumando-se no bojo, cuja curvatura acompanha, quase ocultando os heróis (ver figs. 228A-229; 232; 234-235A; 237). O segundo alicerce aprofunda-se nas reinvenções de Dioniso. A presença, simultaneamente sedentária e vagabunda, do deus surge pelo menos em uma dezena de vasos alusivos ao carregamento do corpo de Aquiles (ver figs. 228-229; 231-232; 234)²⁷ e ao carregamento de Anquises vivo (ver figs. 230; 236). Esta tipologia enfatiza a dimensão familiar, também distintiva desta temática, salientando o nexa com a alteridade. Combatendo em lados opostos na guerra de Tróia, independentemente da vitória, todos perdem. Aquiles morre, e os Troianos fogem para salvar a vida, despojados de morada e de estauto. Uma sugestão semelhante é dada a ver na ânfora de Basel (ver fig. 235). Nesta imagem, Ájax carrega o corpo de Aquiles, na face A, e Hermes κριοφόρος na face B ocupa a mesma posição que o par heróico na face oposta. A dimensão ἀθλητική domina esta obra, posto que dá firmeza ao nexa com o privilégio concedido ao vencedor da “κρίσις κόλλους”, uma prova realizada em Élis, perto de

²⁷ Outros exemplos: Ânfora, figuras-negras, c. 575-525, Melbourne, National Gallery of Victoria 1729.4, BA 350445. Woodford e Loudon (1980, 27 nota 11) listam os seguintes exemplos: San Simeon 5516, ssw 9848; British Museum B279; Bruxelas R314; Toulouse 26.097 (336); Siracusa 21926; Museu do Louvre F 305; Villa Giullia 47934; Mon Ant 42 (1955) 562, 131b; Lucerna Market, Paralipomena 157.9 ter.; Munique S.L.458; Munique 1519 (J651); Califórnia Market, Summa Galleries Setembro de 1979, n.º 5.

Olímpia²⁹, tal como com as Ἑρμαῖα³⁰, em honra do deus homónimo. No terceiro nível de análise, a imagem contempla um sentido votivo porquanto distingue a εὐταξία do herói, ganhando destaque a beleza do esforço, que também é exaltada em Píndaro, onde está associada à memória: πολλοὶ δὲ μέμνανται, καλὸν εἴ τι ποναθῇ (Píndaro, *Olímpica* 6, 11)³¹.



Fig. 235. (face A) Ájax carrega o corpo de Aquiles entre guerreiros cílios.



(face B) Hermes carrega um cordeiro, entre deusas, com espigas?

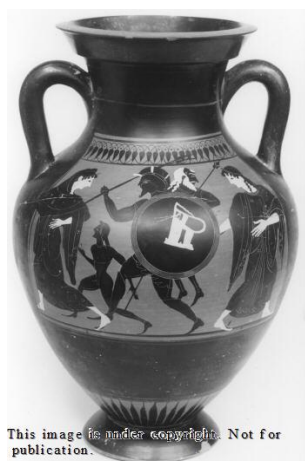
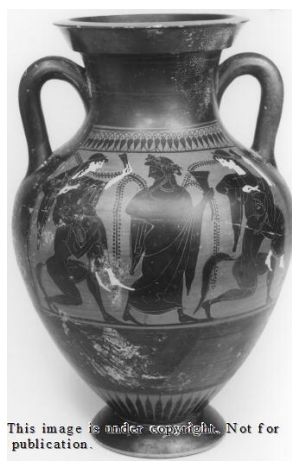


Fig. 236 (face A). Eneias carrega Anquises. Ascânio corre à frente de ambos.



(face B). Dioniso entre sátiros a carregar ménades. Entre o fardo e a festa?

Na face B da ânfora pertencente a uma colecção privada existente no Japão, a recriação de um carro a curvar junta-se àqueles exemplos reforçando a noção de ciclo.

²⁹ 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).

³⁰ Platão, *Lísias* 206d; Píndaro, *Olímpica* 6, 79; *Pítica*, 2, 10.

³¹ “Mas muitos se lembram quando algo de belo é realizado com esforço.”

O carregamento do corpo para o lado esquerdo transmite a lentidão do movimento, opondo-se ao movimento rotativo da quadriga que segue a galope para a direita (ver fig. 26), indicando rapidez e gerando tensão entre ambas as imagens. O observador ficaria sob a impressão de escutar os cascos dos cavalos contra o solo a misturar-se com o chiar das rodas do carro, tal como, presumivelmente, recordará a vida empírica, quando os cavalos chegam ao mar para logo retroceder, assim como em princípio, também identificará alusões às quedas, aos risos e aos aplausos levantados por esta manobra. Este relato de Xenofonte é relevante para percebermos o valor documental destas imagens tão próximas dos acontecimentos na vida empírica. As espirais, representadas

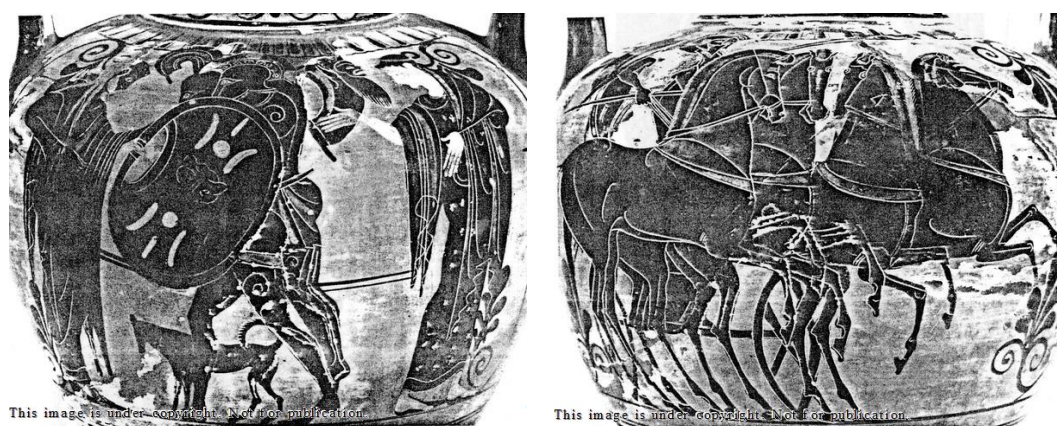


Fig. 237. (face A) O peso e a lentidão do carregamento do corpo de Aquiles. (face B) O galope da quadriga.

em numerosas imagens, são comuns na arte grega e dão relevo à compreensão da vida enquanto ciclo (ver fig. 228)³², tal como temos vindo a observar. O terceiro alicerce manifesta-se na incerteza de que todas as imagens que dão a ver um guerreiro a carregar outro constituem recriações de Ajax e de Aquiles³³, uma hipótese que Mellink³⁴, já antes, considerou. Aceitando aquela dúvida, a noção de ciclo ganha relevo porque indica a universalidade deste tema, atestado desde o período geométrico, não sendo exclusiva

³² Outros exemplos: neste trabalho, figs. 229 e 233, pp. 283; 286.

³³ Por exemplo, *lekythos*, figuras-negras, c. 625-575, Madrid, Museu Arqueológico Nacional Coleção Varez Fisa 1999.99.79, BA 41554. Esta temática também inclui Amazonas, e alusões ao universo de Dioniso, como a videira (*lekythos*, figuras-negras, c. 525-475, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B 306, BA 340789).

³⁴ Na recensão crítica à obra de Kunze, Mellink (1953, 229) diz: “One misses the Phoenician counterparts to the Greek scenes of Ajax carrying the body of Achilles [...] The Argive inscription Aristodamos and Aias for this scene [...] perhaps betrays a third-hand version, modifying provincially what at Corinth may have been known as Ajax and Achilles [...] But since the design had been known in the East, Greek identifications may have oscillated in the beginning.”

do par heróico³⁵. Ao contemplarmos o obverso do vaso estamos a realizar uma acção *estrófica*, ou seja, uma deslocação implícita no movimento de virar os olhos de um ponto para outro³⁶. Esta distorção parece elucidativa nos exemplos em que Dioniso ou dimensões do universo deste deus estão representados na face oposta. Em tais imagens a dimensão satírica do tema é nítida, não deixando de permanecer presente a noção de ciclo. A temática do carregamento liga-se mediante o elo semântico com a temática do jogo, pois ambas aludem ao vencedor e ao vencido. Todavia se na vida empírica o ἐφεδρίζω designa o carregamento do vencedor pelo vencido, presumivelmente em vida daquele, nestas imagens o pretenso vencedor está morto. Permanecendo neste grupo semântico, será, talvez, lícito perguntar, com o apoio da acção estrófica nascida de algumas imagens, se à noção de ciclo (de vida) se junta a noção de ἐφεδρία, de emboscada, concretamente, da vida como emboscada, portanto, entre o fardo do carregamento e a sedução dos sentidos.

Observações finais

O caminho do herói aparece, assim, ligado de uma maneira geral à ética do ἀθλητής enquanto via para o equilíbrio do sentido ético associado a manifestações de poder. Esta alusão evidencia-se a partir dos elos com a formação física e espiritual. Nestas imagens, assim como na *Ilíada*, as reconfigurações do γυμνάσιον e da guerra desenham uma silhueta ética da qual transparecem o τέλος do herói no empenho em dar continuamente o melhor de si no plano físico e no plano espiritual. Mais uma vez, o γυμνάσιον promove isto mesmo mediante a ἄσκησις σκιαμαχία, indicando cumplicidade entre a conduta atlética e a guerra, um nexos que continua depois de Homero³⁷. A violência contra o corpo de Heitor orienta-se para o desmorroneamento daquela construção, vindo este excesso apontar para uma preocupação ética associada à formação telúrica dos homens com plenos direitos e deveres na comunidade. A iconografia do resgate dá, portanto, a ver a travessia de Príamo entre a súplica e a retórica do ἄθλος como idealização *idofórica* do reposicionamento do herói no caminho

³⁵ Vide Woodford e Loudon (1980, 84 e notas 4 e 6).

³⁶ Apoio-me na autoridade de Chantraine (1999), s.u. στροφή.

³⁷ Na *Ilíada*, os guerreiros são atletas, por exemplo, o filho de Panopeu é perito no pancrácio (*Ilíada* 23, 665); Platão compara em diversas partes de *As Leis*, que enumero sem exaustão, as actividades gímnicas à guerra: Platão, *As Leis* 1,633a; 5,729d; 7,795b; 796a; 813d; 814d; 829c; 830d; 832e; 833a-d;843c menciona a superação individual mediante o exemplo da sombra em 830c.

para o seu τέλος. Aquiles reconhece poder a Príamo, cuja acção o eleva, como sancionam os prémios, a solenidade da chegada de Príamo e a humildade deste, opondo-se esta cena aos versos em que Aquiles cessa de reconhecer poder a Agamémnon pela conduta indigna do rei, dizendo-lhe que não pensa vir a obedecer-lhe, οὐ γὰρ ἔγωγ' ἔτι σοὶ πείσεσθαι οἴω (*Ilíada* 1, 295), porquanto tal seria chamar-se a si próprio um δειλός, um cobarde, e um οὐτιδανός, um inútil (1, 293). O relevo de Atena pensativa junta-se à reflexão ética de Aquiles na série respectiva à recepção da embaixada, recebendo proeminência por vincular o filho de Peleu à idealização do homem livre, porquanto aproxima o herói da deusa. O facto de aquele relevo estar colocado à porta de um ginásio acompanha esta compreensão, reafirmando-a. Nesta série, as imagens representativas do resgate do corpo de Heitor sobressaem como ἄσκησις sobre o direito à sepultura enquanto dever do homem agónico. Por isso, entre Príamo e Aquiles afigura-se uma relação entre sujeitos espectadores do outro. Esta condição regula uma dialéctica em que o movimento e o gesto recontam a autoridade, o poder e o reconhecimento. Por autoridade, designei aqui a potência do sujeito dominado, Príamo, para dominar sem agressão, mediante o exemplo. Assim entendida, a autoridade nestas imagens distingue-se como regulação de uma situação de excesso por parte do sujeito dominador, Aquiles. As imagens criam a ilusão de que os objectos estão a desaparecer ou, pelo contrário, que estão a abater-se sobre as personagens, proporcionalmente mais pequenas, ou ainda obrigando os corpos a encolherem-se para caberem na moldura. A atitude receptiva do herói articula-se com a suspensão de artefactos bélicos, abrindo a via de acesso ao reconhecimento da autoridade de Príamo. Os objectos, os adereços e, por vezes, a presença de personagens figurantes instauram um código ético comum, ao qual o reconhecimento não é alheio (ver fig. 225). O reconhecimento, enquanto momento participativo do apercebimento radical, parece constituir o alicerce da autoridade na imagem dada a ver. Dar a ver a oposição entre a fragilidade aparente de Príamo, a robustez e a jovialidade de Aquiles, a vitalidade mostrada no eixo vertical da imagem e a morte evocada no eixo horizontal, onde repousa o corpo de Heitor, define uma δύναμις προνοητική. Por outras palavras, adverte para a dimensão dúplice do poder associado, por um lado, à potência para a afectação e, por outro lado, à predisposição para ser afectado. A δύναμις de Príamo comporta elementos de anulação da patologia da distância, concretamente, a composição prenuncia a proximidade, singularizando-se como ἄσκησις da experiência do outro.

As séries nos capítulos anteriores ligam Aquiles à dádiva, à resistência e à exaustão. As imagens nesta última série associam o herói à consagração, ao esquecimento e à recordação. O pensamento pictural manifestado nestas imagens reinventa Aquiles entre a bestialidade e a humanidade, dando a ver a atmosfera devoradora da carnificina no plano fáctico da vida. Desta maneira, recordam-se quer as guerras quase contínuas vividas pelos Gregos, quer a agressividade dos comportamentos humanos, quer a experiência avassaladora da descoberta do outro e consequente morte daquilo que foi. Por isso, a série figurativa do resgate do corpo de Heitor traz a experiência radical constituída pelo exacto momento de descoberta da alteridade que, por se profundar no alicerce ético, anuncia a chegada do herói à porta de ser humano.

CONCLUSÃO

Múltiplos comentários foram feitos ao longo deste estudo em articulação com um agregado de questões que evidencio no fim de cada capítulo, explicitando os aspectos que me pareceram mais importantes e formulando também perguntas para estudos no futuro. Justifica-se, porém, a apresentação de uma última parte em que sintetizo, sob o título de conclusão, alguns contributos que, a meu ver, este trabalho apresenta.

1. A pesquisa de imagens e a constituição de séries. Embora até hoje tenham sido publicados numerosos estudos sobre Aquiles, as imagens de vasos gregos que o reinventam encontravam-se muito dispersas não só entre a bibliografia por mim conhecida, mas também por numerosos museus no mundo, tornando-as pouco acessíveis a todos ou mesmo inacessíveis a alguns. Ao estender a pesquisa de imagens a importantes museus como o Världskultur Museerna, em Estocolmo, o Nicholson Museum of Antiquities and Archaeology, na Sídnia, O Museu Hermitage em São Petersburgo ou o Thorvaldsen's Museum, na Dinamarca, não restringi a pesquisa ao Beazley Archive Online, tendo, por isso, incluído imagens de vasos ausentes desta base de dados até à data em que conclui a pesquisa nesta plataforma.

2. Os vasos gregos de figuras como canais orgânicos de comunicação. Quem se dedica como nós ao estudo da imagem e, em particular, das reinvenções de Aquiles nos vasos gregos de figuras encontra uma área de trabalho tão fértil quanto complexa e, por isso, plena de possibilidades conducentes a um conhecimento mais amplo do que tais criações poderão dizer-nos acerca da observação nos séculos VI e V. É, todavia, a capacidade da imagem para se diferenciar como nova adição ao mundo e reprodução de um aspecto deste — grafado, inscrito e composto pela sensibilidade nem totalmente atribuível ao indivíduo, nem totalmente colectiva ou anónima, mas sempre imputável a um pensador pictural —, que distingue os vasos gregos de figuras como canais orgânicos de comunicação. A portabilidade junta-se à durabilidade do suporte, tornando os vasos socialmente eficientes enquanto propagadores da imagem, cuja mesclagem da vida empírica com o discurso pictórico propicia também a integração involuntária e, por isso, persuasiva das composições picturais no tecido cultural e civilizacional.

3. A μίμησις como repetição continuamente reinventada. Por constituírem reinvenções de segmentos do mundo fáctico, as imagens que comentei revelaram-se exemplares para repensar a μίμησις enquanto enfrentamento do observador consigo próprio, tornando-o espectador de si como outro. A μίμησις de Aquiles, designadamente, a permanente atenção aos cambiantes da atmosfera que o circunda é manifestada na repetição inovadora das histórias e da iconografia. Esta repetição surgiu do apercebimento das semânticas incessantemente germinadas, indicando os inúmeros caminhos que descobrem Aquiles, propagando sucessivas projecções inovadoras, mediante a poiética do herói. A repetição, que é o método de trabalho dos ceramistas e dos pintores, distingue-se pela instauração da possibilidade de aprofundamento e de desdobramento da personagem Aquiles, tornando-o sema, sinal distintivo, da época que o recriou.

4. Aquiles enquanto construtor da πόλις e da linguagem. A articulação da figuração com as palavras viabilizou o repensar da écfrase, mostrando que as reinvenções de Aquiles têm o poder de construir discursos e, portanto, de construir a vida empírica. Enquanto veículo e propulsora de ideias, a imagem de Aquiles gerou o verbo e a coisa ou o objecto, diferenciando-os como projectos progressivos da vida empírica. Assim sugeriu, concretamente, a integração da escrita na imagem fazendo-a passar da evidência à instauração do judicativo, propiciando a compreensão daquilo que é dado a ver e, assim, conferindo autoridade a Aquiles como alguém que existiu. Por isso, as palavras precisam também da figuração, engendrando a unidade que ao ser compreendida não pode não existir, criando a impressão de que *isto foi*, ou seja, aconteceu, de facto.

As reinvenções de Aquiles deram a ver atitudes e gestos nos quais ainda hoje todos se podem reconhecer, tornando-se, através deste afecto, contemporâneos daquele passado, enquanto descendentes e herdeiros de cultura e de humanidade. E, por isso mesmo, a questão de sabermos exactamente qual o seu significado para o observador dos séculos VI e V, mais do que impossível, carece de interesse. As séries que analisei distinguem Aquiles como paradigma, espelho e problematização da πόλις porquanto a imagem do herói autoriza e empodera cada atitude e cada gesto por estes serem as atitudes e os gestos do melhor dos Aqueus. Quando os pensadores picturais assim deram a ver o filho de Peleu fundavam, definiam e consolidavam a relação dos nossos ascendentes civilizacionais com o visível, com o sensorial e com o racional e, como tal, com uma dúplici dimensão psicológica, designadamente como reconhecimento e como memória.

A dimensão fundacional das reinvenções pictóricas de Aquiles accionou uma disposição intrínseca posto que não descreveu, não demonstrou, não explicou e não negou algo, deu unicamente algo a ver e, mediante esta visibilidade, eliminou a possibilidade de negação e, com esta, o dilema entre as polaridades verdadeiro e falso, bom e mau.

A cumplicidade entre a imagem e a construção activa do imaginário sobrelevou-se do entrançado de questões, para as quais o contributo da imagem nas faces opostas do vaso foi decisivo, colocando continuamente em causa a relação do observador com a atmosfera da qual participa e absorvendo-lhe o olhar para um inescapável jogo de ilusão, instaurado por jogos entre ausências e presenças.

O observador foi, daquele modo, lançado num erro de percepção, consentido e encorajado já na *Ilíada*, por exemplo, na descrição do escudo de Aquiles, e, posteriormente, nas reinvenções iconográficas do herói mediante *momentos significativos*, designadamente situações potenciais prestes a eclodir numa de duas situações possíveis. Tais momentos foram inseparáveis da dinâmica entre o racional e o emocional, cuja consequência imediata foi o enunciado de experiências de limite e, como tal, da construção do outro, da qual a presença de Dioniso não pode ser desligada, em face das pulsões selvagens, por demais salientes no olhar da Górgona, ou de uma personagem moribunda ou de elmos vazios evocativos da morte, os únicos olhares frontais nas séries estudadas. Esta é também a excepção do único olhar frontal de Aquiles, apesar do posicionamento lateral (ver fig. 4, p. 28).

As séries, tal como as histórias escritas, evidenciaram-se por um movimento delineador de um percurso a realizar. Aquiles esteve em permanente movimento, porém, um movimento suspenso num tempo pleno de possibilidades cujo desenlace para um lado ou para outro seria decisivo. Designei este momento por *momento significativo*, contribuindo, assim, com uma designação próxima da noção grega de *kairos*. O movimento tem geralmente associado uma meta temporal ou o encontro com alguém ou a chegada a algum lugar. Apesar de as imagens se reportarem a um tempo determinado, por exemplo, a chegada de Príamo, ou a um lugar concreto, por exemplo, a tenda de Aquiles, tanto um como outro revelaram-se indeterminados porquanto a maneira *totalmente abstracta* e *totalmente concreta* da reinvenção deste tempo e deste lugar situaram-nos em qualquer tempo e em qualquer lugar, individualizando as cenas de Aquiles pela excitação do desejo de múltiplas experiências, designadamente de movimento e de quietude, de silêncio e de som (de aplausos, do rugir de felinos e do

assobio da serpente, do chiar das rodas das quadrigas, do grito dos cavalos e dos homens em fúria). Outras imagens evocaram sensações olfactivas e gustativas, designadamente o suor dos cavalos e dos homens ou a redolência da atmosfera privada de Aquiles, ligando-o à descoberta da dimensão háptica da imagem enquanto fonte tensional de desejo premente.

5. Aquiles enquanto paradigma de um edifício ético. Na segunda parte deste trabalho mostrei que Aquiles foi o protagonista de um discurso construído por elementos de claro interesse para a arquitectura do “edifício ético” dos séculos VI e V. Com esta expressão referi-me às atitudes e gestos indutores do pensamento e do princípio de experimentação de acções configuradas na poiética do corpo e do espírito de Aquiles reinventado. Saliento a transgressão, onde incluo também o elo com Dioniso, ambos pulsantes na superação de limites das molduras, designadamente mediante os corpos comprimidos contra estas ou, pelo contrário, superando os limites desta, situação em que Aquiles esteve associado à violação do habitual. Pelo contrário, a sujeição aos limites, encaminhou o herói para a redução do excesso, traçando a via para o equilíbrio, assim denunciando uma evidente inspiração na *Ilíada*, mesmo em cenas que não constam deste poema tal como nos chegou, nem das fontes escritas que perduram. Não quer isto dizer que tais cenas não tivessem integrado, no passado, alguma ou algumas daquelas fontes, porém, a obrigatoriedade da admissão da pre-existência de uma versão escrita da imagem nos vasos é, no nosso parecer, negação da autonomia e da vitalidade do pensamento e da capacidade imaginativa e inventiva do pensador pictural, enquanto sujeito que concebe a composição, ou que, circunscrevendo-se à repetição dos traços fundamentais desta, a altera mais ou menos profundamente, de acordo com a sua inteligência e perícia.

As seis séries iconográficas acerca das quais reflecti distinguiram Aquiles mediante três padrões cronológicos, designadamente, a infância, a efebria e a maturidade. Os dois primeiros deram a conhecer o filho de Peleu como atleta, enquanto o terceiro o individualizou mediante construções híbridas e, por isso, indeterminadas, na qual se mesclam o hoplita, o simposiarca, o ἀθλητής, o orador e o pensador, motivando-me a identificação de seis paradigmas, a παιδεία e a caça, o jogo e o silêncio, o καιρός e a ἐλευθερία. Todos estes se ligaram, estruturaram e fundaram mediante presenças de ἔρως. A formação de Aquiles destacou-se enquanto presença latente, emergente em situações claramente atinentes ao pensamento. As cenas tocantes à infância do herói contribuem

com um sentido unificador para a totalidade das séries apresentadas neste trabalho, não tanto por constituírem um marco iniciador, mas, sobretudo, pela importância da dimensão lúdica e atlética na tomada de decisões em circunstâncias de limite ou de conflito. Esta experiência é convocada em condições cujo desenlace depende da execução individual do herói. São exemplos os impulsos meditativo e transgressor, na reinvenção do jogo e na recepção da embaixada, e a capacidade de resolução do conflito, no resgate do corpo de Heitor.

6. O erotismo de Aquiles. A maneira de dar a ver o herói foi decisiva para esta investigação. O olhar *voyeurista* do observador foi *absorvido* para a acção de Aquiles, mediante a tensão entre o distanciamento e a aproximação. Tais conceitos, associados por Fried (1980) a um nicho artístico, puderam reconhecer-se em Filóstrato quando este pede ao seu interlocutor que descreva a recordação da sua amada, tratando, por isso, a imagem enquanto meio em que quem vê se lembra das qualidades intrínsecas do sujeito animado dessa imagem que o definem unicamente para si. Esta maneira de olhar avisa que uma importante dimensão da imagem reside na oportunidade de ver aquilo que não é visível. Os conceitos de distanciamento e de aproximação adequam-se plenamente às imagens de Aquiles por mim estudadas, reforçando estas reinvenções do herói as demais evidências da importância da construção do outro e do olhar do observador para os séculos VI e V.

As seis séries comentadas deram a ver situações de mutação conducentes ao outro, cuja finalidade incidiu no cumprimento telúrico do eu, mostrando-o inalienável das emoções e dos sentimentos e indissociável do estabelecimento de um hábito, que designei por edifício ético. Uma pluralidade de aspectos interveio nesta construção filiada em Aquiles, enquanto protagonista de uma potencialidade, nunca resolvida, sempre sugerida e, por isso, totalmente concordante com a arte de colocar problemas, designadamente com a disposição erótica do corpo e do espírito. Aquiles foi o actor do excesso e, por isso, transcendeu qualquer identidade humana.

Quem é Aquiles? É o rapaz que vai ser formado por uma criatura imaginária? É um homem egocêntrico ou a *re-flexão* pronuncia a preocupação com todos? É um jogador? Ou um favorito das Meras? E o que querem exactamente dizer as cenas que protagoniza? As perguntas são tantas quantas as cenas. Vimos que a técnica de concepção da imagem teve sempre um ponto de partida (a chegada a Quíron, a recepção da

embaixada...), todavia unicamente o observador completa a cena, o que supõe a indeterminação como traço distintivo das reinvenções picturais de Aquiles. Ocasionadoras de uma interrupção manifestada no confronto com o observador, as imagens estimulam a pergunta, gerando um discurso novo. A integração de composições picturais com personagens anónimas é elucidativa deste processo, ampliando-o. As atitudes destas ao serem atribuídas a Aquiles notabilizam-se, fazendo o herói protagonista de situações em que a aparente indiferença relativamente ao observador esconde e revela o apelo à sua presença, convocando-a mediante o desejo, o *primeiro significado* da imagem.

O herói singulariza-se não só por conformar o processo do pensar, mas também pelo desencadeamento deste processo no observador. A série representadora da recepção da embaixada foi duplamente paradigmática desta compreensão, por combinar a distanciação relativamente ao observador com a atitude corporal de Aquiles, aliás, significativa daquele acto interior, tornando-o sema e tema do processo de pensar porquanto todas as acções reinventadas enunciam preocupações e pulsões humanas.

A ambivalência junta-se ao grau de indeterminação da imagem, acrescentando a probabilidade de pensar uma coisa e o seu contrário. O breve inquérito a Aquiles na tragédia mostrou isto mesmo. Apesar de a condição fragmentária de algumas tragédias ter exigido prudência quanto a conclusões, a imobilidade e o silêncio de Aquiles, principalmente em *Os Mirmídonas* de Ésquilo, foram, ao que tudo indica, tratados com gravidade. Pelo contrário, foram parodiados por Aristófanes e também pelos pensadores picturais. As disparidades e as contradições distintivas de Aquiles individualizaram-no como paradigma do processo de pensar e distanciado apelo ao espectador para o exercício desta actividade. Por isso, embora as imagens de Aquiles nos vasos não possam ser consideradas modelos picturais para a tragédia, pelo menos nos exemplos contemplados neste trabalho de doutoramento, acredito que a autonomia e a capacidade criativas destas imagens contribuíram para a dimensão visual, e até conceptual da tragédia ática, aparecendo como uma ponte e uma porta.

BIBLIOGRAFIA

A) Comentários e traduções de textos gregos e latinos

Alceu

EASBY-SMITH, J.S. (1901), Alceu. *The Songs of Alcaeus*, Washington, W.H. Lowdermilk.

Anónimo

PATON, W. R. (1958), Anónimo. “A Hymn to Dionysus Containing his Epithets in Alphabetical Order” in *The Greek Anthology*, London, William Heinemann, 5 vol., vol. 3, p. 289.

Apolodoro

RODRÍGUEZ, Margarita de Sepúlveda (1985), Apolodoro. *Biblioteca*, Madrid, Gredos.

Apolónio de Rodes

HUNTER, Richard (2015), Apolónio de Rodes. *Argonautica*, book IV, Cambridge, Cambridge University Press.

Aristófanes

MAGUEJO, Custódio (1984), Aristófanes. *As Nuvens*, Lisboa, Inquérito.

SILVA, Maria de Fátima Sousa (2006), Aristófanes. *As Aves*, Lisboa, Edições 70.

Aristóteles

CAEIRO, António C. (2004), Aristóteles. *Ética a Nicómaco*, Lisboa, Quetzal.

CAMPOS, J. A. Segurado e (2007), Aristóteles. *Tópicos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MESQUITA, António Pedro (2008), Aristóteles. *Política*, Lisboa, Vega.

VALENTE, Ana Maria (2011), Aristóteles. *Poética*, 4.^a edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

JÚNIOR, Manuel Alexandre, Paulo Farmhouse ALBERTO, e Abel do Nascimento PENA (2005), *Retórica. Obras Completas de Aristóteles* (coordenação de António Pedro Mesquita), Vol. VIII, Tomo I, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

TREDENNICK, Hugh (1933, 1989), Aristóteles. *Metaphysics*, 23 Vols., Vols. 17-18, Cambridge, Harvard University Press.

Ateneu

GULICK, Charles Burton (1963-1971), *Athenaeus. The Deipnosophists*, 7 Vols., London/Cambridge, William Heinemann Ltd/Harvard University Press.

Baquílides

JESUS, Carlos A. Martins de (2014), *Baquílides. Odes e Fragmentos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume.

Catulo

GODWIN, John (2002), Catulo. *Poems 61-68*, Reprinted with corrections, Warminster, Aris & Phillips.

Cícero

CAMPOS, J. A. Segurado e (2014), Cícero. *Diálogos em Túsculo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

HENDRICKSON, G. L. (1952), Cícero. *Brutus*, London, William Heinemann.

HUBBELL, H. M. (1952), Cícero. *De Oratore*, London, William Heinemann.

Demóstenes

MURRAY, A. T. (1939), Demóstenes. *Demosthenes*, London, William Heinemann.

Díctis de Creta

FRAZER, R. M. (1966), Díctis de Creta. *The Trojan War. The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian*, Indiana, University Press.

Diodoro Sículo

BOMMELAER, Bibianne (1972), Diodoro Sículo. *Bibliothèque Historique*, Paris, Les Belles Lettres.

Diógenes Laércio

DORANDI, Tiziano (2013), Diogenes Laertius. *Lives of Eminent Philosophers*, Cambridge, Cambridge University Press.

Epigramas Anónimos

JESUS, Carlos A. Martins de (2017), *Antologia Grega. Apêndice de Planudes (livro XVI)*, Tradução do Grego, Introdução e comentário, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Annablume

Ésquilo

SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela Ferreira (2008), Ésquilo. *Prometeu Agrilhado*, Lisboa, Edições 70.

SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela Ferreira (1968), Ésquilo. *As Suplicantes*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Ésquines

ADAMS, Charles Darwin (1968), Ésquines. *The Speeches of Aeschines*, London, William Heinemann, pp. 2-156.

Estácio

BAILEY, D. R. Shackleton (2015). Estácio. *Silvae*, Book 2, pp. 79-149, Cambridge, Harvard University Press.

MOZLEY, J. H. (1961), Statius. *Achilleid*, London, William Heinemann, vol. 2.

Estrabão

JONES, Horace Leonard (1924), Estrabão. *Geography, Volume III: Books 6-7*, Cambridge, Harvard University Press.

Eurípides

ALMEIDA Carlos Alberto Pais de (1998), Eurípides. *Ifigénia em Áulide*, notas e revisão Maria de Fátima SILVA, 2.^a edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

FERREIRA, José Ribeiro (2005), Eurípides. *Helena*, Coimbra FESTEIA.

FERREIRA, José Ribeiro (2000), Eurípides. *Andrómaca*, Madrid, Ediciones Classicas.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2011 [1992]), Eurípides. *As Bacantes*, Lisboa, Edições 70.

Filóstrato

FAIRBANKS, A. (1969), Philostratus, the Elder, the Younger. *Images, Callistratus. Descriptiones*, London, William Heinemann.

Fócio de Constantinopla

WILSON, N. G. (2002), Fócio de Constantinopla. *The Bibliotheca: a selection*, London, Duckworth.

Fulgêncio

WHITBREAD, Leslie George (1971), Fulgêncio. *Mythologies*, Book 7, Ohio State University Press.

Górgias

DONADI, Francesco (1983), Górgias. *Encomio di Elena*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider.

Heliodoro

MAILLON, J. *et al.* (1960), Heliodoro. *Les Éthiopiennes: Théagène et Chariclée*, Paris, Les Belles Lettres.

Heraclito

REALE, Giovanni (2015), *I presocratici: prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di Hermann Diels e Walther Kranz*, con la collaborazione di Diego Fusaro [et al.], Milano, Bompiani Il Pensiero Occidentale.

Heródoto

SILVA, Maria de Fátima (2007), Heródoto. *Histórias V*, Lisboa, Edições 70.

Hesíodo

PINHEIRO, Ana Elias e FERREIRA, José Ribeiro (2005), Hesíodo. *Teogonia, Os Trabalhos e os Dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MOST, Glenn M. (2007), Hesíodo. *The Shield, Catalogue of Women, Other Fragments*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

Hesíquio

PREGER, Theodorus (1901), *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, Lipsiae, Teubneri, Vol.1: Hesychii Illustrii origines Constantinopolitanae, anonymi enarrationes breves chronographicae, anonymi narratio de aedificatione templi S. Sophiae.

Higino

BOEUFLE, André (1983), Higino. *L'Astronomie*, Paris, Les Belles Lettres.

Hinos Homéricos

RICHARDSON, Nicholas (2005), *Three Homeric Hymns: to Apollo, Hermes, and Aphrodite: Hymns 3, 4, and 5*. Cambridge, Cambridge University Press.

Hipócrates

POTTER, Paul (2012), *Hippocrates*. London, Harvard University Press.

Homero

*LOURENÇO, Frederico (2010), Homero. *Ilíada*, Lisboa, Cotovia.

*LOURENÇO, Frederico (2012), Homero. *Odisseia*, Lisboa, Cotovia.

Íbico

EDMONDS, John Maxwell (1922), Íbico. *Lyra Graeca* Vol. I., Cambridge, Harvard University Press, William Heinemann.

Lícofron

MAIR, A. W., G. R. MAIR (1921), Lícofron. *Callimachus, Hymns and Epigrams. Lycophron. Aratus*, Vol. 129, pp. 320-441, London: William Heinemann.

Licurgo

CAMPOS, J. A. Segurado e (2010), Licurgo. *Oração Contra Leócrates*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Imprensa da Universidade de Coimbra.

Luciano de Samósata

MAGUEJO, Custódio (2013), Luciano. *As Imagens, Em Defesa das Imagens*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, *Luciano VII*, pp. 135-154; 155-176.

MAGUEJO, Custódio (2012), Luciano. “Diálogo dos Mortos” in *Luciano I*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

Nono de Panópolis

GERLAUD, B. (2005), Nono de Panópolis. *Les Dionysiaques*, Paris, Les Belles Lettres.

Ovídio

SCHILLING, Robert (1993), Ovídio. *Les Fastes*, Paris, Les Belles Lettres.

Pausânias

AUBERGER, J. (2005), Pausânias. *Description de la Grèce*, Paris, Les Belles Lettres.

PEARSON, Lionel (1939), *Early Ionian Historians*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.

Nota: As traduções da *Ilíada* e da *Odisseia* são citações das edições assinaladas com um asterisco.

Píndaro

CAEIRO, António de Castro (2006), Píndaro. *Odes Píticas para os Vencedores*, Lisboa, Primebooks.

PUECH, Aimé (1923), Píndaro. *Néméennes*, Paris, Les belles Lettres.

DRACHMANN, A. B. (1964), *Scholia Vetera in Pindarii Carmina*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 3 vols, vol. 3: *Scholia in Nemeonicas et Isthmionicas, Epimetrum, Indices*.

RACE, William H. (2012 [1997]), Píndaro. *Olympian Odes. Pythian Odes*, Vol. 1, Cambridge, Harvard University Press.

SANDYS, John (1968), Pindar. *The Odes of Pindar: including the principal fragments*, London, William Heinemann.

Platão

AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de (1999), Platão. *Hípias Menor*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de (2016), Platão. *O Banquete*, Lisboa, Edições 70.

DIÈS, A. (1976), Platão. *Leis*, Paris, Les Belles Lettres, vol. X.

FERREIRA, José Ribeiro (2018), Platão. *Fedro*, Lisboa, Edições 70.

JABOUILLE, Victor (1988), Platão. *Íon*, Lisboa, Inquérito.

LAKS, André e Glenn W. MOST (2016), *Early Greek Philosophy: Doxografia*. Platão. *O Sofista*, Cambridge MS, Harvard University Press, 9 vols. vol. 2.

LEE, H. D. (1965), Platão. *Timaeus*, Harmondsworth, Penguin.

NOGUEIRA, Maria Manuela, Marcelo BOERI (2010), *Teeteto*, prefácio de José Trindade Santos, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2010), Platão. *A República*, 12.^a edição, Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian.

Plínio

BOSTOCK, John. e F. R. S. H. T. RILEY (1855), Plínio. *The Natural History: Pliny the Elder*, London, Taylor and Francis.

Plutarco

BABBITT, Frank Cole (1936), Plutarco. *Moralia*, Cambridge MA, Harvard University Press, vol. IV.

BABBITT, Frank Cole (1936), Plutarco. *Quaestionum Convivialium*, Cambridge MA, Harvard University Press, vol. III.

PERRIN, Bernardotte (1958), Plutarco. *Plutarch's Lives: Pericles and Fabius Maximus, Nicias and Crassus*, London, Heinemann, vols. 3, 5.

SCOTT-KILVERT, Ian (1966), Plutarco. *The Rise and Fall of Athens: Nine Greek Lives: Theseus, Solon, Themistocles, Aristides, Cimon, Pericles, Nicias, Alcibiades, Lysander*, Harmondsworth, Penguin.

Quintiliano

BUTLER, H. E. (1966) [reimp.1933], Quintiliano. *The Institutio Oratoria*, Cambridge MA, Harvard University Press, Book I.

Quinto de Esmirna

HOPKINSON, Neil (2018), Quinto de Esmirna. *Posthomerica*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Safo

LOURENÇO, Frederico (2006), Safo. *Poesia Grega de Álcman a Teócrito*, Lisboa, Cotovia.

Séneca

SOUSA, Ana Alexandra Alves de, C. SOUSA (2003), Séneca. *Fedra*, Lisboa, Edições 70.

Sérvio

THILO, Georgius, Hermannus HAGEN (1881), Sérvio. *In Vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, Leipzig. B. G. Teubner.

Simónides

JESUS, Carlos A. Martins de (2017), *Antologia Grega: apêndice de Planudes livro XVI*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 27.

Sófocles

CARDEN, Richard (1974), *The papyrus fragments of Sophocles: Texte und Kommentare* 7, Berlin and New York, De Gruyter.

FIALHO, Maria do Céu (2003), Sófocles. *As Traquínias* in Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho, *Sófocles: Tragédias*, Coimbra, Minerva Coimbra, pp. 365-436.

FINGLASS, Patrick J. e Lyindsay COO (2020), *Sophocles*, Cambridge (Massachusetts), Classical Association.

LLOYD-JONES, Hugh (2003 [1996]), *Sophocles. Fragments*: Cambridge (Massachusetts), and London, Harvard University Press.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena (2003) Sófocles. *Ájax* in Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho, *Sófocles: Tragédias*, Coimbra, Minerva Coimbra, pp. 21-89.

RIBEIRO FERREIRA, José (2003) Sófocles. *Filoctetes* in Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho, *Sófocles: Tragédias*, Coimbra, Minerva Coimbra, pp. 437-526.

SOMMERSTEIN e Thomas TALBOY (2012), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays with Introductions*, Vol. I. *The Epigoni, Oenomaus, Palamedes, The Arrival of Nauplius, Nauplius and the Beacon, The Shepherds, Triptolemus*. Oxford, Oxbow Books.

Sólon

FANTUZZI, Marco (2001), Solone. *Frammenti dell'opera poetica*, Milan, BUR-Biblioteca Univ. Rizzoli.

Tácito

WOODMAN, A. J. (2004), Tácito. *The Annals*, New York, Hackett.

Teócrito

WENDEL, Carolus (1914), *Scholia in Teocritum*, Leipzig, Teubner.

Teógnis de Mégara

GERBER, Douglas E. (1999), Teógnis de Mégara. *Greek Elegiac Poetry*, Cambridge, Harvard University Press.

Tucídides

FERNANDES, Raul M. Rosado, e M. Gabriela P. GRANWEHR (2010), Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Trifiodoro

GERLAUD, B. (1982), Trifiodoro. *La prise d'Illion*, Paris Les Belles Lettres.

Tzetzes

POSITANO, Lydia Massa Johannes [et al.] (ed.) (1960-1962), Tzetzes. *Tzetzae Commentarii in Aristophanem*, Groningen, J.B. Wolters, vol. 3 (*Commentarium in ranas et in aves*).

Xenofonte

MARCHANT, E. C. (1959), Xenofonte. *Memorabilia and Oeconomicus*, London, Heinemann.

PINHEIRO, Ana Elias (2008), Xenofonte. *Banquete, Apologia de Sócrates*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos; Imprensa da Universidade de Coimbra.

- PINHEIRO, Ana Elias (2009), Xenofonte. *Memoráveis*, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos; Imprensa da Universidade de Coimbra.
- OLLIER, François (1961), Xenofonte. *Banquet; Apologie de Socrate*, Paris, Les Belles Lettres
- BOECKIUS, Augustus (1977), *Corpus Inscriptionum Graecarum*, Hildesheim, Georg Olms.

(B) Edições

- BENNER, Allen Rogers (1903), *Selections from Homer's Iliad*, New York, Irvington Publishers, Inc.
- DEVARIUS, Matthaeus (1960), *Eustathii Commentarii ad Homeri Iliadem et Odysseam*, Vol. 4, *Index in Eustathii Commentarii ad Homeri Odysseam*, Hildsheim, G. Olms.
- PATON, W. R. (1960), *The Greek Anthology V: Book 16: Epigrams of the Planudean Anthology Not in the Palatine Manuscript*. Cambridge MA, Harvard University Press.
- PATON, W. R. (1963), *The Greek Anthology III: Book 9: The Declamatory Epigramms*. Cambridge MA, Harvard University Press.
- RADT, Stephan (1985-1999), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 1, Vol. 2, Vol. 3 Aeschylus, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- WEST, Martin L. (2003), *Homeric Hymns; Homeric Apocrypha; Lives of Homer*, Cambridge, Harvard University Press.

Obras de Referência

- [LIMC] *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (1981-2009), 9 Vols., Zürich / München, Artemis.
- BAILLY, Anatole (2000), *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette.
- BELFIORE, Jean-Claude (2010), *Dictionnaire des Croyances et Symboles de l'Antiquité*, Paris, Larousse.
- CHANTRAINE, Pierre (1999), *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, Paris, Klincksieck.
- CHEVALIER, Jean, Alain GHEERBRANT (1990 [1969]), *Dictionnaire des Symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Robert Lafont / Jupiter.
- Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA), *Kassel Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen* 1, 44.

- ESCHER-BÜRKLI, Jakob (1893). “Achilleus” in *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Vol. 11 (Suplemento, 1903, columnas 21-245), Stuttgart, J. B. Metzler.
- FURTWÄNGLER, Adolf (1885), *Beschreibung der Vasenammlung im Antiquarium*, Berlin, W. Spemann.
- GAFFIOT, Félix (1936), *Dictionnaire Abrégé Latin Français Illustré*, Paris, Hachette.
- GONÇALVES, F. Rebelo (1966), *Vocabulário da Língua Portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora.
- GRIMAL, Pierre (1992), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, tradução portuguesa de Victor Jabouille, Lisboa, Difel.
- HORNBLOWER, Simon, Antony SPAWFORTH (1996), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford / New York, Oxford University Press.
- JACOBY, Felix (1954), *Die Fragmente der Griechischen Historiker* (FGrH), Leiden, Brill.
- LIDDELL, Henry George, Robert SCOTT, Henry Stuart JONES (1996), *A Greek-English Lexicon*, ninth edition (with a revised supplement), Oxford, Clarendon Press.
- MARTIN, F. (1937), *Les Mots Grecs*, Paris, Hachette.
- PINHEIRO, Marília P. Futre (2007), *Mitos e Lendas da Grécia Antiga*, Vol. 1, s.l., Livros e Livros.
- PRIETO, Maria Helena de Teves Costa Ureña, João Maria de Teves Costa Ureña
PRIETO, Abel de Nascimento PENA (1995), *Índices de Nomes Próprios Gregos e Latinos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / JNICT.
- PRIETO, Maria Helena de Teves Costa Ureña, Maria Isabel Greck TORRES, Cristina Maria Negrão ABRANCHES (1995), *Do Grego e do Latim ao Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.
- ROSCHER, Wilhelm Heinrich, (1884-90), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, Druck und Verlag von B.G. Teubner.
- SIMPSON, J. A., E. S. C. WEINER (1989), *The Oxford English Dictionary*, 2nd ed., 20 vol., Vol. 5, Oxford, Clarendon Press.

Bases de dados

[Beazley Archive Pottery Database](https://www.beazley.ox.ac.uk/) (BA), URL: <https://www.beazley.ox.ac.uk/>, [último acesso a 22 de Maio de 2020].

[Sammlung der Griechischen Dialekt-Inschriften](https://epigraphy.packhum.org/biblio#b466) (SGDI), URL: <https://epigraphy.packhum.org/biblio#b466>, [último acesso a 18 de Maio de 2020].

Estudos

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel (1991), *Teoria da Literatura*, 8.^a ed., 4.^a reimp., Coimbra, Almedina.
- AHLBERG-CORNELL, Gudrun (1992), *Myth and Epos in Early Greek Art*, Jonsored, P. Åström.
- ALIVERTI, Maria Inês (1995), “Major Portraits and Minor Series in Eighteenth-century Theatrical Portraiture”, *Theatre Research International*, N.º 22, 3, pp. 234-254.
- AUBRIOT-SÉVIN, Danièle (1999), “*Imago Iliadis*: Le bouclier d’Achille et la poésie de l’*Iliade*”, *Kernos*, N.º 12, pp. 9-56.
- AUMONT, Jacques (2014) [2011], *A Imagem*, tradução de Marcelo Felix, Lisboa, Texto & Grafia.
- BACHOFEN, J. J. (1861), *Das Mutterrecht*, Stuttgart, Verlag von Kraus & Hoffmann.
- BAKEWELL, Liza. (1998), “Image Acts”, *American Anthropologist*, Vol.100, N.º 1, pp. 22-32.
- BAKKER, Egbert J. (2003), “Homer as an Oral Tradition”, *Oral Tradition*, N.º 18, 1, pp. 52-54.
- BAKKER, Egbert J. (2005), *Pointing at the Past: From Formula to Performance*, Washington D.C., Center for Hellenic Studies.
- BALLABRIGA, Alain (1990), “La Question Homérique: Pour une Réouverture du Débat”, *Revue des Études Grecques*, N.º 103, pp. 16-29.
- BARTHES, Roland (1973), “Diderot, Brecht, Eisenstein”, *Révue d’Esthétique*, N.º 26, pp. 185-91.
- BARTHES, Roland (2009) [1982], “Retórica da Imagem”, in Roland Barthes, *O Óbvio e o Obtuso*, Tradução portuguesa de Isabel Pacheco, Lisboa, Edições 70.
- BARTHES, Roland (2018) [1957], *Mitologias*, Tradução portuguesa e prefácio de José Augusto Seabra, Lisboa, Edições 70.
- BARTSCH, Shadi, Jaś ELSNER, (2007), “Ekphrasis”, *Classical Philology*, Vol. 102, N.º 1, *Special Issues on Ekphrasis*, i-vi.
- BEAZLEY, John Davidson (1919), “Three Red-Figured Cups”, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 39, pp. 82-87.

- BEAZLEY, John Davidson (1963), *Attic Red-Figured Vases*, Oxford, Clarendon Press.
- BEAZLEY, John Davidson (1986), *The Development of Attic Black-Figure*, Revised edition, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- BÉRARD, Claude *et alii* (1984), *La Cité des Images: Religion et Société en Grèce Antique*, [S.l.], Fernand Nathan.
- BERGER, E. (1992), s.u. “Penthesileia,” LIMC 7(1), pp. 150-151.
- BERGER, John *et alii* (2008 [1972]), *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation.
- BISSET, K. A. (1971), “Who Were the Amazons,” *Greece & Rome* N.º 18, pp. 150-151.
- BLOCH, Raymond (1970), *Os Etruscos*, 2.ª ed., Tradução portuguesa de Maria Helena Pires Noronha, Lisboa, Verbo.
- BLOK, J. H. (1995), *The Early Greek Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden, Brill.
- BLUNDELL, Sue *et alii* (2013), *Vision and Viewing in Ancient Greece*. *Helios*, N.º 40, 1, 2.
- BOARDMAN, John (1966), “The Danson Collection of Greek Vases,” *The Burlington Magazine*, Vol. 108, N.º 762, pp. 470-474.
- BOARDMAN, John (1978), “Exekias,” *American Journal of Archaeology*, Vol. 82, N.º 1, pp. 11-25.
- BOARDMAN, John (1989), *Athenian Red-Figure Vases: the Classical Period*, London, Thames and Hudson.
- BOARDMAN, John (1997), “Boy Meets Girl: an Iconographic Encounter”, in J. H. Oakley, W. Coulsion e Olga Palagia (eds.), *Athenian Potters and Painters: the Conference Proceedings*, Oxford, Oxbow Books, pp. 259-267.
- BOARDMAN, John (1997), *Athenian Black-Figure Vases*, London, Thames and Hudson.
- BOARDMAN, John (2000 [1964]), *The Greeks Overseas: Their Colonies and Trade*, fourth revised Editions, New York, Thames & Hudson.
- BOARDMAN, John (2001), *The History of Greek vases: Potters, Painters and Pictures*, London, Thames & Hudson.
- BOARDMAN, John (2003), “Reading Greek Vases?”, *Oxford Journal of Archaeology*, N.º 22, 1, pp. 109-114.
- BONFANTE, Larissa (1984), “Human Sacrifice on an Etruscan Funerary Urn,” *American Journal of Archaeology*, Vol. 88, N.º 4, pp. 531-539.
- BONNECHÈRE, Pierre (1994), *Le Sacrifice Humain en Grèce Ancienne*, Athènes / Liège, Centre International d’Étude de la Religion.
- BOTHMER, Dietrich von (1957), *Amazons in Greek Art*, Oxford, Clarendon Press.

- BREMMER, Jan Maarten. (2000), "The Amazons in the Imagination of the Greeks," *Acta Antiqua Scientiarum Hungaricae*, N.º 40, pp. 51-59.
- BRYSON, N. (1983), *Vision and Painting: The Logic of Gaze*, New Haven / London, Yale University Press.
- BUFFIÈRE, Félix (1980), *Eros Adolescent: La Pédérastie dans la Grèce Antique*, Paris, Les Belles Lettres.
- BURGESS, Jonathan Seth (2009), *The Death and Afterlife of Achilles*, Baltimore, Johns Hopkins University.
- CAIRNS, Douglas L. (1996), "Veiling, αἰδώς, and a red-figure amphora by Phintias", *The Journal of Hellenic Studies*, N.º 16, 152-158.
- CALAME, Claude (1996), *L'Éros dans la Grèce Antique*, Paris, Belin.
- CALAME, Claude (2009), *Poetic and Performative Memory in Ancient Greece*, translated from the French by Harlan Patton, Washington D.C., Center for Hellenic Studies.
- CALDER, William M. (1966), "A reconstruction of Sophocles," *Greek, Roman and Byzantine Studies*, N.º 7, pp. 31-56.
- CAMERON, Alan (2009), "Young Achilles in the Roman World", *The Journal of Roman Studies*, N.º 99, pp. 1-22.
- CAMPANARI, Domenico (1834), *Bullettino dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica*, pp. 234-238.
- CAMPBELL, Joseph (1949), *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press.
- CAMPOS, J. A. Segurado e (1996), "Íbico e a Areth Erótica," in Aires A. NASCIMENTO, Victor J. V. JABOUILLE, Frederico LOURENÇO (eds.), *Eros e Philia na Cultura Grega: Actas, Colóquio, Lisboa, 23-24 Novembro 1995*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, pp. 71-86.
- CARPENTER, Rhys (1946), *Folk Tale: Fiction and Saga in the Homeric Epics*, Berkeley, University of California Press.
- CARPENTER, Thomas H., Elizabeth Langridge-Noti, Mark D. Stansbury-O'Donnell (eds.) (2016), *The consumer's choice: Uses of Greek figure-decorated pottery*, Boston MA, Archaeological Institute of America.
- CARPENTER, Thomas H. (1991), *Art and Myth in Ancient Greece: A Handbook*, London, Thames and Hudson.
- CARSON, Anne (1988), *Eros, the Bittersweet: An essay*, Princeton, University Press.

- CASE, S.-E. (1985), "Classic Drag: The Creation of Female Parts," *Theatre Journal*, Vol. 37, N.º 3, pp. 317-327.
- CASTRIOTA, David (1992), *Mythos, Ethos, and Actuality: Official Art in Fifth-Century B.C.*, Madison, University of Wisconsin Press.
- CHERCHIAI, Luca (1980), "La machaira di Achille: alcune considerazioni sulla Tomba dei Tori," *Aion*, Vol. 2, pp. 25-40.
- CHIARADIA, M. F. V. (2010), *Iconografia teatral: Estudo da imagem de cena nos arquivos fotográficos de Walter Pinto (Brasil) e Eugénio Salvador (Portugal)*, Rio de Janeiro, [S.n.].
- COHEN, Beth (1991), "The Literate Potter: A tradition of incised signatures on Attic vases", *Metropolitan Museum Journal*, N.º 26, pp. 49-95.
- COLLARD, Christopher (2007), *Tragedy, Euripides and Euripideans*, Liverpool, Liverpool University Press.
- COUGNY, E. (1962), s.u. "Canis," in DAREMBERG, Charles Victor, Edmond SAGLIO (orgs.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romains*, tome 1, deuxième partie, Paris, Hachette, pp. 877-882, fig. 1111.
- CSAPO, Eric e Margaret C. MILLER (eds) (2007), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From ritual to drama*, Cambridge, Cambridge University Press.
- D'AGOSTINO, Bruno, CERCHIAI, Luca (1999), *Il Mare, la Morte, l'Amore: I Greci e l'Immagine*, Roma, Donzelli Editore.
- DAVIES, Malcolm (2003), *The Greek Epic Cycle*, London, Bristol Classical Press.
- DE VET, Thérèse (1996), "The Joint Role of Orality and Literacy in the Composition, Transmission, and Performance of Homeric Texts: a comparative view", *Transactions of the American Philological Association*, N.º 126, pp. 43-76.
- DECKER, Wolfgang, Jean-Paul THUILLIER (2004), *Le Sport dans l'Antiquité: Égypte, Grèce et Rome*, Paris, Editions A & J Picard.
- DEMARGNE, Pierre. (1984,) s.u. "Athéna" LIMC 2, n.º 120.
- DESBOROUGH, R. V. Nicholls, M. POPHAM (1970), "A Euboean Centaur," *The Annual of the British School at Athens*, p. 65.
- DÉTIENNE, Marcel (1988), *Les Savoirs de l'Écriture en Grèce ancienne*, Lille, Presses Universitaires.
- DÉTIENNE, Marcel, Jean-Pierre VERNANT (2009 [1974]), *Les Ruses de L'Intelligence: La Mètis des Grecs*, Paris, Flammarion.
- DEVAMBEZ, Pierre (1981), s.u. "Amazones," LIMC 2(1), pp. 586-653.

- DIPLA, Anthi, Dimitris PALEOTHODOROS (2012), “Selected for the Dead: Erotic Themes on Grave Vases from Attic Cemeteries” in I. M. B. DANIELSSON, F. FAHLANDER, Y. SJÖSTRAND (Eds.), *Encountering Imagery: Materialities, Perceptions, Relations*, Stockholm, Stockholm Studies in Archaeology, N.º 57, pp. 209-233.
- DODDS, E. R. (1929), “Euripides the Irrationalist”, *The Classical Review*, Vol. 43, N.º 3, 97-104.
- DOWDEN, Ken (1989), *Death and the Maiden: Girls’ Initiation Rites in Greek Mythology*, London e New York, Routledge.
- DUBOIS, Page (1982), *Centaurs and Amazons: Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, Ann Arbor, University of Michigan.
- DUMÉZIL, Georges (1929), *Le Problème des Centaures: Étude de Mythologie Comparée Indo-Européenne*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- EDMONDS, John Maxwell (1957), *Fragments of Attic Comedy after Meineke, Bergk and Kock*, Leiden, E.J. Brill, Vol. 1.
- ELLER, C. (2011), *Gentlemen and Amazons: The Myth of Matriarchal Prehistory, 1861-1900*, Berkeley, University of California Press.
- FELDMAN, Thalia (1965), “Gorgo and the Origins of Fear”, *A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 4, N.º 3, pp. 484-494.
- FERREIRA, Luísa de Nazaré (2013), *Mobilidade Poética na Grécia Antiga: Uma Leitura da Obra de Simónides*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- FIGUEIREDO, Filipe, (2015), *O Insustentável Desejo da Memória: Incursões na Fotografia de Teatro em Portugal (1868-1974)*, Lisboa, Tese de doutoramento, Estudos Artísticos (Estudos de Teatro), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.
- FLORY, Stewart Gilman (1987), *The Archaic Simile of Herodotus*, Detroit, Wayne State University Press.
- FOLEY, Helen (2003), “Choral identity in Greek Tragedy”, *Classical Philology*, Vol. 98, N.º 1, 1-30.
- FORD, Andrew (1988), “The Classical Definition of “ΠΑΨΩΙΔΙΑ”, *Classical Philology*, N.º 4, pp. 300-307.
- FRIED, Michael (1980), *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (1995), *Du Masque au Visage: Aspects de l'Identité en Grèce Ancienne*, Paris, Flammarion.

- FRONTISI-DUCROUX, Françoise (2002), “Avec son Diaphragme Visionnaire: ἰδυίησι πρᾶπίδεσσι: *Iliade* XVIII, 481: À propos du bouclier d’Achille”, *Revue des Études Grecques*, N.º 115, pp. 463-484.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, François LISSARRAGUE (1993), “Conférence de Mme Françoise Frontisi-Ducroux et de M. François Lissarrague” in *École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses*, Annuaire, Tome 102, pp. 233-235.
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise, Jean-Pierre VERNANT (1983), “Figures du Masque en Grèce Ancienne”, *Journal de Psychologie* N.º 80, pp. 53-59.
- FURTWÄNGLER, Adolph (1885), *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium*, Band 1, Berlin, W. Spemann.
- GANS, Eric (2000), “Staging as an Anthropological Category”, *New Literary History*, Vol. 31, N.º 1, pp. 45-56.
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004), *Métalepse: De la Figure à la Fiction*, Paris, Seuil.
- GIESELER-HWITER, Madelaine (1986), s.u. “Cheiron” in *LIMC* 3(1), p. 237.
- GIRARD, Paul (1895), “De l’Expression des Masques dans les Drames d’Eschyle (3e article)”, *Revue des Études Grecques*, tome 8, fascicule 29, pp. 88-131.
- GIRARD, Paul (1963), s.u. “Educatio (Παιδεία)” in DAREMBERG, Charles Victor, Edmond SAGLIO (orgs.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romains*, tome 2, première partie, Paris, Hachette, pp. 462-490.
- GIULIANI, Luca (2013), *Image and Myth: A History of Pictorial Narration in Greek Art*, Chicago / London, The University of Chicago Press.
- GOMBRICH, Ernest (2008) [1970], *The Story of Art*, London, Phaidon.
- GONZÁLEZ, José Miguel (2013), *The Epic Rhapsode and his Craft: Homeric Performance in a Diachronic Perspective*, Hellenic Studies Series 47, Washington D.C.
- GONZÁLEZ, Marta González (2014), “Emboscada a Troilo: Aspectos Sacrificiales en la Muerte del príncipe Troyano”, *Les Études Classiques*, N.º 82, pp. 229-246.
- GONZÁLEZ, Marta González (2018), *Achilles*, London and New York, Routledge.
- GRAHAM, J. Walter (1958), “The Ransom of Hector on a New Melian Relief,” *American Journal of Archaeology*, Vol. 62, N.º 3, pp. 313-319.
- GREENBLATT, Stephen (1988), *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press.

- GRILLO, José Geraldo Costa (2017), “Lécito na Maneira do Pintor de Hémon com Aquiles Perseguindo Troilo,” *RHAA*, pp. 5-18.
- GUARDENTI, Renzo (1999), *L’Iconografia come Fonte della Storia del Teatro*, Firenze, Università degli Studi di Firenze.
- GUIMARÃES, Armando Rui, Alberto Filipe ARAÚJO (2018), “Filosofia em Tempo de Cólera: Filosofia e Educação a partir de uma Leitura da *Ilíada* de Homero” in ARAÚJO, Alberto Filipe, Custódia MARTINS, Henrique Miguel CARVALHO, José Pedro SERRA, Justino MAGALHÃES (eds.) (2018), *Paideia e Humanitas: Educação & Formação Ontem e Hoje / To Form and Educate Yesterday and Today*, Famalicão, Húmus / Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Instituto de Educação da Universidade do Minho / Instituto de Educação da Universidade de Lisboa, pp. 13-24.
- GUY, J. Robert (2017), “In the Shadow of the Berlin Painter”, in J. Michael Padgett (ed.), *The Berlin Painter and his World: Athenian Vase Painting in the Early fifth Century b.C.*, Princeton, Princeton University Art Museum, pp. 189-211.
- HALDANE, J. A. (1965), “Musical themes and imagery in Aeschylus”, *Journal of Hellenic Studies*, Vol. 85, 33-41.
- HARDWICK, Lorna (1990), “Ancient Amazons - Heroes, Outsiders or Women?” *Greece & Rome*, Vol. 37, N.º 1, pp. 14-36.
- HARTOG, Françoise (2001 [1980]), *Le Miroir d’Hérodote: Essai sur la Représentation de L’Autre*, Paris, Gallimard.
- HAVELOCK, Eric. A., (1996) [1988], *A Musa Aprende a Escrever: Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*, tradução portuguesa de Maria Leonor Santa Bárbara, Lisboa, Gradiva.
- HEDREEN, Guy (1991), “The Cult of Achilles in the Euxine,” *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 60, N.º 3, pp. 313-330.
- HEDREEN, Guy (2002), *Capturing Troy: The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art*, Michigan, University of Michigan Press.
- HENDERSON, J. (1994), “Timeo-Danaos: Amazons in Early Greek Art and Pottery” In Simon GOLDHILL, Robin OSBORNE (Eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HINKS, R. (1939), *Myth and Allegory in Ancient Art*, London, Warbourg Institute.
- HOFFMANN, Herbert (1997), *Sotades: Symbols of Immortality on Greek Vases*, Oxford, Clarendon Press.
- HOUBY-NIELSSON, Sanne (1996), “Women and the Formation of the Athenian City-State,” *Mètis*, N.º 11, pp. 233-260.

- HUGHES, Denis D. (1991), *Human Sacrifice in Ancient Greece*, London / New York, Routledge.
- ICARD-GIANOLIO, Noëlle, Anne-Violaine SZABADOS (1992), s.u. “Nereides”, LIMC 6 (1, 785-824).
- ISLER-KERÉNYI, Cornelia (2007), *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding Through Images*, Leiden, Brill, pp. 209-233.
- JAEGER, Werner (2001), *Paidéia: A Formação do Homem Grego*, tradução brasileira de Artur M. Parriera, São Paulo, Martins Fontes.
- JEANMAIRE, Henri (1970), *Dionysos: Histoire du Culte de Bacchus*, Paris, Payot.
- JOHNSON, Mark, George LAKOFF (2002), “Why Cognitive Linguistics Requires Embodied Realism,” *Cognitive Linguistics*, Vol. 13, N.º 3, pp. 245-263.
- JOUANNA, Jacques (2018[2007]), *Sophocles: A Study of His Theater in its Political and Social Context*, Translated by Steven Rendall. Princeton, Oxford, Princeton University Press.
- JUNKER, Klaus (2012), *Interpreting the Images of Greek Myths: An Introduction*, translated by Annemarie Künzl-Snodgrass and Anthony Snodgrass, Cambridge, Cambridge University Press.
- KATZ, M. (1992), “Ideology and ‘the Status of Women’ in Ancient Greece,” *History and Theory*, Vol. 31, N.º 4, pp. 70-79.
- KEMP-LINDEMANN, Dagmar (1975), *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Frankfurt, Peter Lang.
- KEULS, Eva (1988), “The *Corpus Vasorum Antiquorum*, the *Lexicon Iconographicum* and the *Beazley Archive* Project: Different Databases for the Study of Ancient Greek Iconography”, *Poet and Painter in Ancient Greece: Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart, pp. 283-312.
- KING, Katherine Callen (1987), *Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley, University of California.
- KIRK, G. S., J. E. RAVEN, M. SCHOFIELD (2010), *Os Filósofos Pré-Socráticos: História Crítica com Seleção de Textos*, 7.ª ed., Tradução portuguesa de Carlos Alberto Louro Fonseca.
- KNIGGE, U. (1976), *Kerameikos: Ergebnisse der Ausgrabungen*, Berlin, Walter de Gruyter.
- KORSHAK, Yvonne (1987), *Frontal Faces in Attic Vase painting of the Archaic Period*, Chicago, Ares Publishers.
- KOSSATZ-DEISSMANN, Anneliese (1981), s.u. “Achilleus”, LIMC 1(1), pp. 37-200).

- KOWZAN, Tadeuz (1985), “Iconographie-Iconologie Théâtrale: Le Signe Iconique et son Référent”, *Diogenes* N.º 130, pp. 51-68.
- KULVICKI, John (2012), “Imaging Performance”, in Maria João BRILHANTE, Filipe FIGUEIREDO e P. MAGALHÃES, *Imagens de uma Ausência*, Lisboa, Colibri, pp. 43-47.
- LAPORTE, Paul M. (1947), “Attic Vase-Painting and Pre-Socratic Philosophy,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 6, N.º 2, pp. 139-152.
- LATACZ, Joachim (1995), *Troy and Homer: Towards a Solution of an Old Mystery*, Tradução do alemão de Kevin Windle e Rosh Ireland, Oxford, Oxford University Press.
- LAURENT, Marcel (1898), “L’Achille Voilé dans les Peintures de Vases Grecques”, *Revue Archéologique*, 3e Série, tome 33, pp. 111-186.
- LEFKOWITZ, Mary (2007), *Women in Greek Myth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- LESKY, Albin (1995), *História da Literatura Grega*, tradução portuguesa de Manuel Losa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LESSING, Gotthold Ephraim (2002) [Berlin, 1766]), *Laocoon*, Paris, [S.n.].
- LIPPMANN Walter (1965), *Public Opinion*, New York, Free Press.
- LISSARRAGUE, François (2008), “Le temps des boucliers”, *Images Re-vues*, hors-série N.º 1, pp. 2-16.
- LISSARRAGUE, François (1998), *La Mort dans les Yeux: Figures de l’Autre en Grèce Ancienne, Artémis, Gorgô*, Paris, Hachette.
- LISSARRAGUE, François (1990), *L’Autre Guerrier: Archers, Peltastes, Cavaliers dans l’Imagerie Antique*, Paris, Éditions de la Découverte.
- LISSARRAGUE, François (1987), *La Cité des Images : Religion et Société en Grèce Antique*, [S.l.], Fernand Nathan.
- LISSARRAGUE, François (1987), *Un Flot d’Images: Une Esthétique du Banquet Grec*, Paris, Adam Biro.
- LISSARRAGUE, François (1985), “Paroles d’Images: Remarques sur le Fonctionnement de l’Écriture dans l’Imagerie Attique,” in Anne Marie CHRISTIN (ed.), *Écritures II*, Paris, Le Sycomore, pp. 71-95.
- LLOYD, G. E. R. (1962), “Right and Left in Greek Philosophy,” *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 82, pp. 56-66.
- LLOYD-JONES, Hugh (1954), “Sophoclea,” *The Classical Quarterly*, Vol. 4, N.º 1/2, pp. 91-95.

- LOMAN, P. (2004), "No Woman No War: Women's participation in Ancient Greek Warfare," *Greece & Rome*, Vol. 51, N.º 1, pp. 34-54.
- LORAUX, Nicole (1981), *Les Enfants d'Athéna: Idées Athéniennes sur la Citoyenneté et la Division des Sexes*, Paris, Éditions Maspero.
- LORD, Albert Bates (1951), "Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, N.º 82, pp. 71-80.
- LORD, Albert Bates (2000), *The Singer of Tales*, 2.^a edição, Cambridge MA., Harvard University Press.
- LOWENSTAM, Steven (1992), "The Uses of Vase-Depictions in Homeric Studies," *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 122, pp. 165-198.
- LYNCH, Kathleen M. (2016), "Gordion cups and other Attic black-figure cups", in Carpenter, Thomas H., Elizabeth LANGRIDGE-NOTI, Mark D. STANSBURY-O'DONNELL (eds.) (2016), *The consumer's choice: Uses of Greek figure-decorated pottery*, Boston MA, Archaeological Institute of America, pp. 41-63.
- MACKAY, E. Anne (1979), "The Return of the Dioskouroi: A Reinterpretation of the Scene on the Reverse of the Vatican Amphora of Exekias," *American Journal of Archaeology*, Vol. 83, N.º 4, pp. 474-476.
- MANFRINI, Ivonne, Nina STRAWCZYNSKI (2007), "Une Forge Ambigüe," *Mètis* N.º 5, pp. 51-90.
- MARROU, Henri-Irénée (1964), *Histoire de l'éducation dans l'antiquité: Le monde grec*, 6.^a ed., Vol. 1, Paris, Éditions du Seuil.
- MAYOR, Adrienne, John COLARUSSO, David SAUNDERS (2014), "Making Sense of Nonsense Inscriptions Associated with Amazons and Scythians on Athenian Vases," *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 83, N.º 3, pp. 447-493.
- MCKEAN, Thomas A. (2003), "Tradition as communication", *Oral Tradition*, N.º 18, 1, pp. 49-50.
- MELLINK, Machteld J. (1953), "Emil Kunze Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung," *American Journal of Archaeology*, Vol. 57, N.º 3, pp. 228-230.
- MICHAUD, Philippe-Alain (2012) [1998], *Aby Warburg et l'Image en Mouvement*, Paris, Éditions Macula.
- MICHELAKIS, Pantelis (2002), *Achilles in Greek tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.

- MITCHELL, W. J. Thomas (1986), *Iconology, image, text, ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- MOIGNARD, Elizabeth (2006), *Greek Vases: An Introduction*, Bristol, Bristol Classic Press.
- MOLINARI, Cesare e Renzo GUARDENTI (1999), *Dionysos: Un repertorio di iconografia teatrale: L'iconografia come fonte della storia del teatro*, Firenze, Centro Didattico Televisivo, Università degli Studi di Firenze.
- MOORE, Mary (1980), "Exekias and the Telamonian Ajax," *American Journal of Archaeology*, Vol. 84, N.º 4, pp. 417-434.
- MOORE, Mary (2001), "Andokides and a Curious Attic Black-Figured Amphora", *Metropolitan Museum Journal*, N.º 36, pp. 15-41.
- MORRISON, J. V. 1997. "Kerostasia, the Dictates of Fate, and the Will of Zeus in the *Iliad*," *Arethusa*, Vol. 30, N.º 2, pp. 276–96.
- MOUTSOPOULOS Evanghélos (1959), "Une philosophie de la musique chez Eschyle", *Revue des Études Grecques*, N.º 72, 18-56.
- MUELLNER, Leonard (2012), "Grieving Achilles" in Franco MONTANARI, Antonios RENGAKOS, Christos TSAGALIS (eds.), *Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin, Boston, Walter de Gruyter GmbH, pp. 197-220.
- MÜLLER-DUFEU, Marion (2011), *Créer du Vivant : Sculpteurs et Artistes dans l'Antiquité Grecque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- MUNARI, Bruno (2018 [1997]), *Fantasia*, tradução portuguesa de José Jacinto Correia Serra, Lisboa, Edições 70.
- NAGY, Gregory (2003), "Oral poetics and Homeric poetry", *Oral Tradition*, N.º 18, 1, pp. 73-75.
- NAGY, Gregory (2007), "Homer and Greek Myth", in Roger D. Woodard (Ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 52-82.
- NEWBY, Zahra (2006), *Athletics in the Ancient World*, Bristol, Bristol Classical Press.
- OAKLEY, John H. (2013), *The Greek Vase: Art of the Storyteller*, London, The British Museum Press.
- OAKLEY, John H. (2014), "Greek Children: three new iconographic studies", *American Journal of Archaeology* 118, pp. 677-81, p. 678. Review of STARK (2012), *Göttliche kinder: ikonographische untersuchung zu den Darstellungskonzeptionen von Gott un Kind BZW. Gott und Mwnsch in der Griechischen Kunst*, Stuttgart, Franz Steiner.

- OAKLEY, John H. (2017), "Associates and Followers of the Berlin Painter", in J. Michael PADGETT (ed.), *The Berlin Painter and his world: Athenian vase painting in the early fifth century b.C.*, Princeton, Princeton University Art Museum, pp. 66-84.
- OLESON, John Peter (1975), "Greek Myth and Etruscan Imagery in the Tomb of the Bulls at Tarquinia," *American Journal of Archaeology*, Vol. 79, N.º 3, pp. 189-200.
- OLLER, Marta Guzmán (2004), *Orígenes y Desarrollo del Culto de Aquiles en la Antigüedad: Recogida y Análisis de Fuentes*, Tesis Doctoral, Departament de Ciències de l'Antiguitat i de l'Edat Mitjana, Facultat de Lletres Universitat Autònoma de Barcelona.
- OSBORNE, Robin (2011), *The History Written on the Classical Greek Body*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PANOFSKY, Erwin (1955), *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on art history*, Garden City, New York.
- PANOFSKY, Erwin (1962 [1939]), *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, New York, Harper Torchbooks.
- PARADISO, Annalisa (1992), "Sur l'Altérité Grecque, Ses Degrés, Ses États," *Revue de l'Histoire des Religions*, Vol. 209, N.º 1, pp. 55-64.
- PEMBROKE, S. (1967), "Women in Charge: The Function of Alternatives in Early Greek Tradition and the Idea of Matriarchy," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, N.º 30, pp.1-35.
- PENROSE, Walter Duvall, Jr. (2016), *Postcolonial Amazons: Female masculinity and Courage in Ancient and Sanskrit Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- PERUZZI, Bice (2016), "Eggs in a Drinking Cup: Unexpected Uses of a Greek Shape in Central Apulian Funerary Contexts" in, Thomas H. CARPENTER, Elizabeth LANGRIDGE-NOTI, Mark D. STANSBURY-O'DONNELL (eds.) (2016), *The Consumer's Choice: Uses of Greek Figure-Decorated Pottery*, Boston MA, Archaeological Institute of America, pp. 65-82.
- PICARD, Charles (1951), "Le Culte et la Légende du Centaure Chiron dans l'Occident Méditerranéen", *Revue des Études Anciennes*, 53, N.º 1-2, pp. 5-25.
- PIGEAUD, Jackie (1988), "Le bouclier d'Achille (Homère, *Iliade*, XVIII, 478-608)", *Revue des Études Grecques*, N.º 101, fasc. 480-481, pp. 54-6.
- PIGEAUD, Jackie (1995), *L'Art et le Vivant*, Paris, Gallimard.
- PLATT, Verity, Michael SQUIRE (2017), *The Frame in Classical Art*, Cambridge, Cambridge University Press.

- POHLENZ, Max (1961 [1954]), *La Tragedia Greca*, Traduzione italiana di Maria Bellincioni, Brescia, Paideia.
- POLLITT, J. J. (1990), *The Art of Ancient Greece: Sources and Documents*, Cambridge, Cambridge University Press.
- POWELL, Barry (1991), *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, New York, Cambridge University Press.
- RANCIÈRE, Jacques (2010 [2008]), *O Espectador Emancipado*, Tradução portuguesa de José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro.
- RASMUSSEN, Tom (1991), “Corinth and the Orientalising Phenomenon”, in Tom RASMUSSEN, Nigel SPIVEY (1991), *Looking at Greek Vases*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 57-78.
- REINACH, Alexandro (1963), s.u. “Thyrsus (Θύρσος)”, in DAREMBERG, Charles Victor, Edmond SAGLIO (orgs.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, tome 5, deuxième partie, Paris, Hachette, pp. 287-296.
- RICHTER, Gisela (1963), *A Handbook of Greek Art*, London, Phaidon Press.
- RIDGWAY, B. S. (1987), “Images of Athena on the Acropolis” in Jenniffer NEILS (Ed.), *Goddesses and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Princeton, Princeton University Press.
- RIPA, Cesare (1593), *Iconologia overo Descrittione dell’Imagini Universali*, Roma, Heredi di Gigliotti.
- ROBERTSON, Donald (1940), “The Food of Achilles”, *The Classical Review* 54, N.º 4, pp. 177-180.
- ROBERTSON, Martin (1981), *A Shorter History of Greek Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2012), *Estudos de História da Cultura Clássica: Cultura Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2016), *Arte Antiga*, Revisão e índices de Luísa Nazaré Ferreira, Lisboa / Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- RODRIGUES, Nuno Simões (2017), “Hídria de Figuras-Negras com Aquiles e Troilo,” in Maria João NETO (coord.) *Monserate Revisitado: A Coleção Cook em Portugal: 200 Anos do Nascimento de Sir Francis Cook Mecenas e Colecionador de Arte – 1817-2017*, Sintra, Caleidoscópio, pp. 386-387.
- ROMERO MARISCAL, Lucía (2011), “Ajax and Achilles Playing a Board Game: Revisited from the Literary Tradition,” *The Classical Quarterly*, Vol. 61, N.º 2, pp. 394-401.

- RONCHAUD, Louis de (1962), s.u. “Centauri,” in DAREMBERG, Charles Victor, Edmond SAGLIO (orgs.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romains* (1962), Tome 1, deuxième partie, Paris, Hachette, p. 1012, fig. 1287.
- ROUET, Philippe (2001), *Approaches to the study of Attic vases: Beazley and Pottier*, translated by L. Nash, Oxford, Oxford University Press.
- ROUSSEL, Monique (1991), *Biographie Légendaire d'Achille*, Paris, Adolf M. Hakkert.
- RUELLE (1962), s.u. “Calendriers Grecs,” in DAREMBERG, Charles Victor, Edmond SAGLIO (orgs.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romains*, Tomo 1, deuxième partie, Paris, Hachette, pp. 825-833.
- RUNCIMAN, W. G. (1990), “Greek Hoplites: Warrior Culture and Indirect Bias,” *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 4, pp. 731-752.
- SÁ, Alexandre Franco de (1996), “Acerca do Amor como Πάθος e Δαίμων nos poemas Homéricos,” in Aires A. NASCIMENTO, Victor J. V. JABOUILLE, Frederico LOURENÇO (eds.), *Eros e Philia na Cultura Grega: Actas, Colóquio*, Lisboa, 23-24 Novembro 1995, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, pp. 13-23.
- SANDYS, George Edwin (1967), *A History of Classical Scholarship*, vol. I, New York, Hafner.
- SARIPANIDI, Vivi (2016), “Too Young to Fight (or Drink): A Warrior Krater in a Child Burial at Ancient Sindos”, in CARPENTER, Thomas H., Elizabeth LANGRIDGE-NOTI, Mark D. STANSBURY-O'DONNELL (eds.) (2016), *The Consumer's Choice: Uses of Greek Figure-Decorated Pottery*, Boston MA, Archaeological Institute of America, pp. 83-104.
- SAUNDERS, David (2017), “The distribution of the Berlin Painter's vases”, in J. Michael Padgett (ed.), *The Berlin Painter and his world: Athenian vase painting in the early fifth century b.C.*, Princeton, Princeton University Art Museum, pp. 107-132.
- SCANLON, Thomas F. (2002), *Eros & Greek athletics*, Oxford, University Press.
- SCHIFFLER, Birgitt (1976), *Typologie des Kentauren in der Antiken Kunst*, Frankfurt, Peter Lang International Academic Publishers.
- SCHNAPP, Alain, (1997), *Le Chasseur et la Cité: chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris, Albin Michel.
- SCHNEIDER, Laurie M. (1968), “Compositional and Psychological Use of the Spear in Two Vase Paintings by Exekias: A Note on Style,” *American Journal of Archaeology*, Vol. 72, N.º 4, pp. 385-386.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1917 [1851]), *Schopenhauers Aphorismen zur Lebensweisheit*, Leipzig, Im Insel-Verlag.

- SCHWENN, Friedrich von (1915), *Die Menschenopfer bei den Griechen und Römern*, Giessen, A. Töpelmann.
- SÉCHAN, Louis (1967), *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, 2^e tirage, Paris, Honoré Champion. [1926]
- SERRA, José Pedro (2018), *Pensar o Trágico*, 2.^a ed., Lisboa, Abysmo. [(2006), 1.^a ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.]
- SERRA, José Pedro (2003), “O Resgate do Corpo de Heitor na *Ilíada* (Il. XXIV),” *Euphrosyne*, N.º 31, pp. 201-204.
- SERRA, José Pedro (1989), *Aspectos do Dionisismo na Literatura Grega*, Tese de Mestrado em Literatura Clássica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- SERRA, José Pedro (1986), “Pedagogia e Exemplo na Historiografia Grega”, *Euphrosyne*, N.º 14, pp. 53-76.
- SHAPIRO, H. Alan (1994), *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*, London, New York, Routledge.
- SHAPIRO, H. Alan (1997), “Correlating Shape and Subject: The Case of the Archaic Pelike,” in John OAKLEY, William D. E. COULSON, Olga PALAGIA (eds.), *Athenian Potters and Painters I: The Conference Proceedings*, Oxford, Oxbow Books, pp. 63-70.
- SMALL, Jocelyn P. (1992), *The Parallel Worlds of Classical Art and Text*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SNODGRASS, Anthony (2000), “The Uses of Writing on Early Greek Painted Pottery,” in N. Keith RUTTER, Brian SPARKES, *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 22-34.
- SNODGRASS, Anthony (1998), *Homer and the artists: Text and Picture in Early Greek Art*, New York, Cambridge University Press.
- SOMMERSTEIN, Alan H. (2010 [1996]), *Aeschylean Tragedy*, London, Bloomsbury.
- SOMMERSTEIN, Alan H. e Thomas TALBOY (2012), *Sophocles. Selected Fragmentary Plays with Introductions*, Vol. I. *The Epigoni, Oenomaus, Palamedes, The Arrival of Nauplius, Nauplius and the Beacon, The Shepherds, Triptolemus*. Oxford, Oxbow Books.
- SPARKES, Brian (1996), *The Red and the Black: Studies in Greek Pottery*, London, Routledge.
- SPARKES, Brian (1991), *Greek Pottery: An Introduction*, Manchester, Manchester University Press.
- SPIVEY, Nigel (2004), *The Ancient Olympics*, Oxford, Oxford University Press.

- STEWART, Andrew (1995), "Imagi(ing) the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens," *Poetics Today*, Vol. 16, N.º 4, pp. 571-597.
- SVENBRO, Jesper (1976), *La Parole et le Marbre: Aux origines de la poésie grecque*, Lund, Studentlitteratur.
- TANGHERLINI, Timothy (2003), "Performing Through the Past: Ethnophilology and Oral Tradition", *Western Folklore*, N.º 62, 1, 2, pp. 143-149.
- TAPLIN, Oliver (1980), "The shield of Achilles within the 'Iliad'", *Greece & Rome*, N.º 27, 1, pp. 1-21.
- TAPLIN, Oliver (1977), *Stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, Clarendon Press.
- TARBELL, F. B. (1920), "Centauromachy and Amazonomachy in Greek Art: The Reasons for Their Popularity," *American Journal of Archeology*, Vol. 24, N.º 3, pp. 226-231.
- THOMAS, Joël (1996), "Dionysos: l'ambivalence du désir", *Euphrosyne* 24, pp. 33-51.
- THOMAS, Rosalind (2003), "Performance and written literature in Classical Greece: envisaging performance from written literature and comparative contexts", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London, Vol. 66, N.º 3, 348-357.
- TORELLI, Mario, (1981), "Delitto Religioso qualche Indizio sulla Situazione in Etruria," *Publications de l'École Française de Rome*, N.º 48, pp. 1-7.
- TURFA, Jean Macintosh (ed.) (1986), *The Etruscan World*, London / New York, Routledge.
- TURNER, Eric Gardener (1952), *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, London, H. K. Lewis & Co. Ltd.
- TZACHOU-ALEXANDRI, Olga (1990), *Le Corps et l'Esprit: [Exposition à la] Fondation de l'Hermitage, Donation Famille Bugnion, du e mars au 15 juillet 1990*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage.
- URE, P. N. (1951), "A New Pontic Amphora", *Journal of Hellenic Studies*, Vol. 71, pp. 198-202.
- USHER, M. D. (2003), "The Reception of Homer as Oral Poetry", *Oral Tradition*, N.º 18, 1, pp. 79-81.
- VERMEULE, Emily (1981 [1979]), *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkely / Los Angeles / London, University of California Press.
- VERNANT, Jean-Pierre (2004), *La Traversée des Frontières*, Paris, Éditions du Seuil.
- VERNANT, Jean-Pierre (1991), *Figuras, Máscaras e Ídolos*, tradução portuguesa de Telma Costa, Lisboa, Teorema. [(1990), Paris, Julliard.]

- VERNANT, Jean-Pierre, e Pierre VIDAL-NAQUET (1990), *Mythe et Religion en Grèce Ancienne*, Paris, Éditions du Seuil.
- VIVANTE, Paolo (1970), *The Homeric Imagination: A Study of Homeric's Poetic Perception of Reality*, Bloomington, Indiana University Press.
- WEBB, Ruth (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Abingdon, Routledge.
- WEBSTER, T.B.L. (1970), *The Greek Chorus*, London, Methuen.
- WEST, Martin L. (1981), "The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music", *The Journal of Hellenic Studies*, N.º 101, pp. 113-129.
- WEST, Martin L. (2000), "Iliad and Aethiopis on the Stage: Aeschylus and Son", *The Classical Quarterly*, Vol. 50, N.º 2, pp. 338-352.
- WHITE, Geoffrey (2006), "Epilogue: Memory Moments", *Ethos*, N.º 34, 2, Special Issue: *The Immanent Past*, pp. 325-341.
- WIENCKE, Matthew I. (1954), "An Epic Theme in Greek Art," *American Journal of Archaeology*, Vol. 58, N.º 4, pp. 285-306.
- WILAMOWITZ, U. von (1914), *Aischylos. Interpretationen*, Berlin, [s.n.].
- WILLIAMS, Dyfri (1997), "From Pelion to Troy: Two Skyphoi by the Kleophrades Painter." *Athenian Potters and Painters: The Conference Proceedings, Oxbow Monograph* N.º 67, Oxford, pp. 195-201.
- WILSON, Peter (2000) *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, The City and The Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WINKLER, Martin M. (Ed.) (2001) *Classical myth & culture in the cinema*, New York, Oxford University Press.
- WOODFORD, Susan (2003), *The Trojan War in Ancient Art*, London, Duckworth.
- WOODFORD, Susan (2007), *An Introduction to Greek Art*, London, Duckworth.
- WOODFORD, Susan, Margot LOUDON (1980), "Two Trojan Themes: The Iconography of Ajax Carrying the Body of Achilles and of Aeneas Carrying Anchises in Black Figure Vase Painting," *American Journal of Archaeology*, Vol. 84, N.º 1, pp. 25-40.
- WRIGHT, Matthew (2019), *The Lost Plays of Greek Tragedy: Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London, Bloomsbury Academic, Vol. 2.
- YANNIS, G. (2004), *Storytelling in Organizations*, Oxford, Oxford University Press.
- ZEITLIN, Froma I. (1986), "Configurations of Rape in Greek Myth", in S. TOMASELLI, R. PORTER (Eds.), *Rape*, Oxford, Oxford University Press, pp. 122-151.

Índice de Figuras

PARTE I

CAPÍTULO I: ASPECTOS DO MITO DE AQUILES E DE AQUILES NO MITO

Fig. 1. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 520-500, “Grupo dos olhos-Sereia” com (*Eye-Sirens*), Itália, Etrúria, Londres, British Museum B 215, BA 320288. Fotografia © Trustees of the British Museum 26

Fig. 2. Mosaico romano, século V d. C., Chipre, Pafo, Casa de Teseu, Archaeological Park of Kato Fotografia © Wikicommons 26

Fig. 3. Ânfora A, figuras-negras, c. 575-525, Exéquias, Orvieto, Filadélfia (Pensilvânia), University of Pennsylvania, Museum of Art and Anthropology MS3442, BA 310396. Fotografia © University of Pennsylvania Museum of Art and Anthropology. **Inscrições** (A) sobre Amasos, “Αμασος”. À direita do braço erguido de Menelau, “Μενελαος”. Sobre o corpo de Aquiles, “[Αχ]ιλεος”. (A) Cenas da *Etiópida*. (B) morte de Antíloco (todas as personagens estão identificadas) 27

Fig. 4. Ânfora, figuras-negras, Calcídia, c. 540-530, Pintor da Inscrição (*Inscription Painter*), LIMC 1 (2) s.u. “Achilleus” 850, antiga Coleção Pembroke-Hope, Deepdene, England (perdida). Desenho inspirado em A. Rumpf, *Chalkidische Vasen*, Berlim / Leipzig, 1927 28

Fig. 5. *Krater* de volutas (1.º friso do bojo e ansas), figuras-negras, c. 570-560, Ergotimo (ceramista), Clito (pintor), Chiusi, Siena, Florença, Museo Archeologico Etrusco 4209, BA 300000. **Inscrições:** “εφαιστος”. “[Ο]χεανος”. “ερμες”. “Μαια”. “Μο[ι]ρα[ι]”. “Αθε[ν]αία”. “Δορις”. “Νερ[ευ]ς”. “Αρες”, retr. “Αφροδιτε”, retr. “Στεσιχορε”. “Ερατ[ο]”. “Πολυμνις”. “Ανφιτριτε”. “[Πο]σειπον”. “Μελοπομενε”. “Κλειο”. “Ευτερπε”. “Θαλεια”. “ηερα”, retr. “Ζευς”. “Ορανια”. “Καλ[λ]ιοπε”. Na vertical, à frente dos cavalos de Zeus, “Εργοτιμος μεποιεσεν”, “οραι”. “Διονυσος”, “Εστια”, “Χαρικλο”. “Δεμ[ετερ]”. “Χιρον”. “Ιρις”. Sobre o altar, “Κλιτιας μεγραφσεν”. No altar, “βομ[ος]”. “Πελευς”, “Θετις”. Florença, Museo Archeologico Etrusco. Fotografia © Egisto Sani 29

Fig. 6. Vide Fig. 5. 30

Fig. 7. Vide Fig. 5. 30

Fig. 8. Pormenor da ansa (interior, igual à esquerda e à direita) Vide Fig. 5. 31

CAPÍTULO II: A AUDIÇÃO DE HISTÓRIAS COMO VIVARIUM DE IMAGENS

Fig. 9. Ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 490-480, Pintor Cleofrade, Itália, Etrúria, BA 201668, Londres, British Museum E270. Fotografia © British Museum 51

Fig. 10. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, Itália, Etrúria, Paris, Musée du Louvre F269, BA 10719. (B) Guerreiro e archeiro asiático entre efebos com mantos drapeados, escudo, lanças. Fotografia © RMN Musée du Louvre 58

Fig. 11. *Lekythos*, figuras-negras, c. 540-480, Pintor de Atena, Itália. British Museum B541, BA 390486. Fotografia © Trustees of the British Museum.

Inscrições intraduzíveis (*nonsense*): à direita de Atena, “οσδ^οσ[δ]ς”. À esquerda de Atena, “οδεπ[δ]οπς”. À direita de Ájax, “οσεδο^σε”. À esquerda de Aquiles, “οσεδο^σε” 58

Os dados constantes deste índice foram elaborados a partir dos verbetes do [Beazley Archive online](#), com adaptações.

Fig. 13. *Kylix*, ática, figuras-vermelhas, c. 470, atribuído ao Pintor Dúris, Itália, Etrúria, British Museum, 1843,1103.61, BA 205225. Fotografia © British Museum 79

Capítulo III: O ESCUDO DE AQUILES, ILÍADA 18, 468-609

Fig. 14. Ânfora, figuras-vermelhas, c. 350-325, Sydney Nicholson Museum, Antiquities and Archaeology NM 71.1, LIMC 6 (2, 11). Fotografia © Nicholson Museum, Antiquities and Archaeology 86

Fig. 15. Ânfora, figuras-vermelhas, c. 340, Taranto, Museo Nazionale Archeologico, LIMC 6 (2, 10). Fotografia © Taranto, Museo Nazionale Archeologico 86

Fig. 16. *Skyphos*, figuras-vermelhas, c. 450-400, Pintor de Penélope, Itália, Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 1831, BA 216789. Fotografia © Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana. **Inscrições:** (A) “Ολίσσευς”. “Αντιφατ[τ]α”, “[E]υμα[ι]ος”. (B) “[T]ε[λ]εμ[α]χος”. “Πενελοπε”. (A) Penélope e Telémaco. (B) Antífata lava os pés de Odisseu, na presença de Eumaio 87

Fig. 17. Estela de mulher, mármore, meados do século IV, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art 48.11.4. Fotografia © Domínio público 87

Fig. 18. Vide Fig. 29. 88

Fig. 19. Ânfora, figuras-negras, fim do século VI, Schloss Fasanerie. Fotografia © Brommer (1956, fig. 6.1). (A) Partida de um guerreiro 88

Fig. 20. *Hydria*, figuras-negras, c. 510-500, Grupo de Leagro, Itália, Etrúria, Londres, British Museum 1836,0224.128. Fotografia © British Museum 89

Fig. 21. *Olpe*, Coríntio, figuras-negras, c. 550, Bruxelas, Musées Royaux d’Art et d’Histoire A4, BA 1011070. Fotografia © Musées Royaux d’Art et d’Histoire 89

Fig. 22. *Hydria*, Coríntio, figuras-negras, c. 560-550, Pintor de Damon, Paris, Musée du Louvre E643, BA 9019334. Fotografia © RMN 90

Fig. 23. *Kylix* tipo B, figuras-vermelhas, c. 460-450, Pintor de Pentesileia, Itália, Etrúria, BA 211565, Munique, Antikensammlungen 2688. Fotografia © Munique, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. **Inscrições** (A) “ο παι(ς) καλο(ς)”, repetida, na face B. (A, B) Efebos armam-se, cavalos, lanças, clâmides e petasoi 105

Fig. 24. Detalhe da face A da Ânfora de tipo A, figuras-negras, c. 575-525, Exéquias (assinado), Etrúria, Vatican City, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16757, BA 310395. Fotografia © Governorate of Vatican City State – Directorate of the Museums and Cultural Heritage. **Inscrições** (A) Próximo do colo, “[E]χσε[κ]ιας εγραψε καποιεσε με”. À esquerda das costas de Aquiles, “E]χσεκ[ι]ας εποιεσεν”. À esquerda do elmo de Aquiles, “Αχιλ[λ]εος”. Próximo da boca de Aquiles, “τεσ[σ]αρα”. À esquerda da boca de Ajax, “τρια”. Sobre a cabeça de Ajax, “Αιαντος”. À direita das costas de Ajax, “Ονετοριδες καλος”. (B) Sobre a cabeça de Polux, “Πολυδευκες”. À esquerda das costas de Leda, enfrentando-a, “Λεδα”. Sob o cavalo de Castor, “Ονετοριδε[ς] καλος”. Sobre a cabeça de Castor, “Καστορ”. À direita do flanco do cavalo de Castor, “Κυλ[λ]αρος”. À esquerda do rosto de Tíndaro, enfrentando-o, “Τυνδαρ[ε]ος” 106
Vide Fig. 127.

Fig. 25. *Hydria*, figuras-vermelhas, c. 525-475, Pintor de Berlim, Itália, Faleri, Nova Iorque, (NY), Metropolitan Museum of Art 10.210.19, BA 201987. Fotografia © Metropolitan Museum of Art. (Colo) Aquiles nu, com elmo e lança, Pentesileia com caída com arco de flechas 109
Vide Fig. 187.

Fig. 26. *Kylix*, figuras-negras, c. 530-520, *Chalcidising Cup*, Itália, Etrúria, Munique, Antikensammlungen 2027, BA 9031655. Fotografia © Staatliche Antikensammlung

en und Glyptothek. **(I)** Górgona. **(Sob a ansa)** motivos florais 112

Fig. 27. 112
Vide Fig. 12.

Fig. 28. *Kylix* A, figuras-negras, c. 520, Japão, Kamakura, Collection H. BA 1010253. Fotografia ©? **(Ansa)** Sereia entre sátiros a dançar. **(B)** Dioniso com *kantharos*, hera e ménade, entre olhos. **(I)** Górgona 113

Fig. 29. *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 525-475, *Segment Class*, Berlim, Antikensammlung 1958.7, BA 200433. Fotografia © Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin. **(A, B)** Sem decoração 114

Fig. 30. Interior da **Fig. 28** 115

Fig. 31. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, *Conservatori Class*, Zurique, market, BA 351031. **(B)** Homem com manto drapeado sentado num banco, mulher com flor, efebo. **(Colo A e B)** Nariz entre olhos 115

Fig. 32. *Kylix*, figuras-negras, c. 520-510, Itália, Civita Castellana, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Arts 96.18.50. Fotografia © Domínio Público 116

Parte II

CAPÍTULO IV: AQUILES E QUÍRON: Παιδεία ἐρωτική

Fig. 33. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 500-450, Pintor *Diosphos*, Varsóvia, Museu Nacional 142328, BA 14007. Fotografia © Museu Nacional 122 (123; 140).

Fig. 34. Ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 525-475, Pintor de Oltos, Paris, Musée du Louvre G3, BA 200435. Fotografia © RMN / Hervé Lewandowski. **Inscrições** (Bojo A) “Μενειγος”. “Ελενε”. “Φαιφαιος εποιεσεν”. (Bojo B) “Χιρον”. À esquerda do rosto de Aquiles, “Αχιλ[λ]ευς” 122

Fig. 35. *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, Vulci, Grupo de Leagro, Itália, Etrúria, Roma, mercado, BA 302018. Fotografia © ? **(Espalda)** Héracles e o leão entre efebo e mulher com ceptros; guerreiro (Iolau?), Atena e Hermes, todos sentados em blocos, pano e aljava pendurados 122

Fig. 36. *Lekythos*, figuras-negras, c. 550-500? Pintor de Edimburgo, Estados Unidos da América, colecção privada (Colecção anterior: Basel, market, Münzen und Medaillen A.G.), BA 6905. Fotografia © Münzen und Medaillen AG, Basel 122

Fig. 37. *Lekythos*, figuras-negras, com engobe branco, c. 525-475, Pintor de Edimburgo, Grécia, Eubeia Atenas, Museu Nacional 550, BA 303368. Fotografia © Atenas, Museu Nacional 122

Fig. 38. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, Itália, Etrúria, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 24247, BA 13074. Fotografia © Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 123

Fig. 39. Face A da **Fig. 44** 123

Fig. 40. *Kyathos*, figuras-negras, c. 500, atribuído ao estilo (*Manner of*) de Hémon, Bochum, Ruhr Universität, Kunstsammlungen S 487, BA 4880. Fotografia © Bochum, Ruhr Universität, Kunstsammlungen. **(Bojo)** Quíron, Peleu e Tétis lutam, ramos de hera 123

Fig. 41. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 500-450, atribuído ao Pintor Diosfo, Varsóvia, Museu Nacional 142328, BA 14007. Fotografia © Antiga Colecção Czartoryski. **Inscrições** (A) À direita do rosto de Quíron, “Χερων”. Atrás das costas de Peleu, “Πελευ[ς]”. **(B)** intraduzível, “λχλ[ο]χ” 123

Fig. 42. *Kylix* de Siene (frag.), figuras-negras, c. 575-525, Pintor de Heidelberg, Selinunte, Santuário de Deméter *Malophoros* (Sicília), Palermo, Museo Archeologico Regionale 1856, BA 300588. Fotografia © Polo Regionale di Palermo per i Parchi e i Musei Archeologici 124

Fig. 43. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, *The Affecter*, Etrúria, Paris, Musée du Louvre F21, BA 301336. Fotografia © RMN. **(B)** Um guerreiro arma-se, homens com mantos drapeados, jovens, um com uma lança, couraça, elmo, um pássaro **124**

Fig. 44. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, Itália, Etrúria, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale STG 160, BA 320079. Fotografia © Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. **(B)** Dioniso com videira e chifre, Ariadne com *oinochoe*, sátiros e ménades **124**

Fig. 45. *Kylix* tipo B, figuras-vermelhas, c. 525-475, Pintor de Oltos, Ática, Berlim, Antikensammlung F 4220, BA 200512. Fotografia © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung. **(B)** sátiros e ménades com *krotala* **125**
Vide Fig. 17.

Fig. 46. *Kylix* de Siene, figuras-negras, c. 575-525, Pintor de Heidelberg, Itália, Etrúria, Wurzburg, Universität, Martin von Wagner Mus. L452, BA 300550. Fotografia © Martin-von-Wagner Museum der Universität Würzburg. **(B2)** Dioniso sentado num banco, com corno, entre mulheres e homem com manto drapeado e lanças. **(I)** Amazonomaquia, Héracles **125**

Fig. 47. Ânfora, figuras-negras, c. 500-480, Londres, British Museum 1956.1220.1. Fotografia © British Museum **125**

Fig. 48. *Stamnos*, figuras-vermelhas, c. 525-475, Pintor de Berlim, Itália, Chiusi, Paris, Musée du Louvre G186, BA 201959. Fotografia © RMN. **(B)** três efebos com mantos drapeados e bastões **126**

Fig. 49. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, Pintor de Antímenes, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale STG 160, BA 320079. Fotografia © Museo Archeologico Nazionale Napoli **126**
Vide Fig. 39

Fig. 50. *Kylix* B, figuras-vermelhas, c. 525-475, Berlim, Antikensammlung F4220, BA 200512. Fotografia © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung. **Inscrições:**

“Μεμ[νον] καλος”. (A) À direita de Quíron, “Χιρον”. Sobre Aquiles, “Αχιλ[λ]ε[υς]”. À direita de Tétis, “Θετις”. (B) À esquerda do sátiro à direita, “καλος”. À direita da ménade, “Ιανθε”. Ao lado do sátiro à direita, “Σικ[ιν[υ]ο]ς”. **(B)** Ménade com *krotala* entre sátiros com gaitas e *krotala*. **(I)** Efebo com almofada **127**
Vide Fig. 45.

Fig. 51. Ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 525-475, Pintor de Oltos, Etrúria, Paris, Musée du Louvre G3, BA 200435. Fotografia © RMN **128** (116)

Fig. 52. *Kyathos*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Onésimo (Beazley) / Pintor de Panécio (Klein), Itália, Etrúria, Berlim, Antikensammlung F 2322, BA 203389. Fotografia © Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. **Inscrições** Sobre a cena: Παναπιος. À esquerda, “καλο[ς]”. No rolo, “Χιρονεια”? ou “η κιβωτος”? Na arca, “καλε”. À direita da cena, “καλος” **132**

Fig. 53. Desenho do vaso grego na Fig. 52. Vide Girard (1963; 469, fig. 2600), s.u. “Educatio” (Παιδεία); Adolf Furtwängler (1885, 619, fig. 2322) **132**

Fig. 54. **135**
Vide Fig. 38

Fig. 55. *Oinochoe*, figuras-negras com engobe branco, c. 550-500, Pintor de Londres. Itália, Etrúria, New York, Metropolitan Museum of Art B 620, BA 320454. Fotografia © Domínio Público **135**

Fig. 56. Peter Paul Rubens (e oficina), 1630-1635, óleo, Madrid, Museu do Prado. Fotografia © Madrid, Museu do Prado **136**

Fig. 57. Bestiário medieval. Disponível em <http://expositions.bnf.fr/bestiaire/it/centaure/04.htm>. Fotografia © RMN **136**

Fig. 58. Lamparina, barro, Roma, c. 25-75 d.C., Dinamarca, Thorvaldsen’s Museum H1176. Fotografia © Thorvaldsen’s Museum **136**

Fig. 59. *Lanx* (frag.) *terra sigillata*, molde, 350-430 d.C., período Romano. British Museum 2002,1029.4. Fotografia © Trustees of the British Museum **136**

Fig. 60. *Lanx* (frag.) *terra sigillata*, molde, c. 350-430 d.C., período Romano. British Museum 2002,1029.8. Fotografia © Trustees of the British Museum **137**

Fig. 61. Pintura romana, Itália, Pompeios, Vila de Cícero, c. 20-79 d.C., Herculano, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale di Napoli 9133, LIMC1 (1, 52) s.u. “Achilleus” Fotografia © LIMC **137**

Fig. 62. Chiron Teaching Achilles to Play the Lyre, 1800s, carvão sobre papel sépia, Bertel Thorvaldsen, Dinamarca, Thorvaldsen’s Museum C502. Fotografia © Thorvaldsen’s Museum **137**

Fig. 63. *L’Éducation d’Achille*, [S.d.], ponta de chumbo, Anne-Louis Girodet De Roucy-Trioson (1767-1824), Paris, Musée du Louvre EBA1026TER. Fotografia © École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris / Jean-Michel Lapellerie **138**

Fig. 64. *Lekythos*, figuras-negras com engobe branco, c. 525-475, BA 6905. Estados Unidos da América, Coleção Privada (coleção anterior, Basel, market, Münzen und Medaillen A.G.). Fotografia © Münzen und Medaillen AG, Basel **139**

Fig. 65. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 500-450, Varsóvia, Museu Nacional 142328, BA 14007. Fotografia © Museu Nacional de Varsóvia **139** (123)

Fig. 66. *Oinochoe*, figuras-negras com engobe branco, c. 550-500, Pintor de Londres B620. Itália, Etrúria, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art B 620, BA 320454. Fotografia © Domínio Público **143** (129)

Fig. 67. Ânfora de colo, c. 500-450, Varsóvia, Museu Nacional 142328, BA 14007. Fotografia © Museu Nacional de Varsóvia **144** (123-124; 133)

Fig. 68. Ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 525-475, Pintor de Oltos, Etrúria, Paris, Musée du Louvre G3, BA 200435. Fotografia © RMN **146** (123; 122)

Fig. 69. *Pelike*, figuras-negras, c. 500-450, Paris, Musée du Louvre G 373, BA 206594. Fotografia © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski **146**

Fig. 70. *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, Leida, Rijksmuseum van Oudheden XVE29, BA 627. Fotografia © Rijksmuseum van Oudheden **147**

Fig. 71. Ânfora A, figuras-negras, c. 525-475, Munique, Antikensammlungen 1415, BA 4652. Fotografia © Antikensammlungen. **Inscrições** (A) Sobre a cabeça de Eneias, “Αινεας”. À esquerda do rosto de Neoptólemo, “Νε[ο]πτολεμος”. Sobre um guerreiro caído, “Ν[.]ιριος”. À esquerda do rosto de Ájax, “Αιας”. Sobre Ájax e o corpo de Aquiles, “Αχιλ[λ]εο[ς]”. Sobre o elmo de Menelau, “Μενελεος”. Sobre o elmo de Páris, “Παρις”. Provável inscrição de um arqueiro, à direita. (B) Por baixo de Quíron, “Πατροκ[λ]ια”. À direita sobre a cabeça deste, “Χιρον”. À esquerda das pernas de Peleu, “Πελε[υ]ς”. À direita do cotovelo de Tétis, “Θετις”. Atrás das costas da Nereide: “[Π]οντ[ο]μεδ[ε]α”. Por baixo do pé do vaso, “ΣΟ”. (B) Peleu e Tétis entre Quíron e uma Nereide (identificada “[Π]οντ[ο]μεδ[ε]α”)

Fig. 72. Vide Fig. 71 (B) **148**

Fig. 73. *Krater* de volutas, figuras-negras, c. 525-475, Munique, Antikensammlungen J 538, BA 12917. Fotografia © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München. (Colo B1) Amazonas armam-se, escudos com águia, serpente, escorpião, *kantharos*. (Colo B2) Amazonas com *peltai* a cavalo **148**

Fig. 74. *Kylix little master band*, figuras-negras, c. 575-525, Pintor de Oakeshott, Atlanta (GA), Emory University, Michael C. Carlos Museum 2000.1.2, BA 16565. Fotografia © Emory University, Michael C. Carlos Museum **149**

Fig. 75. *Lebes gamikos*, figuras-negras, c. 500-480, Londres, British Museum 1867,0508.967, BA 513. Fotografia © British Museum, Creative Commons License **149**

Fig. 76. *Lekythos*, figuras-vermelhas com engobe branco, c. 500-450, Pintor de Munique 2774, Sicília, Gela, Copenhaga, National Museum 6328, BA 202561. Fotografia © Domínio Público **150**

Fig. 77. *Lekythos*, figuras-negras com engobe branco, ateniense, c. 500-450, Pintor Diosfo, Cambridge (MA), Harvard University, Arthur M. Sackler Museum 1925.30.49, BA 14955. Fotografia © Harvard University, Arthur M. Sackler Museum. **Inscrições** intraduzíveis **150**

Fig. 78. *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 550-475, Pintor Eutímedes, Cleofrade ou Sósias? Itália, Etrúria, Berlim, Antikensammlung F 2278, BA 200108. Fotografia © Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz. **Inscrições** (I) “Πατροκλος”. “Αχ[ι]λλευς(?)”. (A) “[εβε]”. “Αρ[ε]ς”. “Αφ[ροδιτε]”. (B) “καλο[ς]”, “οραι”. “Αοφιτριπ[ε], retr. (pertence à face A). “εστια”. “ερμες”. “Αρτεμις”. Heracles diz: “[Z]ευ φιλε”. (pedestal, perfil), “Σοσιας εποισεν”. (A, B) Apresentação de Héracles no Olimpo, Zeus e Hera, Íris, Posídon e Anfitrite, Dioniso, Ares e Afrodite, Héstia, *horai*, Hermes a carregar um carneiro, Ártemis ou Apolo? Com lira, Deméter? (alguns identificados, outros sentados com *phialai* em bancos com pele de felino) **152**

Fig. 79. **152**
Vide Fig. 78 (A, B)

CAPÍTULO V: AQUILES E TROILO : DIALÉCTICAS DA κυνηγία

Fig. 80. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, próximo (*near*) do Pintor de Edimburgo (Beazley), Itália, Etrúria, Cidade do Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco

Vaticano G25, BA 303415. Fotografia © Musei Vaticani. **(B) Komos** **158**

Fig. 81. *Hydria-kalpis*, figuras-vermelhas, c. 525-475, Pintor de Berlim (Beazley), Etrúria, Vulci, São Petersburgo, State Hermitage Museum ST1588, BA 201992. Fotografia © São Petersburgo, State Hermitage Museum **159**

Fig. 82. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 575-525, Pintor de Timíades, Itália, Etrúria, Munique, Antikensammlungen 1426, BA 310005. Fotografia © Munique, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. **Inscrições** (A) Junto à coxa de Hermes, “ερμες”. À esquerda da perna de Aquiles, “Αχιλ[λ]ευς”. Sobre o corpo de Troilo, “Τροιλος”. Sobre o escudo, “ηεκτορ”. Entre as pernas deste, à direita da edificação, “βομος”. Entre o escudo e a perna de Eneias, “Αινεας”. À esquerda da perna de um guerreiro, “Δειθυνος” **159**

Fig. 83. Ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 450-400, Pintor de Munique 2332, Itália, Chiusi, Florença, Museo Archeologico Etrusco 4020, BA 215777. Fotografia © Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana **(B)** Efebo com manto drapeado e bastão de nós **159**
(157)

Fig. 84. *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, Nova Iorque, Metropolitan Museum 06.1021.48, BA 6692. Fotografia © Domínio Público. **(Bojo)** Héracles e tritão, Nereu **160**

Fig. 85. *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, Grupo de Leagro (Beazley), Itália, Etrúria, Munique, Antikensammlungen J118, BA 302020. Fotografia © Munique, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. **(Espalda)** Luta, Héracles, guerreiros **160**

Fig. 86. *Hydria*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Pintor de Troilo, Itália, Etrúria, Londres, British Museum 1899.7-21.4, BA 203082. Fotografia © Londres, British Museum **160**

Fig. 87. **161**

Vide Fig. 5.

Fig. 88. *Hydria*, figuras-negras, c. 540, Boston, Museum of Fine Arts 89.561, BA 78. Fotografia © Boston, Museum of Fine Arts 161

Fig. 89. Revestimento para espelho, relevo, bronze, c. 350-300, Corínto, Atenas, National Archaeological Museum Statathos 313, *LIMC* 1(2, 373, p. 95), Fotografia © Athens National Archaeological Museum 161

Fig. 90. *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, Itália, Etrúria, Próximo (*Close to*) do Grupo de Antíope? Grupo de Leagro?, Munique, Antikensammlungen J 65, BA 302022. Fotografia © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München. **Inscrições** intraduzíveis (Espalda) “[v]iδ[.]][v]o[.]][ρ][λ][v]. (Bojo) “[v][.]επς”. “vχι”. “κνδ”. “πχκδει”. “vχες”. “σκδεο”. Muros de Tróia, arqueiros, guerreiros, um com um corno, ancião, mulheres, algumas em luto, hera 161

Fig. 91. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 575-525, Pintor de Prometeu? Grupo de Tirinte? Itália, Pescia Romana, Florença, Museo Archeologico Etrusco 70993, BA 310006. Fotografia © Museo Archeologico Etrusco, Florença. **Inscrições** (A) “Αχιλ[λ]εύς”. “Τροίλος”. “εκτορ”. “Αινεας”. “Αγενορ”. “Αλε[χ]σανδρος”. “Χαλκας”. “Ιφικ”. (B) “ιπ[π]ιας”. “[Χαι]ριας”. (B1) Cavaleiros 162

Fig. 92. Revestimento de espelho, Bronze, c. 320, *LIMC*1(2, fig. 373, p. 95). Grécia, Museu Nacional de Atenas. Fotografia © Giovanni Dall’Orto 162

Fig. 93. *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 500-450, pintor Mácron, Itália, Chiusi, Palermo, Museo Archeologico Regionale 1480, BA 205026. Fotografia © Polo Regionale di Palermo per i Parchi e i Musei Archeologici (B) Luta, guerreiros, um com espada, a cair. (I) guerreiro, centauro 162

Fig. 94. 163 (153)

Fig. 95. Ânfora B, figuras-negras, c. 575-525, pintor Lido, Itália, Etrúria, Berlim, Museu de Pérgamo F 1685, BA 310170, Fotografia © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung. (A) Morte de Príamo, sentado no altar, Neoptólemo, Astíanax, Menelau e Helena, mulheres, homens caídos 164

Fig. 96. *Oinochoe* (frag.), figuras-negras, c. 550-500, BA 19440, Itália, Etrúria, Munique, Antikensammlungen J 357. Fotografia © München Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek 165

Fig. 97. *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, ao estilo do (*Manner of*) Pintor de Antímenes, Lípsia, Antikenmuseum d. Universität Leipzig T 49, BA 102. Fotografia © Antikenmuseum der Universität Leipzig. (Bojo) Guerreiro a subir para uma quadriga, mulher, ancião, guerreiro, ancião sentado. (Predela) Leões, javalis 165

Fig. 98. Detalhe da Fig. 95 (158) 168

Fig. 99. *Lekythos*, figuras-negras com engobe branco, c. 525-475, Pintor de Hêmon, Atenas, National Museum 12481, BA 46887. Fotografia © National Archaeological Museum, Athens 168

Fig. 100. *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 500-450, pintor Onésimo, Eufrónio (ceramista), Itália, Etrúria, Perúgia, Museo Civico 89, BA 203224. Fotografia © Soprintendenza Archeologica per l’Umbria. **Inscrições** (I) “Τροίλος”. “Αχιλευ[υ]ς”. (A) “Τροίλος, --]λε”. “Λυκος”. (B) “Ευφρονιος εποιεσεν”. (A) Aquiles arrasta Troilo para o altar, cavalos, palmeiras, trípode. (B) Guerreiros armam-se, espadas suspensas, bancos, elmo sobre um, escudos 168

Fig. 101. Vide Fig. 97 (159) 168

Fig. 102. Vide Fig. 1 (27) 169

Fig. 103. Vide Fig. 95 (B) (158) 170

Fig. 104. *Lekythos*, figuras-negras, c. 550-500, Itália, Nola, Grupo de Leagro? comparar com (*compare*) Pintor da Aurora? Copenhaga, National Museum 3629, BA

302353. Fotografia © The National Museum of Denmark **170**

Fig. 105. Ânfora B, figuras-negras, c. 550-500, (comparar com) Pintor de Edimburgo, Berlim, perdida F1694, BA 303412. Fotografia © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung. **(B)** guerreiros a correr, um com escudo beócio, trípode a decorar **171**

Fig. 106. *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, Grupo de Leagro, **Inscrições** (Bojo) intraduzíveis: “χλεδος”, retr. “νχρο[δ]ευ”. “χιε[δ]εγ”. “αχιερεγ”. “υχει[σ]χ[.]χ[ν]”. “υχε”. London, British Museum 46.1-28.2, BA 302019. Fotografia © British Museum, London **(Espalda)** Quadriga, cães **171**

Fig. 107. Vide **Fig. 95** (158) **171**

Fig. 108. Vide **Fig. 91** (156) **172**

Fig. 109. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, Itália, Etrúria, Pintor Bucci? Pintor da Classe de Cambridge 49? Paris, Musée du Louvre F222, BA 301645. Fotografia © RMN. **(B)** Luta, guerreiros, um caído **172**

Fig. 110. *Hydria*, figuras-negras, c. 525-475, Grupo de Lerici, Paris, Musée du Louvre CP 10679, BA 12184. Fotografia © RMN. **(Espalda)** Aquiles, com escudo e espada, e Troilo a cavalo, Políxena em fuga **172**

Fig. 111. *Hydria*, figuras-negras, c. 555-500, ao estilo do (*Manner of*) Pintor de Antímenes, Münster, Wilhelms — Universität, Archäologisches Museum 564, BA 98. Fotografia © Münster, Wilhelms — Universität, Archäologisches Museum **173**

Fig. 112. *Aryballos*, proto-coríntio, c. 700-690, *The Evelyn Painter*, British Museum 1969,1215.1. Fotografia © The Trustees of the British Museum **173**

Fig. 113. Vide **Fig. 112** (167) **173**

Fig. 114. Vide **Fig. 1** (21) **176**

Fig. 115. *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, Pintor de Antímenes, Hanôver, Kestner Museum 1965.30, BA 340472. Fotografia © Museum August Kestner, Hannover. **(Bojo)**

Posídon, Ártemis, Apolo a tocar cítara, Leto com coroa, Hermes, veado. **(Predela)** Leões e javalis **176**

Fig. 116. Vide **Fig. 97** (159) **177**

Fig. 117. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 575-525, Pintor de Timíades? Grupo de Tirinte? Londres, British Museum 1897.0727.2, BA 310027. Fotografia © British Museum. **Inscrições** (A) “Νεστορ”. “Πυλιος”. “Διομεδες”. “Νεοπτολεμος”. “Πολυσχενε”, por “Πολυσχενε”. “Ανφιλοχος”, “Αντιφατες”. “Αιας”, “Ιλιαδες”. “Φοινιχς”. **(A, B2-3)** Carneiros, sereias, panteras, cisne, flores. **(B1)** *Komos*, homens e efebos a dançar entre galos **179**

Fig. 118. Vide **Fig. 117** (179) **180**

Fig. 119. *Kantharos*, figuras-vermelhas, c. 425-375, Pintor de Éson, BA 45406, Malibu (CA), The J. Paul Getty Museum 86.AE.387. Fotografia © The J. Paul Getty Museum. **(B)** *Athletai*, estrigilo, lanças **181**

Fig. 120. Banda de escudo de bronze, c. 580, Olímpia (desenho reproduzido em Carpenter 1991, 33, fig. 31) **183**

Fig. 121. *Hydria*, figuras-negras, c. 510-500, Grupo de Leagro, Etrúria, Londres, British Museum 1837.0609.69, BA 302023, Fotografia © Trustees of the British Museum **184**

Fig. 122. Ânfora, etrusca, figuras-negras, c. 530, desconhecida, Vaticano, CAT 35708 (pertenceu à coleção Astarita). Fotografia © Governorate of Vatican City State – Directorate of the Museums and Cultural Heritage **185**

Fig. 123. Vide **Fig. 122** (179) **185**

Fig. 124. *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, Grupo de Leagro, Etrúria, Coleção Dr. Manuel Vinhas, BA 302021. Fotografia © Acervo Pessoal **188**

Fig. 125. Vide **Fig. 124** (188) **188**

Fig. 126. Vide **Fig. 124** (188) **190**

CAPÍTULO VI: AQUILES E ÁJAX: O JOGO COMO μίμησις ἐρωτική

Fig. 127. Ânfora de tipo A, figuras-negras, c. 575-525, Exéquias (assinado), Etrúria, Cidade do Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16757, BA 310395. Fotografia © Governorate of Vatican City State – Directorate of the Museums and Cultural Heritage. **Inscrições** (A) Próximo do colo, “[Εχσε]κίας εγραψε καποιεσε με” [ver Fig. 24]. À esquerda das costas de Aquiles, “Εχσεκίας εποιεσεν”. À esquerda do elmo de Aquiles, “Αχιλ[λ]εος”. Próximo da boca de Aquiles, “τεσ[σ]αρά”. À esquerda da boca de Ájax, “τρία”. Sobre a cabeça de Ájax, “Αιαντος”. À direita das costas de Ájax, “Ονετοριδες καλος”. (B) Sobre a cabeça de Polux, “Πολυδευκες”. À esquerda das costas de Leda, enfrentando-a, “Λεδα”. Sob o cavalo de Castor, “Ονετοριδε[ς] καλος”. Sobre a cabeça de Castor Καστορ. À direita do flanco do cavalo de Castor, “Κυλ[λ]αρος”. À esquerda do rosto de Tíndaro, enfrentando-o, “Τυνδαρ[ε]ος” **195**

Fig. 128. Vide Fig. 127 (195) **195**

Fig. 129. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, Lísipo, Itália, Chiusi, BA 302224. Fotografia © London, British Museum. **Inscrições** (B) Atrás do herói à esquerda: Αιας. Atrás do herói à direita, “Αχιλ[λ]εος”. Entre ambos, “Λυσιπ[π]ιδες καλος”. (A) Atena e Héracles numa quadriga, Dioniso com vinha e *kantharos*, Apolo a tocar cítara, Hermes **195**

Fig. 130. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 520-510, Pintor de Bareiss, Munique, Antikensammlungen 1567, BA 1113. Fotografia © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München. **Inscrições** (B) Em cima, sobre a mão esquerda de Ájax, “Αιας”. Acima da mão do herói à direita, “Αχιλ[λ](ε)ος”. (A) Amazonomaquia, Héracles e amazonas, uma caída, com escudo beócio, Iolau com maça, Escudo, Górgona **195**

Fig. 131. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, Liverpool, National Museums 1977.114.15, BA 28977. Fotografia © Liverpool National Museums. (B) Dioniso entre ménades, a segurar um *kantharos* e ramos de vinha **196**

Fig. 132. *Pelike*, figuras-negras, c. 520, Pintor *Plousios*, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art 68.27, BA 7599. Fotografia © Domínio Público. (B) Homem a tocar cítara entre dois *athletai* **196**

Fig. 133. *Hydria*, figuras-negras, c. 550-500, Grupo de Leagro, Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art 56.171.29, BA 302025. Fotografia © Domínio Público. **Inscrições** (Bojo) À esquerda do herói armado, em cima, “ορδι[.].”. À direita da armadura, “σχοδεγ”. Sobre a cabeça do herói à esquerda, “[ν]χει”. Entre o guerreiro à esquerda e Atena, de frente para esta, “μχ^δο^ευ”. Sobre a cabeça do guerreiro à esquerda, “[ν]χ^ι^αι”. Sobre o joelho do guerreiro à esquerda, “χδεν”. Sobre, e à volta, da armadura do guerreiro à direita, “χρεπιχε”. **(Espalda)** Quadriga entre efebos sentados em bancos, com lanças? guerreiro, cão. **(Boca)** Cabeça de mulher **197**

Fig. 134. Prato, figuras-negras, c. 575-525, Grupo de Burgos, Berlim, Antikensammlung 3267, BA 300833. Fotografia © Berlin, Antikensammlung. (Interior, rebordo) Luta de galos, efebos, alguns com galos, outros com fitas **197**

Fig. 135. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, atribuído ao Pintor de *Euphiletos*, Etrúria, Cerveteri, Bruxelles Musées Royaux d'Art et d'Histoire, R 328, BA 301735 Fotografia © Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles. (B) Dioniso, sentado num banco a beber por um corno, Hermes **199**

Fig. 136. Ânfora B, figuras-negras, c. 550-500, Pintor do Baloíço (*Swing*), Nova Iorque, market, Royal Athena, BA 340562. Fotografia © Nova Iorque, market, Royal Athena. (B) *Komos* **199**

Fig. 137. *Lekythos*, figuras-negras, c. 500-450, Grupo do Pintor de Hêmon, Tubinga, Eberhard-Karls-Universität, Archäologischen Instituts Der Universität 7413, BA 5936. Fotografia © Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Archäologisch-en Instituts Der Universität **200**

Fig. 138. *Kyathos*, figuras-negras, c. 525-475, Pintor de Celo, *Leafless Group*? Bruxelas, Musées Royaux R 2512, BA 306097. Fotografia © Bruxelas, Musées Royaux. **(Próximo da ansa)** guerreiro entre esfinges. **200**

Fig. 139. *Lekythos*, figuras-negras, c. 525-475, Pintor de Atena, Londres, British Museum B 541, BA 390486. Fotografia © Londres, British Museum. **Inscrições** intraduzíveis à direita de Atena, “οσδ^οσ[δ]ς”. À esquerda de Atena, “οδεπ[δ]οπς”. À direita do herói à esquerda, “οσεδο^σε”. À esquerda do herói à direita, “οσεδο^σε” **200**

Fig. 140. *Kylix*, figuras-negras, c. 550-500, Pintor de Celo, *Leafless Group*? Paris, Cabinet des Medailles 328, BA 331968. Fotografia © Paris, Cabinet des Medailles **201**

Fig. 141. Ânfora de colo, figuras-negras, início do século V, Pintor da Linha Vermelha, Copenhaga, Thorvaldsen Museum H 512, BA 1012933. Fotografia © Copenhaga, Thorvaldsen Museum. **(A)** Ariadne sentada num bloco ou num altar, entre Dioniso a beber por um corno e Hermes, ramos de vinha **202**

Fig. 142. *Calyx krater*, figuras-negras, c. 525-475, Pintor de Rycroft, Toledo (Ohio), Museum of Art 63.26, BA 351102. Fotografia © **Inscrições** (A) À esquerda de Aquiles, enfrentando-o, “καλος ο π[α]ις”. À direita de Aquiles, enfrentando-o, “Αχι^λ[λ]ευ^ς”. À direita do rosto de Ájax “Αιας”. Com início sobre a cabeça de Ájax, em linha curva descendente, para a direita do herói (à direita de Atena), “Αθε^ναας”. **(Junto das ansas)** Vinhas. **(B)** *Athletai*, homens, alguns com lanças, um com halteres, outros a segurar lanças, um a tocar aulo **202**

Fig. 143. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 525-475, Pintor de Toulouse, Itália, Etrúria, Toronto, Royal Ontario, Museum 312BA 351046. Fotografia © Toronto, Royal Ontario, Museum. **(B)** Hércules e Nessos? Mulher, ancião com lança **203**

Fig. 144. *Krater* de colunas, figuras - negras, c. 550-500, Pittsburgh (Pensilvânia), Carnegie Museum, BA 25844. Fotografia © Pittsburgh (PA), Carnegie Museum. **(B)** Efebos a dançar **203**

Fig. 145. *Oinochoe*, figuras-negras, c. 550-500, Pintor de Chiusi? Grupo de Leagro? Itália, Etrúria, Munique, Antikensammlungen J1334, BA 19453. Fotografia © Staatliche Antikensammlung en und Glyptothek, München. **Inscrições** intraduzíveis Linha curva descendente sobre os ombros e cabeça do herói à esquerda, que está a mover uma peça, “νεσχς” **203**

Fig. 146. *Lekythos*, figuras-vermelhas, engobe branco, c. 500-450, próximo (*near*) do Pintor de Diosfo? *Little-Lion Shape*? Atenas, Paris, Musée du Louvre MNB 911, BA 203099. Fotografia © RMN. **Inscrições** intraduzíveis: Sob a personagem à esquerda, “αχχ[τ]ας”. Próximo da boca da personagem à esquerda, “δχι^χδι”. Próximo da barba da personagem à direita, “ολοχλ”. Sob a personagem à direita, “υ[λ]ο^χλθχ” **204**

Fig. 147. Vide Fig. 127 (195) **204**

Fig. 148. Ânfora A, figuras-negras, c. 550-500, Grupo de Leagro, Itália, Etrúria, Munique, Antikensammlungen 1417, BA 302081. Fotografia © Staatliche Antikens ammlungen und Glyptothek, München. **Inscrições** (A) À direita dos membros inferiores de Atena, “Αθεν[α]ιας”. Entre as pernas de Hércules, “ερακλες”. Entre as pernas de Anteu, “Ανταιος”. À direita da mulher Av[α][.][.]οοος”. **(A)** Hércules sem a pele de leão e Anteu, entre Atena e uma mulher, árvore, escudo decorado com uma trípole **205**

Fig. 149. *Kylix* A, figuras-negras, c. 550-500, pintor Amásis, Itália, Etrúria, Copenhaga, National Museum 13521, BA 504. Fotografia © The National Museum of Denmark. **(A, B)** Nariz e olhos. **(Sob a ansa direita)** Efebos alados, *erotes*? a segurar um *kerykeion*, a jogar um jogo de mesa 207

Fig. 150. Vide Fig. 149 (201) 207

Fig. 151. *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 525-475, Pintor de Euergides, Itália, Etrúria, London, British Museum E10, BA 200728. Fotografia © The Trustees of the British Museum. **Inscrições (I)** À volta da esfinge, “ο παις καλος”. **(A)** Sobre a cena, à direita, “εχτορ”. **(B)** Sobre o efebo a correr, “Τελεφος”. **(A, B)** Portas de Tróia, árvores, escudos decorados com: golfinho, protome de touro, pássaro, discos. **(Ansa)** Portas da cidade? **(I)** Esfinge 208

Fig. 152. *Kylix*, figuras-negras, c. 550-500, *Little Master Band fragment*, Rússia, Kerch, Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts M927, BA 45177. Fotografia © Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts? 209

CAPÍTULO VII: AQUILES E A EMBAIXADA: RETÓRICA DO SILÊNCIO

Fig. 153. *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Dúris, Itália, Etrúria, Londres, British Museum 1843.11-3.61, BA 205225. Fotografia © The Trustees of the British Museum. **(A)** guerreiros de partida, um com *phiale*, outro com lança, mulher com *phiale* e *oinochoe*. **(B)** homens, uns com bastão de nós, efebos, um com lança? todos com mantos drapeados 212

Fig. 154. *Kylix* (frag.), figuras-vermelhas, c. 490-470, pintor Dúris, Los Angeles, J. Paul Getty Museum 83.AE.217. Fotografia © Open Content Program 212

Fig. 155. Ânfora de colo (frags. do colo), figuras-vermelhas, c. 500-490, Pintor de Cleofrade, Berlim, Antikensammlung 1970.5, BA 5766. **(A)** Teseu e minotauro. Fotografia © Staatliche Museen zu Berlin,

Antikensammlung. **(B)** efebos envoltos em mantos, coluna. **(Colo A)** guerreiros a armarem-se. **(Colo B)** sátiros e ménades 215

Fig. 156. *Hydria*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Pintor de Cleofrade, Munique, Antikensammlungen 8770. Fotografia © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München. **(Colo)** Aquiles sentado num banco com pele de veado, Odisseu? com manto drapeado sentado num banco, ancião, Nestor? efebo apoiado num bastão de nós 215

Fig. 157. Desenho do *Krater* de colunas (frag.), coríntio, figuras-vermelhas, c. 560, Itália, Care, Pintor de Anfiarau, Berlim, Antikensammlung F 1655 (perdido) BA 9036825. Fotografia © Furtwangler-Reich hold drawings. **(A)** Anfiarau (identificado), guerreiros de partida numa quadriga, condutor (identificado), mulheres (identificada “Εριφιλε”) em edifícios dóricos, uma segura um colar, outra (identificada, “Αινιππα”), um carregador, Eurídice e Demonassa (ambas identificadas), “Λεοντις” (identificada), efebo (identificado, “Ιπποτιον”), ancião sentado com bastão de pastor? (identificado, “Αλιμεδες”), coruja, lebre, escorpião, ouriço, lagartos, serpente, pássaro. **(B)** jogos fúnebres por Pélias, homens com mantos drapeados sentados em cadeiras, quadrigas, trípodes. **(Friso inferior A)** cavaleiros, pássaros. **(Friso inferior B)** luta, guerreiros, lagarto, serpentes. **(Placa da ansa)** Górgona a correr. **(Sob a ansa)** efebo e homem a lutar (identificados, “Πελευς” e “Ιππαλκιμος”) 216

Fig. 158. Ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 450-400, Pintor de *Heimarmene* (Beazley), Berlim, Antikensammlung: 30036, BA 215552. Fotografia © Williams College Special Collections. **(Bojo)** Mulheres identificadas, Paris, Helena sentada ao colo de Afrodite? **(Espalda A e B)** dois Eros entre acantos. **Inscrições**, Νεμεσις, Πιε[ι]θ[ω], Αφροδ[ιτη], Ιμε[ρος], Ειμ(α)ρ[μενη] 216

Fig. 159. *Loutrophoros* (frag.), figuras-vermelhas, Atenas, National Archaeological Museum 1700. Fotografia © National Archaeological Museum of Athens. Visita a uma estela. um efebo, um guerreiro

com a cabeça baixa, apoiado numa lança? ou num bastão de pastor? um ancião com manto drapeado toca com a mão na cabeça **216**

Fig. 160. *Lekythos*, figuras-vermelhas com engobe branco, c. 475-425, Pintor de Aquiles, Berlim, Antikensammlung 1983.1, BA 8941. Fotografia © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung **(Bojo)** Fúnebre, ancião com bastão de pastor, em lamento, guerreiro próximo de uma estela, fitas, tiara **217**

Fig. 161. Relevo de três faces, mármore, c. 450-440, Tasos, Boston, Museum of Fine Arts 08.205. Fotografia © Boston, Museum of Fine Arts **218**

Fig. 162. *Pelike*, figuras-vermelhas, c. 445-440, Pintor de Aquiles, Berlim, Antikensammlung Staatliche Museen 2355. Fotografia © Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin, Ingrid Geske. **(Bojo A)** Édipo e a Esfinge. **(Bojo B)** homem com barba e lança **218**

Fig. 163. Desenho de uma pintura romana, Agamémnon, Ifigénia, Altar de Uffizi **218**

Fig. 164. *Pelike*, figuras-vermelhas, c. 500-480, Pintor de Tyszkiewicz, Cerveteri, Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 50441, BA 203015. Fotografia © Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. **(A)** Armas de Aquiles, Hefesto sentado com elmo e uma ferramenta, entre Atena e Tétis com lança, escudo com grifo **219**

Fig. 165. *Frag.*, figuras-vermelhas, c. 475-425, Pintor de Aquiles, Itália, Ádria, Museo Archeologico Nazionale B619, BA10141. Fotografia © Ádria, Museo Archeologico Nazionale. Mulher vestida com *chiton* apoia as costas da mão direita sob o queixo **219**

Fig. 166. *Loutrophoros*, figuras-negras, c. 525-475, Ática, Eunómia, Berlim, Antikensammlung F 1887, BA 41992. Fotografia © Berlim, Antikensammlung. **(A)** *Prothesis*, mulheres em lamento, efebo com manto drapeado, mesa. **(B)** Homens com mantos drapeados, em lamento. **(Friso inferior)** Cavaleiros em traje trácio. **(Colo A)** Mulheres em lamento. **(Colo B)** Homens

com mantos drapeados, em lamento. (Sob a ansa) Homem sentado em atitude de lamento (ou mulher?), envolto num manto **219**

Fig. 167. *Stamnos*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Pintor de Triptólemo, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig BS477, BA 203796. Fotografia © Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig. **Inscrições** (A) Atrás de Fénix: Φοινιχς. Em cima, entre Príamo e Heitor: “εκτορ”. Em cima, atrás de Príamo: “[Π]ριαμος”. À esquerda e à direita da pata direita traseira do veado: “[Π]^ατ[ροκλος]?”. (B) Atrás de Diomedes: “Διομεδε[ς]”. Sobre Odisseu: “Οδυσσευς”. Antes de Aquiles: “Αχιλλευς”. Antes de Fénix: “Φοινιχς”. Sobre Aquiles: “Νικοστρατος”, e atrás de Fénix: “καλος”. Sob o pé, por mãos distintas: ΗΓ. ΕΥ. **(A)** Luta, Heitor e Aquiles a lutar por um carneiro, Fénix e Príamo, elmo e espada suspensos, escudo com leão. **(B)**, Odisseu e Aquiles sentados em bancos, Diomedes, Fénix, coluna, escudo, maça, elmo suspenso. (na ansa) Escudos com motivos de serpente, *kantharos* **220**

Fig. 168. *Hydria*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Pintor de Florença 3984 (*perhaps*), Itália, Castelluccio, Berlim, Antikensammlung F 2176, BA 202832. Fotografia © Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Ingrid Geske. **(Colo)** Fénix, Odisseu e Aquiles, todos sentados, elmo suspenso **220**

Fig. 169. *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 475-425, Itália, Etrúria, Paris, Musée du Louvre G 264, BA 211448. Fotografia © Musée du Louvre. **(A)** jovem sentado, envolto num manto, cabeça inclusive, com o torso inclinado sobre si mesmo, cabeça baixa e mão apoiada na cabeça: Aquiles? Hermes, Ancião com manto drapeado segura um bastão de pastor, em frente a homem com barba, ambos sentados, a segurar um bastão de pastor, elmo pendurado numa prateleira? **(B)** jovem envolto num manto drapeado, excepto a cabeça, em frente a homem com barba, com manto e tórax nu, o segundo homem, com barba, totalmente vestido com manto sem pregas conversa com um terceiro homem, com barba, vestido com um manto com pregas, preso num ombro e braço direito erguido com a mão sobre a cabeça

(todos sentados, a segurar um bastão de nós, excepto este?), objectos suspensos: tábuas de escrita? **(I)** efebo com manto drapeado, sentado a tocar lira, homem com barba, em pé, com manto drapeado preso sob o ombro, ergue o braço direito **220**

Fig. 170. Vide Fig. 169 (B) **220**

Fig. 171. Vide Fig. 169 (Interior) **221**

Fig. 172. Skyphos (frag.), figuras-vermelhas, c. 480-470, Pintor de Cleofrade, J. Paul Getty Museum 86.AE.271 (parte do *Skyphos* 93.AE.54). Fotografia © Open Content Program. **(A)** Peleu e Tétis, com Aquiles vão ao encontro de Quíron, Apolo. **(B)** um sacerdote segura um bastão de nós e uma chave pertencente a um templo, uma mulher aperta a mão com uma figura sentada, duas figuras em pé: Crises vai ao encontro de Agamémnon, a fim de recuperar a filha Criseida? Este fragmento pertence à face **B** **221**

Fig. 173. Ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 475-425, Pintor Polignoto, Nola, Moscovo, Pushkin State Museum of Fine Arts ИВ. II 16 73, BA 213417. Fotografia © Pushkin State Museum of Fine Arts. **Inscrições** **(A)** “Πολυ[γνο]τος | εγρα[ψεν]”. **(B)** “[Αχ]ιλ[λ]ευς” (assinatura). **(A)** Eos com chicote e golfinho. **(B)** Efebo com manto drapeado e espada, homem com manto drapeado e bastão de nós, Aquiles, envolto num manto, sentado num banco, apoiado num bastão de nós **221**

Fig. 174. Stamnos, figuras-vermelhas, c. 500-450, Pintor de Heféstio, Etrúria, Leida, Rijksmuseum van Oudheden XVIII G 32, BA 203087. Fotografia © Rijksmuseum van Oudheden. **(A)** Aquiles envolto num manto, sentado num banco, entre um efebo com manto drapeado, apoiado num bastão de nós e Tétis e segurar um elmo? **(B)** Dioniso com hera e *kantharos*, entre um sátiro e uma ménade com caixa e hera **222**

Fig. 175. Kylix, figuras-vermelhas, c. 490-480, Grupo do Pintor de Pistóxeno, NM Ant 2346. Fotografia © Medelhavsmuseet 2013. **222**

Fig. 176. Krater de colunas, figuras-vermelhas, c. 500-450, Pintor de Harrow, Itália, Etrúria, Berlim, Antikensammlung 3163, BA 202656. Fotografia © Antikensammlung. **(A)** Mulher alada a tocar na cabeça de um homem sentado, envolto num manto: Aquiles e Tétis. **(B)** efebo com manto drapeado e bastão de nós **224**

Fig. 177. Oinochoe, Apúlio, figuras-vermelhas, c. 320-310, Pintor do Saccos Branco (White Saccos) Kiel, Antikensammlung B 773. Fotografia © Antikensammlung Kunsthalle zu Kiel. **(Bojo)** Aquiles sentado, com a cabeça inclinada para baixo vestido com *chlamys*, com as mãos sobre o punho de uma espada; à esquerda, um par de cnémides e um elmo frígio alado, um escudo; à frente de Aquiles, Tétis acaricia a cabeça deste e segura um espelho na outra mão? **225**

Fig. 178. Ânfora tipo B, figuras-negras, c. 575-25, Exéquias, Bolonha do Mar, Musée Communale 558, BA 310400 **(A)** Ájax prepara o suicídio, espada, elmo sobre escudo beócio com Górgona e protome de pantera, lanças, palmeira. **(B)** Efebos, alguns numa quadriga, mulheres **228**

Fig. 179. Rhyton com base plástica (protome de carneiro), figuras-vermelhas, c. 500-450, atribuído ao Pintor de Florença (Beazley) / Sótades (Buschor), Curti ou Cápua, Boston (Massachusetts) Museum of Fine Arts 95.83, BA 209484. Fotografia © Boston (Massachusetts) Museum of Fine Arts **228**

Fig. 180. Aplique, terracota, Tarento (da esquerda para a direita) Nereide a cavalgar um golfinho, com espada, Nereide a cavalgar um hipocampo, com cnémides, Aquiles em atitude de lamento **229**

Fig. 181. Pelike, figuras-vermelhas, c. 500-450, primeiro Maneirismo (*Early Mannerist*), Rodes, Camiro, Londres, British Museum 1864.1007.126, BA 206766. Fotografia © The Trustees of the British Museum. **Inscrições** **(A)** sobre a cabeça de Aquiles, “καλος”. **(B)** perto do homem (Aquiles?), “καλος” **(A)** Aquiles envolto num manto, sentado, com bastão de nós; Tétis abraça-o; atrás de Tétis: uma mulher

segura um escudo, outra segura um elmo e uma lança. Do lado direito de Aquiles: Atena, ancião envolto num manto, escudo com mulher. **(B)** Aquiles? com lança armada, mulheres a segurar espadas, elmo, lança e couraça **229**

Fig. 182. *Kylix krater*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Pintor de Eucárides, Itália, Etrúria, Paris, Musée du Louvre G163, BA202217. Fotografia © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Tony Querrec. **Inscrições (A):** “Ολυτ[τ]ευς”. à esquerda: “υπνος”. “Διομεδες”. **(A, friso inferior)** Sátiros a dançar, com corno e pele de vinho, *komos*. **(A)** *Hypnos* e *Thanatos* (identificados) a carregar o corpo de Sarpédon. **(B)** Fénix? Odisseu e Aquiles sentados, Ájax?, espada e escudo suspensos, pele de leopardo sobre o banco de Aquiles. **(B, friso inferior)** efebos, um com aulo, outro com corno e bastão de nós, *komos* **230**

Fig. 183. *Le Penseur*, Auguste Rodin, Bronze, 1903 H. 180 cm; L. 98 cm; P. 145 cm S.1295, Paris, Musée Rodin. Fotografia © Musée Rodin **231**

Fig. 184. *Krater* de colunas, figuras-negras, c. 460-450, Itália, Puglia, Museo Archeologico Provinciale ‘Sigismondo Castromediano, Lecce de Cavallino. Fotografia © Dan Diffendale. Odisseu tenta persuadir Aquiles a regressar ao campo de batalha, próximo da proa de um navio **232**

CAPÍTULO VIII: AQUILES E PENTESILEIA: Καῖρός

Fig. 185. Ânfora, figuras-negras, c. 575-525, Pintor / Ceramista Exéquiass, Itália, Etrúria, Londres, British Museum B210, BA 310389. Fotografia © British Museum. **Inscrições: (A)** à direita do rosto de Aquiles, “Αχιλ<λ>ευς”. À direita da zona média do corpo da amazona, “Πενθεσιλεα”. Canto superior direito, na direcção do interior da cena, “Ονετοριδες καλος”. Canto superior direito, na direcção do interior da cena, “Ονετοριδες καλος”. **(B)** Sob o *kantharos* “Διονυσος”, retr. “Οινοπιον”. **Assinatura:** atrás das pernas de Enópion, “Εχσεκιας εποιεσε”, retr. Aquiles fere Pentesileia,

vestida com pele de leopardo, face A; Dioniso com manto, hera, *kantharos*, Enópion nu, com *oinochoe*, face B **234**

Fig. 186. **235**
Vide Fig. 185 B

Fig. 187. **236**
Vide Fig. 25, 109

Fig. 188. *Skyphos*, figuras-negras, c. 525-475, Pintor de Teseu, Basel, market, Münzen und Medaillen AG, BA 632. Fotografia © Münzen und Medaillen AG, Basel. **(A)** Pentesileia com toucado trácio, Aquiles com escudo beócio com sátiro, entre Hermes e Tétis. **(B)** Guerreiros lutam, entre mulheres **237**

Fig. 189. *Kylix* de Siene, figuras-negras, c. 560-550, Pintor de Boston (Califórnia), Bochum, Ruhr Universität, Kunstsammlungen S 481, BA 3881. Fotografia © Ruhr Universität, Kunstsammlungen. **(A)** centauromaquia, efebo com lança, centauros, alguns com pedras, um com uma rocha. **(B)** atletas a correr. **(I)** Aquiles e Pentesileia, em *nebris*. **(Sob a ansa)** banco com pano **238**

Fig. 190. *Pelike*, figuras-vermelhas, c. 400-390, Rússia, Kerch, Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe 1893.225, BA 7570. Fotografia © Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. **(A)** Amazonas em traje frígio, uma a cavalo, outra a pé, Aquiles e Pentesileia. **(B)** Efebos com mantos drapeados, um efebo segura uma estrígil, caixa suspensa **238**

Fig. 191. *Stamnos*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Pintor de Sileu, Nova Iorque, market, Christie's, BA 202488. Fotografia © Christie's. **(A)** Aquiles e Pentesileia, amazona ferida a cair, escudo, flanco de felino. **(B)** homem sentado, com manto drapeado, ceptro e *phiale*, entre homem com bastão de nós e mulher com *oinochoe* **239**

Fig. 192. *Kylix* tipo B, figuras-vermelhas, c. 470-460, Pintor de Pentesileia, Itália Etrúria, Munique, Antikensammlungen 2688, BA 211565. Fotografia © Munique, Antikensammlungen. **(A, B)** Efebos a

armarem-se, cavalos, lanças, *chlamides*, *petasoi*, seguram elmos e cnémides. **(I)** um guerreiro, Aquiles e Pentésiléia, amazona a cair **239**

Fig. 193. *Krater*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Pintor de Pã, Cambridge, Fitzwilliam Museum GR 3.1971, BA 206278. Fotografia © Cambridge, Fitzwilliam Museum. **(A)** Aquiles com escudo e lança, Pentésiléia com arco de flechas a cair, *Nike* com coroa. **(B)** Héracles e Sileu com machado **240**

Fig. 194. Ânfora de colo, figuras-vermelhas, c. 475-425, Itália, Cápua, London, British Museum 73.8-20.368, BA 213418. Fotografia © British Museum. **(A)** Aquiles (identificado), Pentésiléia com machado, cavalo, escudo leopardo. **(B)** Mulheres, uma a segurar uma tocha, homem com manto drapeado e ceptro **241**

Fig. 195. Ânfora de colo, figuras-negras, até 500, Itália, Etrúria, Munique, Antikensammlungen 1502, BA 301681. Fotografia © Munique, Antikensammlung en. **(A)** Aquiles e Pentésiléia (identificados), ambos a cavalo, lutam, amazona em *nebris*, caída com escudo **241**

Fig. 196. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 575-525, Escola de Exéquias (CVA British Mus. III .H. e), Londres, British Museum B209, BA 310390. Fotografia © British Museum. **Inscrições:** **(B)** à esquerda da cabeça de Mémnon, “οἰησν”, à direita “Αμασις”. **(A)** Aquiles com escudo beócio, Pentésiléia armada como um guerreiro. **(B)** Mémnon entre dois servos etíopes, um destes segura um escudo, outro segura uma maça **242**

Fig. 197. *Skyphos*, figuras-negras, c. 550-500, *Skyphoi* A1 (Ure), Mainz, Johannes Gutenberg Universität 75, BA 350851. Fotografia © Johannes Gutenberg Universität. **(A)** Amazonomaquia, homem ergue o elmo de uma amazona (Aquiles e Pentésiléia?), entre efebos com lanças. **(B)** luta, guerreiros entre mulheres e efebos com lanças **243**

Fig. 198. **247**
Vide Fig. 185 (234)

Fig. 199. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 520-510, Grupo de Berkeley 8.3376, Pintor de Londres B 272, Grupo de Munique 1501, Bochum, Ruhr Universität, Kunstsammlung S 486, BA 4886. **(A)** Héracles e amazonas, uma caída, escudo **(B)** Dioniso retrospectivo, com *kantharos* e hera entre um sátiro a tocar aulo e uma ménade com *oinochoe* **250**

Fig. 200. *Krater* de sino, figuras-vermelhas, c. 475-425, Pintor da Centauromaquia do Louvre, Varsóvia, National Museum 142357, BA 215493. **(A)** Amazonas, uma a cavalo, guerreiro, escudo com serpente. **(B)** Sátiro a perseguir ménades **251**

Fig. 201. Vaso plástico, *kantharos*, figuras-vermelhas, c. 450-400, Pintor de Erétria, Itália, Ruvo, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale STG 57, BA216975. Fotografia © Museo Archeologico Nazionale. **(A)** Guerreiros orientais com lanças, um com *phiale*, um com *pelta*. **(B)** Amazonas **252**

Fig. 202. Ânfora pan-atenaica, apúlio, figuras-vermelhas, adição de cor, c. 350-340, Trieste, Museo Civico S 380, BA 9006778. Fotografia © Trieste, Museo Civico. **(B)** caça ao javali **255**

Fig. 203. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550, Tóquio, Matsuoka Museum of Art 172, comparável ao Pintor de Castellani e ao Grupo de Tirinte, BA 1010242. Fotografia © Tokyo, Matsuoka Museum of Art? **(A1)** Teseu e o minotauro a fugir, entre efebos e mulheres, umas com tiaras, outras com fusos? **(AB2)** friso com animais, panteras, javalis, sereias, esfinges e pássaros. **(AB3)** friso com animais, panteras e veado. **(B1)** luta, guerreiros, alguns em *chitoniskoi* e *nebrides* a cair, Aquiles e Pentésiléia (?), escudos com motivos de estrela e protome de cabra **256**

CAPÍTULO IX: AQUILES E PRÍAMO : Ἐλευθερία

Fig. 204. *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 500-450, atribuído ao pintor Brigo, Nova Iorque, Shelby White & Leon Levy

Collection; LIMC 1(2), fig. 661(b); BA 204333. Fotografia © New York (NY), Shelby White & Leon Levy Collection. **(A, B)** Aquiles reclinado com faca, Príamo, Hermes, Briseida, espada suspensa, (não visível na imagem: jovens a carregar um escudo, cnémides, elmo; mulheres, *hydriai*, *phialai*, *pithoi*. Uma coluna) **259**

Fig. 205. Interior da **Fig. 204** **259**

Fig. 206. *Hydria*, figuras-vermelhas, c. 510-500, Comparar com Pintor de Cleofrade / Pioneer Group. Cambridge (Massachusetts), Harvard University, Arthur M. Sackler Museum 1972.40; LIMC 1 (2), fig. 655; BA 352403. Fotografia © Cambridge (Massachusetts), Harvard University. **(Espalda)** corpo de Heitor, mesa baixa com alimentos, Aquiles reclinado, Príamo, escudo encimado de elmo **259**

Fig. 207. Ânfora, figuras-negras, c. 550-500, Pintor de Rycroft. **Inscrições:** Hermes, Toledo (Ohio), Museum of Art 72.54, BA 7276. Fotografia © Toledo (Ohio), Museum of Art. **(A)** jovem em *chitoniskos* com tripode e *phialai*, mulher com *hydria*, mesa com alimentos, escudo, espada, elmo suspensos **(B)** guerreiros de partida em quadriga, ancião **260**

Fig. 208. *Skyphos*, figuras-vermelhas, c. 500-450, Itália, Etrúria, atribuído ao Pintor de Brigo, Viena, Kunsthistorisches Museum 328, BA 204068. Fotografia © Vienna, Kunsthistorisches Museum. **(A)** Aquiles reclinado, efebo, Príamo, jovens e mulheres com *hydriai*, caixas, escudo com Górgona e elmo suspensos; **(B)** heróis, homens, alguns sentados em bancos com pele de leopardo, cão, coluna, escudos suspensos com motivos de touros e leão **261**

Fig. 209 **261**
Vide **Fig. 204** (259).

Fig. 210. Relevo, terracota, c. 450, Grécia, Milo, Canadá, Royal Ontario Museum 926.32. Fotografia © Royal Ontario Museum **261**

Fig. 211. *Stamnos*, figuras-vermelhas, c. 450-440, Pintor de Peleu, Vulci, British Museum 1843.1103.99. Fotografia © The

Trustees of the British Museum. **Inscrições:** sobre a tocadora de flauta, “Καλε”. **(A)** *Symposion* com *cottabos* (jogo de atirar vinho), personagens anónimas com coroas de hera, um efebo segura uma *kylix* com a mão esquerda e os lábios entreabertos sugerem que está a cantar, a terceira personagem segura uma *kylix* sem pé e olha para a direita para os companheiros, a personagem ao centro toca flauta, à frente de cada *kline* está uma mesa onde repousa um ramo de vinha. À esquerda, está pendurada uma *chelus*. **(B)** Três efebos com mantos drapeados. O que está ao centro olha para outro, que está à direita e apoia a mão sobre o ombro deste. O efebo à direita apoia o braço direito num bastão de nós **262**

Fig. 212. *Lekythos*, figuras-negras com engobe branco, c. 525-475, atribuído ao Pintor de Edimburgo, Edimburgo, National Museums of Scotland L224.379, BA 380848. Fotografia © National Museums of Scotland. **(Bojo)** efebo com *phialai*, Aquiles reclinado, mulher com *oinochoe*, colunas dóricas, mesa com alimentos, espada suspensa, ceptro **262**

Fig. 213. Ânfora de colo (frag.), figuras-negras, c. 575-525, Egípto, Naucrátis, Oxford, Ashmolean Museum G 131.30, BA 11836. Fotografia © Ashmolean Museum. Membros inferiores do corpo de Heitor, pernas da *kline*, pernas de uma mesa baixa **263**

Fig. 214. *Kalyx-Krater* (frag.), *gnathian*, c. 360-340, Metropolitan Museum of Art 10.210.17 A, B, D. Fotografia © Metropolitan Museum of Art. Aquiles sentado sobre uma *kline*, Príamo suplicante. Trata-se de uma cena de teatro, indicada pelas linhas horizontais sob a *kline* e as linhas verticais, indicando os suportes da tenda. Linhas de incisão e vestígios de tinta branca e amarela no reverso **263**

Fig. 215. *Lekythos*, figuras-negras com engobe branco, c. 525-475, atribuído ao Pintor de Diosfo, Nova Iorque (NY), Metropolitan Museum of Art 25.70.2, BA 390342. Fotografia © Metropolitan Museum of Art. Aquiles a correr, escudo beócio, árvore, serpente, *eidolon*, túmulo de Pátroclo **264**

Fig. 216. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 520-500, Itália, Vulci, British Museum 1842,0314.2. Fotografia © The Trustees of the British Museum. **(A)** As pernas de Aquiles opõem-se à parte frontal do corpo devido a um erro de desenho (*vide* https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1842-0314-2) **264**

Fig. 217. *Lekythos*, figuras-negras, c. 550-500, atribuído ao Pintor da Aurora (*Dawn Painter*), Cracóvia, Czartoryski Museum 1245, BA 302372 **265**

Fig. 218. *Hydria*, figuras-negras, c. 510, São Petersburgo State Hermitage Museum ΓΡ-2003. Fotografia © State Hermitage Museum. **(Espalda)** Quadriga, guerreiros, dois cães **266**

Fig. 219. *Kylix*, figuras-vermelhas, c. 490-480, atribuído ao Pintor Mácron Louvre G 153. Fotografia © Egisto Sani. **(Interior)** Aquiles reclinado, corpo de Heitor, escudo com Górgona; **(Exterior)** Sacrifício de Políxena **268**

Fig. 220. Relevo *Atena Pensativa*, mármore, c. 460, oficina ática, Olímpia, Grécia, Acropolis Museum Ακρ. 695. Fotografia © Acropolis Museum **271**

Fig. 221 **276**
Vide Fig. 207 (261)

Fig. 222. **276**
Vide Fig. 204 (260)

Fig. 223 **278**
Vide Fig. 219 (269)

Fig. 224. *Dinos* (frag.), figuras-negras, c. 600-550, atribuído ao pintor Sófilo, Grécia, Tessália, Atenas, National Museum 15499, BA 305075. Fotografia © Atenas, National Museum. **Inscrições:** “Πατροκλὺς ἀθλα”, “Ἀχιλῆς”; “σοφίλος”. **Assinatura:** “σοφίλοςμεγραψεῖν” “σοφίλος μεποίησεν”. **(Bojo 1)** corrida de quadriga, observadores sentados. **(Bojo 2)** friso com animais, felinos, cabra ou veado, motivos florais, lótus, entre leões, sereias. **(Bojo 3)** friso com animais, pantera, veado, felino. **(Bojo 4)**

sereia, leão ou pantera. **(Colo)** friso com animais, sereia, pantera, cabra, leão **279**

Fig. 225 **279**
Vide Fig. 208 (262)

Fig. 226. *Hydria*, figuras-negras, c. 525-475, atribuído ao Grupo de Leagro, Münster, Wihelms Universität, Archäologisches Museum 565, BA 351201. Fotografia © Archäologisches Museum der Universität Münster. **Inscrições:** à direita da cabeça de Pátroclo: “ψυκε”. **(Colo)** assembleia de deuses, Dioniso, Hera, Zeus, Hermes (em *nebris*) e Atena sentada em blocos; **(Bojo)** Aquiles a conduzir uma quadriga, arrasta o corpo de Heitor (não incluído na imagem), túmulo de Pátroclo, *eidolon* de Pátroclo com escudo beócio, lança, espada embainhada e elmo a correr no sentido contrário ao da quadriga, leão em posição de ataque, mulher parcialmente representada, em atitude de lamento, escudo **281**

Fig. 227 **282**
Vide Fig. 226, Espalda (282)

Fig. 228. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, atribuído ao estilo do Pintor de Lisipo (*manner of*), Munique, Antikensammlungen SL 458, BA 302250. Fotografia © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München. **(A)** Ájax carrega o corpo de Aquiles, guerreiro, escudo beócio; **(B)** Dioniso com *kantharos* e vinha entre Hermes e um sátiro **283**

Fig. 229. Ânfora de colo, figuras-negras c. 575-525, atribuído a Exéquias, Itália, Etrúria, Munique, Antikensammlungen 1470, BA 310388. Fotografia © Munique, Antikensammlungen. **(A)** Ájax carrega o corpo de Aquiles, escudos beócios, protome de felino entre pássaros, pássaro entre leões, Górgona entre serpentes. **(Colo A)** Galos entre efebos. **(Colo B)** Friso com animais, touro, leões, pássaros **283**

Fig. 230. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, atribuído à subclasse *Adikia*, Cabinet des Medailles 218, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig: BS 1921.331, BA 301670. Fotografia © Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig. **(A, B)** Eneias com escudo beócio

carrega Anquises entre mulheres a fugir. **(Colo A, B)** Dioniso reclinado, sátiro dançante, hera; sob a ansa: Ascânio **284**

Fig. 231. *Hydria*, figuras-negras, c. 490, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art 96.18.63, BA 3368. Fotografia © Metropolitan Museum of Art. **(Bojo)** Ájax carrega o corpo de Aquiles **285**

Fig. 232. Ânfora de tipo A, figuras-negras, c. 550-500, atribuído ao Grupo de Leagro, Itália, Etrúria, Cerveteri, Vatican City, 370, BA 302090. Fotografia © Museo Gregoriano Etrusco Vaticano. **(A)** Ájax carrega o corpo de Aquiles, escudo beócio, guerreiro, ancião, archeiro com machado, inscrições intraduzíveis, Górgona e rosetas entre panteras e triscélios. **(B)** Dioniso numa quadriga a segurar um *kantharos*, hera, sátiro com cítara, ménades, uma vestida com pele de leopardo **285**

Fig. 233. Ânfora de colo, figuras-negras, último terço do século VI, San Simeon (Califórnia), Hearst Historical State Monument 9815, BA 3367. Fotografia © Hearst Historical State Monument. **(A)** Ájax carrega Aquiles, escudo beócio com protome de felino entre serpentes, ancião com vara, guerreiros, bucrânio. **(B)** Eneias com escudo beócio carrega Anquises, entre

Creúsa e um guerreiro, cão, escudo, hera e coroa **286**

Fig. 234. Ânfora tipo B, figuras-negras, c. 575-525, próximo (*near*) de Exéquias, Bolonha do Mar, Château Musée 565, BA 310426. Fotografia © Boulogne-sur-Mer, Château Musée. Ájax carrega o corpo de Aquiles, escudos beócios, trípode, raios.

(B) atleta vitorioso, efebo a carregar uma trípode **286**

Fig. 235. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 525-475, atribuída ao Grupo de Leagro, Basel, market, Münzen und Medaillen A.G., BA 1318. Fotografia © Münzen und Medaillen A.G. **(A)** Ájax carrega o corpo de Aquiles, entre guerreiros citas. **(B)** Hermes carrega um carneiro, entre deusas com espigas **287**

Fig. 236. Ânfora tipo B, c. 525-475, Grupo de Leagro, Londres, market, Sotheby's, BA 7492. Fotografia © Sotheby's. **(A)** Eneias e Anquises, mulheres a correr, efebo, escudo, quadriga, caixa. **(B)** Dioniso com corno, entre sátiros a carregar ménades com *krotala* e hera **287**

Fig. 237. Ânfora de colo, figuras-negras, c. 550-500, Japão, Coleção privada, BA 17746. Fotografia © ? **288**

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Academia, 144.
 Acasto 135.
 Afrodite, 32n, 182, 218Fig.161, 264Fig.216, 265.
 Afrodite Celeste, 131.
 Agamémnon, 33-34, 36, 38, 42n, 65, 88-89, 116, 141, 154, 156, 176n, 186, 218Fig.163, 226-227, 273, 290.
 Ágato, 46.
 Télefo, 47.
 Mísios, 47
 Aguiar e Silva, Vítor Manuel, 195n.
 Ahlberg-Cornell, Gudrun 162n, 172n.
 Ájax, 27Fig.3-28Fig.4, 30Figs., 31, 34, 40, 58, 78, 148Fig.72, 150, 179Fig.117, 186-187, 195, 198, 200, 202Figs., 203-206, 208, 210, 227, 228Fig.178, 233, 283Figs., 284-286, 287Fig.235, 288.
 Vide Sófocles, Ájax.
 Alceu, 26. frag. 42, 26.
 Álcimo, 260.
 Alcínoo, 72.
 Alexandre, (Magno), 27.
 Aliverti, Maria Inês, 107n, 218.
 Amazonas, 235, 236-237, 242-246, 249-251, 253-254.
 Anacreonte, 194.
 Anaxágoras, 248.
 Anaxândrides, 47.
 Aquiles, 47.
 Andrómaca, 46, 54n, 171Fig.107, 178, 281.
 Vide Eurípides, Andrómaca.
 Anfiarau, 216Fig.157.
 Anfíloco, 179Fig.117.
 Anquises, 284-286, 287Fig.236.
 Antenor, 169, 215Fig.156.
 Ânteros, 109, 182, 185.
 Antífates, 179Fig.117.
 Antíloco, 34.
 Antifonte, 47.
 Andrómaca? 47.
 Apolo, 32-34, 40, 47, 149Fig.75, 152, 159Fig.81, 165, 166n, 169Fig.102, 170-171, 174, 176Fig.114, 180, 191, 251.
 Apolo Tímbrio, 43.
 Hino Homérico a Apolo, 70, 181.
 Apolodoro, 16, 26. *Bibliotheca*, 27n, 30n 32n, 136n, 141n. *Epítome*, 172n, 33-34n.
 Apolónio (de Rodes), 27n, 30n.
 Aqueus, 23, 38, 45-46, 131, 155-156, 178, 196, 203, 210, 226-227, 293.
 Aquiles, 13-18, 23-48, 50, 52, 54, 58, 60, 74, 76-78, 80, 85-86, 88-91, 93, 95-97, 106, 109-110, 113-114, 118, 122-133, 135-141, 143-145, 146Fig.68, 147-148, 150-151, 152Figs., 153-157, 158-160, 160Figs., 161, 162-165, 166n, 168-171, 172Figs., 173-181, 183-192, 195, 196Figs., 197, 200-201, 202Figs., 203-206, 208, 209Fig. 152, 210, 211n, 212-216, 218, 220Figs, 222-233, 235-236, 237Fig. 187, 238-239, 240Figs., 241Fig. 193, 242Figs., 243, 246, 248, 250, 254-256, 257Fig. 203, 258-267, 261Figs., 262-266, 268-270, 273-278, 280, 287, 288Fig.235, 289-298. Corredor de Aquiles (Α χ ι λ λ η ο ν δ ρ ό μ ο ν), 25.
 Escudo de Aquiles, 17, 45, 74, 84-85, 91, 93, 95n-96n, 97, 105-106, 110, 113, 171Fig.105, 176, 197Fig.134, 204Fig.147, 205-206, 208, 211n, 295.
 Ligúrio (Λιγύρων), 26.
 Vide Anaxândrides, Aquiles.
 Araújo, Alberto Filipe, 32n.
 Arcádia (topónimo), 34, 193.
 Arcino (de Mileto), 238n, 242.
 Ares, 243.
 Argos, 61.
 Ariadne, 126Fig.49, 127.
 Aristarco, 46.
 Aristófanis, 39, 47, 131n.
 As Aves, 39.
 As Nuvens, 131n, 135n.
 As Rãs, 47, 200, 297.
 Aristonico, 166n.
 Aristóteles, 15, 27, 68, 86-87, 113, 156, 182, 217, 225, 227, 245, 267.

- Ética a Nicómaco*, 87n, 131n, 225n, 227n, 268n, 274n, 275n.
Metafísica, 32n, 113n.
Poética, 15, 61n, 68n, 75n, 86n-87n, 198, 246n. *Política*, 130n-131n, 246n. *Retórica*, 27n. *Tópicos*, 65n, 217n.
- Arquíloco, 55n.
 Ártemis, 32-33, 44, 124, 127.
Senhora das Feras, 30Figs., 31.
 Asclépio, 143n.
 Ashmolean Museum, ver Oxford.
 Ásia Menor, 24.
 Astarita, Coleção, 186.
 Astíages, 139n.
 Astíanax (filho de Eneias), 171Fig.107, 172.
 Atena, 25, 28Fig.4, 58, 90, 114-115, 122Fig.37, 123, 158, 161Fig.90, 164, 165Fig.97, 168Fig.101, 170, 176Figs., 177Fig.116, 178, 187, 193, 196-197, 199-201, 202Fig.142, 210, 265Fig.216, 272, 282. *Atena Παρεια* 34, 179.
 Atenas (topónimo), 40n, 48, 52, 63, 114, 123, 141, 143, 167n, 182, 196-197, 244, 254, 272.
 Ateneu, 38, 43, 55n, 287n.
 Atenienses, 49, 58, 246.
 Átis, 196n. Ática, 63.
 Aubriot-Sévin, Danièle, 94n.
 Augusto (imperador), 240n.
 Áulis, 33.
 Aumont, Jacques, 108n.
 Aurora, 34, 41, 173Fig.111.
 Automedonte, 260, 264Fig.216, 265.
- B**
- Bacantes, 250, 253.
 Baco, 250.
 Bachofen, 243.
 Bailly, Anatole, 98n, 100n, 169n, 192n.
 Bakker, Egbert J., 56n, 66-67, 71, 74.
 Bakewell, Liza, 134.
 Ballabriga, Alain, 62n.
 Baquílides, 26.
Poema 13, 25.
 Barthes, Roland, 17, 24, 87n, 95n, 109n.
- Bartsch, Shadi, 84n.
 Beazley Archive, *vide* Oxford.
 Beazley, John Davidson, 140, 146n, 189, 199, 217.
 Belfiore, Jean-Claude, 205n.
 Bem-Aventurados, Ilhas dos, 131.
 Benner, Allen Rogers, 32n.
 Benner, Allen Rogers, 32n.
 Beócia, 124n, 162.
 Bérard, Claude, 217n.
 Berger, E., 252n.
 Berger, John, 84, 118n.
 Berlim, Pintor de, 160.
 Bisset, 244.
 Bloch, Raymond, 186n.
 Blok, Mark, 237n, 245-246.
 Blundell, Sue, 68n, 84n, 235.
 Boardman, John, 14, 17, 19, 50n, 51, 108, 134-135, 147, 165, 166n, 186n, 196-197, 198n, 201, 207, 209, 216, 241n, 243n, 255n.
 Bonnechère, Pierre, 179.
 Bothmer, Dietrich von, 190, 236n.
 Brátia (topónimo), 34.
 Bráuron, 54n.
 Bremer, Jan Maarten, 179n, 246.
 Briseida, 33, 44, 88, 214, 224, 227, 232, 259Fig. 204, 260-261, 273.
 British Museum, *vide* Londres.
 Brunn, 212.
 Bryson, N., 60.
 Buffière, Félix, 164n.
 Burgess, Jonathan Seth, 24n, 29n-30n.
- C**
- Caeiro, António de Castro, 26n, 146, 275n.
 Cairns, Douglas, 108.
 Calame, Claude, 102, 129n.
 Calcas, 33.
 Calcídica (topónimo), 29.
 Calder, William M., 42.
 Calidónia, 163n.
 Calíope, 31.
 Campanari, Domenico, 191.
 Campos Elísios (mitónimo), 35.
 Campos, J. A. Segurado e, 55n, 184n, 217n.
Cantos Cíprios (Cypria), 23n, 140, 169.

Carden, Richard, 43n.
 Cariclo (mitónimo), 31, 124.
 Carpenter, Rhys, 23n.
 Carpenter, Thomas H., 73, 162-163; 169n.
 Carson, Ann, 53n, 79n, 100.
 Case, S.-E., 239n.
 Castor, 209.
 Castriota, David, 245.
 Catulo, 193.
 Centauros, 143, 154n, 163n, 244.
 Cerchiai, Bruno, 184.
 Chantraine, Pierre, 64n, 77n-78n, 85n, 98n, 112n, 114n-115, 154n, 169n, 225n, 280n, 289n.
 Chevalier, Jean, 249n.
 Chiaradia, M. F. V., 88n.
 Chipre, 63.
 Cícero, 82.
 Cicno, 33, 43.
 Cimérios, 245.
 Címon de Cleonas, 213.
 Cineto (de Quios), 54n.
 Cineto de Quios, 54n.
 Ciro (antropónimo), 139n.
 Cirra (topónimo), 28n.
 Citas, 26, 246n.
 Cleofrade, Pintor de, 150n.
 Clístenes, 54n, 61.
 Clístenes, 54n, 61.
 Clitemnestra, 41.
 Clítias, 24, 32, 36, 163. *Vaso François*, 24, 30, 32, 162-163, 166, 169, 176Fig.114, 177, 192.
 Cohen, Beth, 107n.
 Colarusso, John, 239n.
 Colecção Cook, 13.
 Collard, Christopher, 44n.
 Cólquida, 162, 165.
 Coö, Lyndsay, 43n.
 Cook, Sir Francis, 163n, 188-189.
 Corónis, 171.
 Creta (topónimo), 131n, 145n.
 Criseida, 227.
 Crises, 227.
 Cristianismo, 23n.
 Cronos (Χρόνος), 104.

D

D'Agostino, Bruno, 184.
 Damásio, António, 55n-57n, 77n, 95n.
 Dante, Alighieri, 230.
 Daremberg, Charles Victor, 145n.
 Dares Frígio, 23n, 166n, 238n.
 Davies, Malcom, 24n.
 Decker, Wolfgang, 287n.
 Delos, 63.
 Demargne, Pierre, 270n.
 Deméter, 31, 177, 205, 218Fig. 161. *Hino Homérico a Deméter*, 177.
 Demóstenes, 273n.
 Desborough, R. V. Nicholls, 137n.
 Détienne, Marcel, 53n, 99n, 244.
 Devambez, Pierre, 238n.
 Díctis de Creta, 23n, 147n, 162n, 166n, 176n, 238n.
 Diderot, Denis, 24n, 96.
 Dinamarca, Thorvaldsen's Museum, 292.
 Diodoro Sículo, 27n, 70, 238n, 250.
 Diógenes Laércio, 27n, 54, 149n.
 Diomedes, 179Fig.117.
 Dioniso, 18, 30-32, 113Fig.28, 115, 123Fig.40, 125, 126Fig.49, 127, 129-130, 139-140, 142, 149-150, 153, 200, 205, 235, 240, 249-257, 281, 284Fig.230, 285-286, 287Fig.236, 289, 294-295. Deus-pastor, 140n. Dioniso βοτρυς, 142n. Dioniso κισσός, 142n. Dioniso Fales, 249n.
 Dioscuros, 207.
 Diotima, 156n.
 Dodds, E. R., 44n, 153n.
 Dodona, 54n.
 Dipla, Anthi, 252n.
 Dowden, Ken, 24n, 246.
 Dubois, Page, 244.
 Dumézil, George, 142n.

E

Éaco (mitónimo), 28.
 Eácida(s), 28.
 Édipo, 218Fig.162, 273.
 Edmonds, John Maxwell, 47n, 200n.
 Efiates, 206n.

- Egeu (mar), 24.
 Egina (ilha), 25.
 Egina (ninfa), 28.
 Egípto, 144n.
 Eliade, Mircea, 118n.
 Élida (topónimo), 34, 124n.
 Élis, 182, 286.
 Eller, Cynthia, 246.
 Elsner, Jaś, 84n.
 Empédocles, 55n, 101.
 Empusa, 206n.
 Engels, Friedrich, 243.
 Eneias, 28Fig.4, 165, 284Fig.230, 285, 287Fig.236.
 Eneu, 33.
 Enieu (agnome), 35.
 Enópion, 235Fig.186, 240, 249, 255.
 Eólia, 26.
 Eros (Ἔρως), 32n, 109, 124n, 131, 152, 180-183, 184n, 185, 186n, 209, 210n, 218Fig.161.
 Erotes (Ἐρωτες), 207Figs., 208Fig.151, 209.
 Escamandro, 33, 82.
 Escher-Bürkli, Jakob, 24n.
 Escopas, 33.
 Esfinge, 218Fig.162, 273.
 Esparta (topónimo), 34, 131n, 193.
 Ésquilo, 32, 38-39, 41n, 42, 212-213, 224, 226-227, 246, 263.
Os Frígios, 38-39, 42, 262n, 263.
Ifigénia, 41.
O Julgamento das Armas, 41.
Mémnon, 41.
Mirmídones (O Resgate de Heitor), 38, 39n, 42, 212, 226, 297.
As Nereides, 38-39.
Oresteia, 40n, 246n.
A Pesagem das Almas, 41.
Prometeu, 155n.
Prometeu Agrilhado, 27n, 42, 246.
Os Sete contra Tebas, 223n. *As Suplicantes*, 53n, 246.
Télefo, 41.
Ésquines, Contra Timarco, 182n, 231.
 Estácio, 28. *Aquileida*, 28n, 140. *As Silvas*, 172.
 Estige (rio), 26Fig.2, 28, 35.
 Estocolmo, Världskultur Museerna, 292.
 Estrabão, 42n, 206n, 246, 249n.
 Estrácio, 47. *Cinésias*, 47. *Mirmídones*, 47.
Troilo, 47.
 Etíopes, 41.
 Etruscos, 186.
 Êupolis, 200n.
 Eurípides, 32, 38, 44, 48, 253.
Andrómaca, 44-47, 147n.
As Bacantes, 153, 253n.
Electra, 44, 45n.
Fedra, 235n.
Fénix, 46.
Hécuba, 44.
Ifigénia em Áulis, 32n, 44, 129n, 139n, 154n.
Mísios, 47.
Peleu, 46.
Protesilau, 46.
Télefo, 46, 48.
As Troianas, 46.
 Eurípilo, 43, 153.
 Eustácio, 238n.
 Exéquias, 29, 106Fig.24, 107, 187, 196, 198, 203, 205n, 210, 234, 240, 243, 247-249, 253-255, 257-259.
- ## F
- Farsália, 143n.
 Fasélis (topónimo), 25.
 Feldman, Thalia, 113, 115.
 Fénix (educador de Aquiles), 32, 128-130, 179Fig.117, 220Fig.168.
 Fénix (educador de Alexandre), 27n.
 Ferécrates, 47.
Quíron, 47.
 Ferreira, José Ribeiro, 229n.
 Ferreira, Luísa de Nazaré, 62n.
 Figueiredo, Filipe, 219n.
 Filetero, 47.
Mirmídones, 47.
 Fílira (mitónimo), 125Fig.46.
 Filóstrato, 17, 81-82, 112, 117, 139n, 253, 296.
Heroicus, 139n.
Imagens (Eikones), 32n, 81n, 82, 83n, 93n, 112n, 117n, 133n, 139n, 238n.

Finglass, Patrick J., 43n.
 Flory, Stewart Gilman, 244.
 Fócio de Constantinopla, 23n, 32n, 129n, 238n.
 Foco, 28.
 Foley, Helen, 40n, 68n.
 Foucault, Michel, 111.
 Fried, Michael, 62, 82, 95-97, 279, 296.
 Frínico, 43, 47.
 Troilo, 47, 180.
 Frontisi-Ducroux, Françoise, 94n, 100n-101n, 105n, 114n.
 Ftia (topónimo), 28.
 Fulgêncio, 28n.
 Furtwängler, Adolph, 132n.

G

Gaffiot, Félix, 117n.
 Galeno, 129.
 Gans, Eric, 64.
 Gargétios, 246.
 Gerhard, Eduard, 190.
 Genette, Gérard, 17, 91, 102.
 Gieseler-Hwiter, Madelaine, 139n, 143n, 155.
 Girard, Paul, 213, 132n.
 Giuliani, Luca, 53, 84n.
 Glaucó, 28Fig.4.
 Gombrich, Ernest, 59n.
 González, José Miguel, 50n.
 González, Marta González, 24n, 181n.
 Górgias, 68.
 Górgona(s), 31-32, 65, 79n, 89Fig.21-90Fig.22, 105-106, 112Fig.26, 114-116, 195Fig.30, 203, 206n, 228Fig.178, 261Fig.208, 268Fig.219, 278Fig.223-279Fig.225.
 Grécia (topónimo), 23-24, 26, 50, 52, 68n, 127, 134, 143, 162.
 Graham, J. Walter, 262n-263n.
 Greenblatt, Stephen, 220.
 Grego(s), 32, 34, 43, 49, 55n, 58, 123, 137, 153n, 161Fig.90, 177, 179, 186n, 206n, 237, 244-246, 291.
 Grillo, José Geraldo, 166n.
 Grimal, Pierre, 23.
 Guardenti, Renzo, 54, 133n.

Guimarães, Armando Rui, 32n.

H

Hades (morada dos mortos), 28, 36, 177, 181, 218Fig.161, 227, 238.
 Haldane, J. A., 40n.
 Hardwick, Lorna, 245.
 Hartog, Françoise, 245.
 Havelock, Eric, 50n, 53n.
 Hécate, 181.
 Hécuba, 46, 171Fig.107, 174, 178, 281.
 Hedreen, Guy, 192n, 209n.
 Hefesto, 17, 32, 82, 91-94, 97-101, 104-105, 136, 142.
 Heitor, 18, 33, 36, 39, 42-43, 45, 116, 131n, 157, 166n, 169-171, 172Fig.108, 186-187, 192, 210, 259, 260Fig.207, 261-266, 268Fig. 219, 272, 274-277, 280-283, 289-291, 296.
 Vide Ésquilo, *O Resgate de Heitor*.
 Hélade, 45, 132.
 Helânico, 25, 246n.
 Helena (de Tróia), 33-35, 46, 128, 131, 147-148, 171Fig.107, 216Fig.158.
 Heleno, 46.
 Heliodoro, 83.
 Henderson, John, 245.
 Hera, 27, 151n, 205, 281.
 Heraclito, 110, 126n, 130, 142.
 Hermes, 39, 122Fig.37-123Fig.39, 124, 126Fig.49, 127, 139Fig.65, 143n, 148Fig.73, 150fig.76, 151, 169Fig.102, 170, 176Fig.114, 181-182, 220Fig.169, 237n, 259Fig.204, 260-261, 264Fig.216, 265, 268, 270, 273, 276Fig.221, 279-281, 286, 287Fig.235.
 Héracles, 33, 38, 141, 143, 152Fig.79, 182, 237, 250Fig.199.
 Heródoto, 25, 54n, 61n, 73n, 77n, 131, 156n, 174n, 175n, 196n, 197, 223n, 236, 244, 246n.
 Hesíodo, 28, 49n, 51n, 55n, 63, 73n, 77n, 110, 132, 154, 177, 181, 229. frag. 357 M-W. *Teogonia*, 28n, 49n, 64n, 110n, 141n, 151n, 177n, 181n. *Os Trabalhos e os Dias*, 229n.

Hesíquio, 54n.
 Héstia, 31.
 Higeia, 143n.
 Higino, *Astronómica*, 141n. *Fábulas*, 166n.
 Hinks, Roger, 244.
 Hinos Homéricos, *Vide* Homero.
 Hiparco, 52n.
 Hípias, 23n, 37.
 Vide Platão, *Hípias Menor*.
 Hipócrates, 129n.
 Hipólita, 238.
 Hititas, 244.
 Hoffmann, Herbert, 58, 252n-253n.
 Homero, 14, 23n-24n, 35, 37-38,
 50n-51n, 54, 55n, 61, 63-64, 66-67,
 77, 82, 90-93, 96, 98, 106, 110, 114-116,
 128, 135, 193, 207, 210, 214, 218, 224,
 226, 260, 275, 289. *Hinos Homéricos*, 70.
 Hino Homérico a Apolo, *vide* Apolo. *Hino*
 Homérico a Deméter, *vide* Deméter.
 Ilíada, 14-15, 17-18, 23, 24n, 28-29, 30n,
 32-33, 34n, 35-39, 41-44, 46-49, 52, 54,
 61, 65-67, 74, 77-78, 84-85, 88-91, 93-94,
 105-106, 110, 113, 115, 128-129, 130n,
 139n, 140, 141n, 143, 154-156, 166, 169,
 174-176, 180, 184, 186-187, 191,
 193, 195, 199, 206, 209-210, 212, 214,
 215n, 218-219, 225-226, 228, 229Fig.180, 231,
 232Fig.184, 237n, 242, 259-261, 266,
 268-269, 274-275, 277-282, 285, 289,
 294-295. *Escólios (Ilíada)*, 32n, 43, 66,
 180. *Odisseia*, 23n-24n, 30n, 34, 35n, 36,
 49, 61, 65, 72, 129n, 141n, 191n, 209,
 279n.
 Horas, 31.
 Houby-Nielsson, Sanne, 253n.
 Hughes, Denis D., 179n.

I

Íbico, frag. 180n, 181.
 Icard-Gianolio, Noëlle, 40n.
 Ifigénia, 33-35, 41-44, 218Fig.163.
 Vide Eurípides, *Ifigénia em Áulis*
 Ífis, 35.
 Ilha Branca, 25, 34, 40, 209.
 Immerwahr, Henry R., 19.
 Inferno, 230.
 Inscrições, Pintor das, 29.

Iolco, 28, 135.
 Íon, 63.
 Vide Platão, *Íon*.
 Iozzo, Mario, 163n.
 Íris, 151n, 265.
 Isler-Gerényi, Cornelia, 169n.

J

Jabouille, Victor, 221n.
 Jaeger, Werner, 122n, 128n, 130n, 149n,
 155n.
 Japão, Coleccção privada, 287.
 Jeanmaire, Henri, 142n.
 Johnson, Mark, 268.
 Jones, Henry Stuart, 169n.
 Jónia, 124n, 245.
 Jouanna, Jacques, 42, 43n.

K

Katz, M., 239n.
 Kemp-Lindemann, Dagmar, 24.
 Keuls, Eva, 71.
 King, Katherine Callen, 23n, 45n.
 Kirk, G. S., 126n, 141n.
 Knigge, U., 252n.
 Korshak, Yvonne, 206n.
 Kossatz-Deissmann, Anneliese, 24n, 158n.
 Kowzan, Tadeuz, 133n.
 Kulvicki, John, 133n.
 Kunze, Emil, 288n.

L

La Tolfa, Grupo, 186n.
 Lacónia (topónimo), 34, 162.
 Lakoff, George, 268.
 Lâmia, 206n.
 Lápitais, 163n.
 Laporte, Paul M., 248n.
 Latacz, Joachim, 23n.
 Laurent, Marcel, 212-214, 215n.
 Leagro, Grupo de, 165, 184, 189.
 Lefkandi, 137.
 Lefkowitz, Mary, 244.
 Leonhard, Walther, 244.
 Lesbos (topónimo), 249n.

Lessing, Gotthold Ephraim, 24n.
 Leuce (ilha), 24.
 Libaneses, 246.
 Licáon, 162n.
 Liceu (ginásio), 149.
 Lícios, 236.
 Lícofron, 169n, 180, 192n.
 Licomedes, 33.
 Licurgo, *Oração contra Leócritas*, 55.
 Lidell, Henry George, 169n.
 Lídios, 196n.
 Ligúrio, *vide* Aquiles.
 Lissarrague, François, 14, 94n, 105n, 151n, 216, 247, 280n.
 Lloyd, G. E. R., 201, 247n.
 Lloyd-Jones, Hugh, 43n.
 Londres, *British Museum* 145, 147, 151, 158n, 167n-168n, 184, 189n, 230, 264, 286n.
 Lowenstam, Steven, 164n, 213-214.
 Loraux, Nicole, 246n.
 Lord, Albert, 64n, 73n, 74.
 Loudon, Margot, 284n-286n, 289n.
 Lourenço, Frederico, 155n.
 Luciano (de Samósata), 82.
 Diálogo dos Mortos, 141n, 155n.
 Em Defesa das Imagens, 93.
 As Imagens, 82.

M

Macedónia, 143n.
 Mackay, E. Ann, 196n, 207.
 Magna Grécia, 24.
 Maia, 139Fig.65.
 Manfrini, Ivonne, 208n.
 Mar Mediterrâneo, 241.
 Mar Negro, 24.
 Mariscal, Lucía Romero, 198n, 200n.
 Mayor, Adrienne, 239n.
 McKean, Thomas A., 26, 56.
 Medeia, 34-35.
 Medusa, 204Fig.147, 205.
 Meleagro, 128.
 Mellink, Machteld J., 289.
 Ménades, 151, 205, 251.
 Menelau, 27Fig.3, 35, 38, 42n, 128, 147-148, 171Fig.107.

Mémnon, 34, 41, 173Fig.111.
 Memória (Μνημοσύνη), 70.
 Meras (Μοίραι), 187, 193, 296.
 Michaud, Philippe-Alain, 59n.
 Michelakis, Pantelis, 24-25n, 38, 42, 45-47.
 Mícon, 244.
 Mileto (topónimo), 24-25.
 Milo, 262.
 Mirmídones, 28, 259. Rei dos Mirmídones (Aquiles), 225.
 Vide Ésquilo, *Os Mirmídones*.
 Minos, 28.
 Mitchell, John, 108n.
 Mitilene (topónimo), 25.
 Mitilenos, 25.
 Moignard, Elizabeth, 196n.
 Molinari, Cesare, 54, 133n.
 Molóssia, 46.
 Mongóis, 244.
 Momo, 198.
 Moore, Mary, 107n, 205n.
 Mormólíce, 206n.
 Morrison, J. V., 210.
 Moscovo, *Puskin State Museum of Fine Arts*, 40n.
 Moutsopoulos, Evanghélos, 40n.
 Muellner, Leonard, 214.
 Müller-Dufeu, Marion, 73n, 92n, 97n.
 Munari, Bruno, 112n.
 Musas, 51Fig.9, 70, 193.

N

Nagy, Gregory, 61, 131, 209.
 Neoptólemo, 35, 41, 46, 171Fig.107, 172, 179Fig.117.
 Nereide(s), 40, 123Fig.40, 128, 146Fig.69, 147Fig.70, 148Figs, 149Fig.74, 150n, 193, 214, 219, 229Figs, 231.
 Vide Ésquilo, *Nereides*.
 Nereu, 27-28, 123Fig.40, 150n.
 Nestor, 179Fig.117.
 Níobe, 47, 86Figs.
 Noite, 32n, 198.
 Nono (de Panópolis), 250n, 253n.
 Nova Iorque (*Metropolitan Museum of Art*), 285.

O

Oakley, John, 141n.
 Oceano, 110, 177.
 Oceânides, 177.
 Odisseu, 27, 33, 35n, 37-38, 42, 65,
 79Fig.13, 87Fig.16, 90, 215Fig.156,
 216-218, 220Figs., 223, 226, 230Fig.
 182, 273.
 Oller, Marta Guzmán, 24n.
 Olimpo, 101, 152Fig.79, 163n, 229n.
 Olímpia, 164, 169n, 287.
 Oltos, Pintor de, 260, 273.
 Osborne, Robin, 73, 95n, 239n.
 Ovídio, *Fastos*, 139n, 141n.
 Oxford, *Ashmolean Museum*, 263. *Beazley*
Archive, 14, 19, 158n, 169n, 292.

P

Pã, 143n,
 Paleothodoros, Dimitris, 252n.
 Panateneias, 52, 55n.
 Panofsky, Erwin, 16, 59, 79-80, 176n, 204,
 214, 219.
 Panopeu, 289n.
 Paradiso, Annalisa, 206n.
 Páris, 28Fig.4, 34-35, 191, 264.
 Paros, 271.
 Pártenon, 153.
 Pátroclo, 33-35, 39, 89Fig.21, 105,
 152Fig.78(I), 153, 184, 187, 215Fig.156,
 216, 262, 264Figs., 265, 273,
 279Fig.224, 280-281.
 Pausânias, 16, 25, 33n, 34-35, 70n, 136n,
 145n, 153n, 172n, 179, 182n, 193n,
 237n, 249n, 250.
 Pearson, Lionel, 25n.
 Pelasgo, 53n.
 Peleu (pai de Aquiles), 26Fig.1, 27-28, 30,
 32-33, 35, 43, 46, 122Figs.-123Figs.,
 124, 125Fig.46, 126-127, 135-138,
 139Fig.64, 143n, 143Fig.66, 144,
 146Fig.69, 147Fig.70, 148, 149Figs.,
 150, 153, 193, 284.
 Vide Eurípides, *Peleu*.
 Peleu, Pintor de, 263.

Pélion, 23n, 136.
 Peloponeso (topónimo), 24-25, 47-48, 182.
 Penélope, 87Fig.16.
 Penrose, Walter Duvall, Jr., 243, 246.
 Pentesileia, 18, 34, 89Fig.20, 90,
 109Fig.25, 187, 234-235, 236Fig.187,
 237-238, 239-Fig.191, 240Fig.193,
 241Fig.195, 242-243, 245-247, 249,
 253-254, 255Fig.202, 256Fig.203, 257.
 Penteu, 153.
 Persas, 11, 26, 175, 234-235, 239, 244-245,
 255.
 Perséfone, 177, 218Fig.161.
 Perseu, 114, 206.
 Pesto, *vide* Posidónia.
 Pigeaud, Jackie, 94n, 98, 104.
 Píndaro, 26, 35, 77n, 132, 146, 287.
 Ístmicas (4), 72n. (5), 25n. (8), 25n,
 27n, 130n-131n.
 Nemeias, (2), 64n, 73n. (3), 35n, 141n.
 (5), 27n. (6), 25n. *Escólios*,
 54n.
 Olímpicas, (2), 277n. (6), 287n. (13),
 277n.
 Píticas, (2), 146n, 287n. (3), 139n. (4),
 141n, 155n. *Escólios*, 141. (6),
 128n, 133n, 146n. (8), 25n-26n,
 28n, 35n. (9), 141n.
 Pirro, 25.
 Pisístrato, 52, 61, 181-182, 196-197.
 Pisistrátidas, 271n.
 Platão, 17, 37, 55, 68, 71, 87, 108, 111,
 142, 152, 156, 198, 225, 227.
 Banquete, 68n, 124n, 131n, 152n,
 156n, 227.
 Fedro, 53n, 87n, 108n, 126n, 130n,
 156n, 210n.
 Hípias Menor, 23n, 37, 139n, 142n.
 Íon, 54n-55n, 60n-61n,
 70n, 71,
 73n, 75n, 130n.
 Leis, 51n, 92n, 123n, 131n,
 289n.
 Lísias, 235n, 287n.
 O Político, 139n.
 Protágoras, 146n, 223n.
 República, 29n, 32n, 37, 51n,
 111n, 123n, 131n, 142n, 225n.

- Sofista*, 49n.
Teeteto, 111n, 113n.
Timeu, 92n, 130n.
- Plateias, 26.
 Platt, Verity, 206n.
 Plínio (*O Velho*), 141n.
 Plutarco, 16, 67, 70, 250.
 A Glória dos Atenenses, 67n.
 Agésilau, 131n.
 Vida de Alexandre, 27n.
 No Banquete, 33n, 70n, 142n, 250n.
 Pérgles, 92n, 97n.
 Sólon, 92n.
 Teseu, 246n.
 Pohlenz, Max, 225.
 Polícrates, 182.
 Polictor, 259.
 Polideuces, 209.
 Polidoro, 45.
 Polignoto, 35, 213, 245.
 Polites, 169.
 Políxena, 34-35, 45, 158Fig.80, 159-160, 161Fig.87, 162-164, 165Fig.97, 169, 170Fig.104, 171, 172Fig.110, 174, 176Fig.114, 178-179, 181.
 Vide Sófocles, Políxena.
 Pollitt, Jerome J., 245.
 Ponto (mitónimo), 28.
 Popham, M., 137n.
 Posídon, 27, 33, 43.
 Posidónia, 143n.
 Powell, Barry, 62n.
 Príamo, 34, 36, 39, 42-43, 162, 165-166, 169, 171Fig.107, 172-173, 178, 183, 192, 259-261, 262Fig.212, 263, 268-270, 272-277, 279Fig.225, 280, 283-284, 289-290, 294.
 Vide Ésquilo, Príamo.
 Proclo, 16, 23n, 43, 169, 238, 243.
 Crestomatia, 16, 25n, 238n, 243n.
 Prometeu, 141.
 Vide Ésquilo, Prometeu. Prometeu Agrilhado.
 Protágoras, 146n.
 Vide Platão, Protágoras
 Protesilau, 43.
 Vide Eurípides, Protesilau.
- Pseudo-Eurípides, *Reso*, 47.
 Puskin, State Museum of Fine Arts, *vide* Moscovo
- ## Q
- Quironeia* (“Χίρωνα”), 132.
 Quintiliano, *Institutio*, 91n, 93n.
 Quinto de Esmirna, 23n, 29n-30n, 166n, 238n.
 Quíos (topónimo), 63.
 Quíron, 28, 30, 32, 37n, 44, 123-125, 126Figs, 127, 129-133, 135-151, 153-156, 296. Filírida, 130n.
 Vide Ferécrates, Quíron.
- ## R
- Radamanto, 28.
 Radt, Stefan, 38, 39n, 40-43.
 Rancière, Jacques, 17, 85, 110n.
 Rasmussen, Tom, 175n, 176-177.
 Raven, J. E., 126n, 142n.
 Richter, Gisela, 218.
 Ridgway, B. S., 271n.
 Ripa, Cesare, 59.
 Robert, Carl, 212.
 Robertson, Donald, 137n, 140.
 Rocha Pereira, Maria Helena da, 62n, 153n, 163n, 189n-190n, 198n.
 Rodes, 167n, 177.
 Ródia, 170, 177.
 Rodin, Auguste, 230, 231Fig.183.
 Rodrigues, Nuno Simões, 189n.
 Roma (topónimo), 23, 166n-167n.
 Ronchaud, Louis de, 131n.
 Roscher, Wilhelm Heinrich, 24n.
 Roucy-Trioson, Girodet de, 138.
 Roussel, Monique, 24n, 26n.
 Runciman, W. G., 207n.
- ## S
- Sá, Alexandre Franco de, 273n.
 Safo, frag. 44, 130n.
 Salamina (topónimo), 204.
 Samos, 182.
 Sandys, George Edwin, 52n, 63n.

- São Petersburgo, Hermitage Museum, 40n, 292.
- Sarpédon, 230Fig.182.
- Sátiros, 151n.
- Saunders, David, 239n.
- Scanlon, Thomas F., 182n-183n.
- Schiffler, Brigitt, 125n.
- Schneider, Laurie M., 203.
- Schnapp, Alain, 123, 125n-126n, 127.
- Schofield, M., 126n, 142n.
- Schopenhauer, Arthur, 198n.
- Schwenn, Friedrich von, 179n.
- Scott, Robert, 169n.
- Scott-Kilvert, Ian, 246n.
- Séchan, Louis, 23n, 39.
- Sémele, 29Fig.5.
- Sêneca, *Fedra*, 250n.
- Senhora das Feras*, vide Ártemis.
- Sereia, 26Fig.1, 31, 179Fig.117.
- Serra, José Pedro, 40n, 46, 130n, 139n, 151n, 224, 226, 227n, 249n, 254, 272n, 282.
- Sérvio, 169n.
- Shapiro, H. Alan, 173, 196, 199n, 215, 240n.
- Sícion, 63, 54n.
- Sídnia, Nicholson Museum of Antiquities and Archaeology, 292.
- Silva, Maria de Fátima Sousa, 32n, 39n.
- Simónides, 26, 55n, 123n, 131n, 183.
- Siracusa, 54n, 63, 286n.
- Siro (topónimo), 33, 35.
- Small, Jocelyn P., 186n.
- Snell, Bruno, 43, 226.
- Snodgrass, Anthony, 61, 93, 217n, 218.
- Sócrates, 23n, 54n, 55, 63, 75, 128, 142.
- Sófocles, 38, 42-44, 48, 169, 180.
- Ájax*, 41, 47.
- Os Amantes de Aquiles*, 38, 42, 151n.
- Antígona*, 273.
- Círios*, 41.
- Filoctetes*, 42, 47.
- Éris*, 43.
- Os Etiópios (Mémnon)*, 41.
- Eurípilo?*, 43.
- Os Frígios (O Resgate de Heitor; Príamo)*, 42.
- Hermíone?*, 43.
- Ifigénia*, 41.
- Mísios?*, 43.
- Os Pastores*, 43.
- Peleu? (Mulheres de Ftía)*, 43.
- Políxena*, 42.
- Prometeu Agrilhado*, 42.
- Rei Édipo*, 273.
- A Reunião dos Aqueus (Os que Jantam Juntos)*, 42.
- As Traquínias*, 155n
- Troilo*, 43.
- Sólon, 54, 63, 92n, 134, 224, 271n, 273n.
- Sófilo, 280.
- Sommerstein, Alan H., 41, 43n, 46.
- Sparkes, Brian, 209, 252n.
- Squire, Michael, 206n.
- Stansbury O'Donnell, Mark, 203, 223n.
- Stark, 141.
- Stewart, A., 239n.
- Sumérios, 246.
- Szabados, Anne-Violaine, 40n.
- ## T
- Tácito, 250.
- Talboy, Thomas, 43n.
- Tangherlini, Timothy, 74n.
- Taplin, Oliver, 41n, 94n.
- Tebas, 132.
- Télamon, 26n, 285.
- Télefo, 33, 41-42.
- Vide Ésquilo, Télefo.*
- Vide Eurípides, Télefo.*
- Telémaco, 128n.
- Ténedo (topónimo), 33, 35.
- Tenes (mitónimo), 33.
- Teócrito, *Escólios*, 141n.
- Teófilo, 47.
- Neoptólemo*, 47.
- Teógnis (de Mégara), *Elegia 2*, 271n, 273n.
- Teos, 49n.
- Tera, 143n.
- Terão, 277n.
- Térpsicles, 54n.
- Tersites, 243.
- Teseu, 163n, 237, 246n.
- Téspis, 43.

Tessália, 143n.
 Tétis, 26Figs., 27-28, 29Fig.5, 30-35, 39-41, 43, 45-46, 58, 101, 105, 122Figs.-123Fig.40, 124, 125Figs., 136Fig.59, 137, 140, 146Fig.69-147Fig.70, 148Figs.-149Figs., 150, 153, 169Fig.102, 170, 173Fig.111, 174, 176Fig.114, 177, 193, 214, 222Fig.174, 224Fig.176-225Fig.177, 226, 228Fig.179-229Fig.181, 231-232, 237n, 238, 279-280, 282, 284, 285Fig.232.
Vide Catulo, Núpcias de Tétis e Peleu (Poema 64).
 Teumeso (topónimo), 18.
 Thomas, Joël, 142n, 154n.
 Thuillier, Jean-Paul, 287n.
 Timíades, Pintor de, 180.
 Titãs, 250.
 Torelli, Mario, 186n.
 Trácios, 47, 246.
 Trifiodoro, 238.
 Tróia, 16, 23, 28, 33, 35, 42-43, 162, 165, 169, 171-172, 175, 176n, 187, 191, 237-238, 253, 286.
 Troianos, 23, 43, 243.
 Troilo, 18, 43, 158-160, 161Figs., 162-166, 168-169, 170Fig.103-171Fig.105, 172Figs., 173-176, 179-181, 183-192, 194.
Vide Estrácio, Troilo.
Vide Frínico, Troilo.
Vide Sófocles, Troilo.
 Tucídides, 61, 67, 114, 143.
 Tzachou-Alexandri, Olga, 271n, 273n.
 Tzetzes, 23n.

U

Ulisses (*vide* Odisseu).
 Urânida, 141.
 Ure, Percy Neville, 160n.
 Usher, Mark David, 56n.

V

Valente, Ana Maria, 68n.
 Världskultur Museerna, ver Estocolmo

Varsóvia, National Museum, 148.
 Vergílio, *Eneida*, 160n. *Écloga 4*, 230n.
 Vermeule, Emily, 190n-191n, 193, 210.
 Vernant, Jean-Pierre, 31n, 53n, 99n, 105n, 244.
 Vidal-Naquet, Pierre, 97, 244-245.
 Viena, University Museum, 40n.
 Vinhas, Dr. Manuel Colecção, 13, 168n, 184, 188-189.
 Vivante, Paolo, 65.

W

Walton, J. Michael, 44, 46.
 Warburg, Aby, 59.
 Webb, Ruth, 84n.
 Webster, T. B. L., 40n.
 West, Martin L., 38-39, 40, 41n, 62n, 166n.
 White, Geoffrey, 74.
 Wilamowitz, U. von, 41n, 42.
 Williams, Dyfri, 227n.
 Wilson, Peter, 40n.
 Winkler, Martin M., 23n.
 Woodford, Susan, 73, 88n, 89, 196n, 198n, 204, 284n-286n, 289n.
 Wright, Matthew, 41.

X

Xenófanes, 155.
 Xenofonte, 101, 128, 139n, 288.
A Arte da Caça, 126n.
Banquete, 61n.
Económico, 92n, 99n.
Memoráveis, 61n, 92n, 128n.

Z

Zanker, Paul, 240.
 Zeitlin, Froma, 245.
 Zenão (de Élia), 27.
 Zeus, 26n, 27-28, 41, 65, 142, 151n, 210, 226, 243, 281. Crónida, 226.

