

A IRA DE AQUILES E AS SENSIBILIDADES À VIOLÊNCIA NA GRÉCIA ANTIGA

The Achilles' wrath and the sensibilities to the violence in Ancient Greece

José Geraldo Costa Grillo*

RESUMO

O autor analisa o tema da ira de Aquiles, tal qual manifestada em seu tratamento do cadáver de Heitor, primeiramente, conforme sua descrição na *Iliada*, e, depois, a partir de sua representação nos vasos áticos. Com isso, mostra que o mesmo foi diversamente compreendido pelos gregos antigos, evidenciando diferentes sensibilidades à guerra, em geral, e à violência, em particular, e, conseqüentemente, identidades diversas.

Palavras-chave: violência; Grécia Antiga; sensibilidades.

ABSTRACT

The author examines the issue of Achilles' wrath, as expressed in his treatment of the Hector' corpse, first as it is described in the *Iliad*, and then how it is represented in the Attic vases. It is argued that the theme was understood differently by the ancient Greeks, showing different sensibilities to war, in general, and to violence, in particular, and therefore different identities.

Key-words: violence; Ancient Greece; sensibilities.

* O autor é bacharel em História pela Universidade Estadual de Campinas, doutorando em Arqueologia Clássica no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e professor de História na Universidade Bandeirante de São Paulo. Fez estágios, com bolsas da PRPG-USP e da CAPES-PDEE, no Centre Louis Gernet de Recherches Comparées sur les Sociétés Anciennes da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, França, e na École Française d'Athènes, Grécia. O autor expressa seus sinceros agradecimentos aos professores Renata Senna Garraffoni (UFPR) pela amizade e consideração, Haiganuch Sarian (MAE-USP), François Lissarrague (EHES) e Dominique Muillez (EFA), pela dedicada e preciosa orientação. As idéias apresentadas são de sua inteira responsabilidade.

Introdução

A guerra esteve onipresente em, praticamente, toda a história da Grécia antiga. A História que nasce com Heródoto, no século V a.C., é a história de uma guerra, a guerra entre os gregos e os persas. Tucídides, do mesmo modo, dedica todo seu esforço na tentativa de esclarecer as razões da guerra entre Atenas e Esparta. A literatura grega mais antiga da qual se tem notícia, a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero, canta, em seus versos, a guerra que permanecerá, de maneira marcante, na memória dos gregos por toda a sua história: a Guerra de Tróia.

O tema da ira de Aquiles, como se tem ressaltado, repetidamente, desempenha na *Iliada* um papel preponderante:

Embora o motivo inicial da Guerra de Tróia seja o resgate de Helena, raptada pelo troiano Páris, o verdadeiro drama que envolve a participação helênica nos dez anos de confronto se deve ao rompimento das relações entre Agamêmnon, líder máximo dos aqueus, e Aquiles, o guerreiro supremo. Esse episódio, narrado logo no primeiro canto, é, de certo modo, o mais importante da *Iliada*, prenunciando seu caráter dramático e trágico¹.

Como se depreende dos primeiros versos do poema, a ira de Aquiles não se restringe a sua desavença com Agamêmnon, mas envolve todas as suas ações na Guerra de Tróia:

A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles
o irado desvario, que aos Aqueus tantas penas
trouxe, e incontáveis almas arrojou no Hades
de valentes, de heróis, espólio para os cães, pasto de aves
rapaces².

1 VIEIRA, Trajano. Introdução. In: *Iliada de Homero*. Volume I. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Arx, 2001, p. 9.

2 *Iliada* I.1-5. A edição usada é a *Iliada de Homero*. Volumes I-II. Tradução de Haroldo de Campos. Introdução e organização de Trajano Vieira. São Paulo: Arx, 2001.

O auge dessa ira se dá no Canto XIX do poema, quando Aquiles, após haver matado Heitor em duelo, completamente enraivecido por ter ele matado, de igual maneira, a Pátroclo, seu caro amigo, amarra, em atitude de vingança, seu cadáver na traseira de seu carro e arrasta-o inúmeras vezes, visando desfigurar seu corpo, para que não pudesse mais ser reconhecido e, assim, glorificado como herói.

Sobre esse tema, em um estudo clássico e de forte impacto nas pesquisas posteriores, Jean-Pierre Vernant³ destacou a selvageria e a violência de Aquiles ao ultrajar, dessa maneira, o *cadáver de Heitor*. O autor francês, contudo, não tomou esse ato como algo merecedor de reprovação pela sociedade de então; pelo contrário, procurou mostrar como se adequava aos seus valores: “A guerra, o ódio, a violência destruidora, não pode nada contra aqueles que, inspirados pelo sentido heróico da honra, se dedicaram à vida breve”⁴.

Por se encontrar, esse estudo, em uma coletânea de ensaios publicados separadamente, em outros lugares e em épocas diversas, Vernant, em seu prefácio a esse agrupamento, tornou mais claro o tema por detrás de todos eles, “o problema do si face ao outro”, ou seja, a questão da identidade:

Em uma sociedade do face a face, uma cultura da honra e da desonra, onde a competição pela glória deixa pouco espaço ao sentido do dever e ignora aquele do pecado, a existência de cada um é continuamente posta sob o olhar de outrem. É no olhar desse outro defronte, nesse espelho a ele apresentado, que a identidade do si é construída. Ele não tem consciência de sua identidade sem esse outro, que o reflete e se lhe opõe, fazendo-lhe frente. O si mesmo e o outro, identidade e alteridade, fazem par, se constroem reciprocamente⁵.

3 VERNANT, J.-P. La belle mort et le cadavre outragé. In: Idem. *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989, p. 41-79.

4 Ibid., p. 79.

5 VERNANT, J.-P. Avant-propos. In: Idem. *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989, p. i-iii. A atitude de Vernant é perfeitamente compreensível dentro das leituras que se vinham fazendo em torno da guerra em sua época, trazendo à tona as relações entre guerra e sociedade, entendendo a guerra como algo natural para os gregos antigos. Ainda que esse entendimento refira-se à época clássica, ele não dá indícios, em seu texto, de conceber a época de Homero, em meados do século VIII a.C., de maneira diferente. Essa concepção da guerra é apresentada, de modo mais abrangente, no tópico História da pesquisa, logo adiante.

Compartilho a compreensão de que os gregos se sentiam ligados pela vida cidadina, onde as condições políticas, sociais e culturais constituíam a base dessa vivência, e que os valores guerreiros tinham, nessa concepção de vida, um papel fundamental, sendo influenciados por ela e, também, a influenciando. Todavia, por abordar esse tema com outro olhar, marcado por época, lugar, percepção e sensibilidade diferentes, eu não entendo ser, em decorrência de uma vivência em comum, a guerra e a violência coisas naturais, partilhadas por todos na Grécia antiga.

Em defesa dessa concepção, analiso o tema da ira de Aquiles, tal qual manifestada em seu tratamento do *cadáver de Heitor*, primeiramente, conforme sua descrição na *Ilíada*, e, depois, a partir de sua representação nos vasos áticos, com o propósito de mostrar que o mesmo foi diversamente compreendido pelos gregos antigos, evidenciando diferentes sensibilidades à guerra, em geral, e à violência, em particular, e, conseqüentemente, identidades diversas.

De modo a tornar o mais claro possível meu ponto de vista, apresento, brevemente, os aspectos teóricos que norteiam minha abordagem e uma história da pesquisa, visando identificar as mudanças de enfoque ocorridas e mostrar como o tema da violência ocupa, agora, um lugar destacado nos estudos da guerra na Grécia antiga.

Uma abordagem histórico-cultural

Sensibilidade é um conceito que tomo de uma nova maneira de se fazer história, iniciada nas últimas décadas do século passado: a *História Cultural*. Bastante diversa em suas concepções e abordagens, ela se unifica ao trabalhar, de modo geral, com a *instância cultural*, isto é, a produção de sentidos sobre o mundo construída pelas pessoas do passado, e com uma nova forma de trabalhar a *cultura*, pensando-a como um conjunto de significados construídos e partilhados pelas pessoas para explicar o mundo⁶.

6 Cf. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 15-16.

Entre os conceitos que orientam seu olhar, o de sensibilidade está intimamente ligado com o de representação. Esses dois conceitos referem-se tanto às percepções do mundo que se pretende verificar no passado, como às do presente que afetam o olhar dos pesquisadores.

O conceito de *representação* ocupa um lugar primordial. Conforme a historiadora Sandra Jatahy Pesavento:

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar desse mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade⁷.

As *sensibilidades* estão no cerne desse processo de representação do mundo. Elas correspondem ao “núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana no mundo”; são, pois, “as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de tradução da realidade por meio das emoções e dos sentidos”⁸.

O tema *identidades* é um dos campos de pesquisa da *História Cultural*. Identidades são representações sociais, construções simbólicas de sentido, que se organizam em torno da idéia de pertencimento, a identificação ou não do indivíduo com a coletividade, podendo produzir a coesão ou o conflito social. “Como integrantes do imaginário social, as representações identitárias são matrizes de práticas sociais, guiando as ações e pautando as apreciações de valor”⁹.

Representações, sensibilidades, identidades se expressam por valores, códigos, discursos, práticas, performances, imagens, ritos, etc. Portanto, visando detectá-las, são nessas formas delas se expressarem que concentro minha análise.

7 PESAVENTO, S. J., op. cit., p. 39.

8 Cf. *Ibid.*, p. 56-57.

9 Cf. *Ibid.*, p. 89-90 e 91 para a citação.

História da pesquisa

A historiografia da guerra passou, no século XX, por uma transformação. Conforme Yvon Garlan, essa mudança deveu-se a um olhar para o mundo contemporâneo, um mundo marcado pela guerra, por conflitos envolvendo libertações nacionais e causas sociais, pelo desenvolvimento das forças de destruição, pela ameaça permanente de uma catástrofe nuclear. Essas marcas levaram os historiadores a considerar seriamente o fato militar em todas as suas implicações e a pensar a história de maneira diferente¹⁰.

No caso da história militar grega, os historiadores abandonaram os métodos essencialmente descritivos e se voltaram para uma reflexão temática e problemática da guerra, desembocando em uma *sociologia da guerra*. No final da Segunda Guerra Mundial, Hilda Lockhart Lorimer deu o primeiro impulso rumo a uma história sociológica da guerra na Grécia antiga ao estabelecer relações entre armamento e sociedade. Com isso, ela questionou a idéia, construída sobre as fontes escritas, de que a evolução do armamento e das táticas de combate se deu por uma “revolução dos hoplitas”, argumentando, sobretudo a partir dos dados arqueológicos, ter havido, ao contrário, uma evolução relativamente lenta do armamento e do modo de combate, conjugada com a das práticas sociais¹¹.

Logo depois, nos anos que se seguiram ao fim da guerra, André Aymard realizou, na perspectiva teórica da escola historiográfica dos *Annales*, seminários temáticos sobre os reféns, o saque, os mercenários, a vitória, a derrota, e tantos outros que demonstravam uma sociologia da guerra na Antigüidade Clássica¹². Ele formou toda uma geração de pesquisadores, que, a partir dos anos sessenta, dedicaram-se, na linha de pesquisa aberta por ele, a estudar não mais *as* guerras, mas *a* guerra, entendida agora como um *fenômeno* social, econômico, religioso, cultural, etc., em sua “longa duração”, isto é, sua *permanência* na História¹³.

10 GARLAN, Y. *Guerre et économie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 1994, p. 18.

11 LORIMER, H. L. The hoplite phalanx with special references to the poems of Archilochos and Tyrtaeus. *Annual of the British School at Athens*, v. 42, 1947, p. 76-138.

12 AYMARD, A. *Études d'histoire ancienne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

13 GARLAN, Y. *Guerre et économie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte, 1994, p. 9.

Significativas e marcantes, nessa direção, foram as conferências proferidas, em 1965, no Centro Louis Gernet, em Paris, na França, dedicadas aos *Problemas da guerra na Grécia antiga*, onde, sob a direção de Jean-Pierre Vernant, uma grande equipe de especialistas dedicava-se a estudar a guerra, partilhando a idéia de que, para os gregos da época clássica, a guerra era natural. Essa concepção decorre do fato de que os gregos, organizados em pequenas cidades, orgulhosas de sua independência e desejosas em afirmar sua supremacia, viam, na guerra, a expressão normal da rivalidade que preside às relações entre seus Estados, sendo que a paz, isto é, momentos de tréguas, se inscrevem como tempos perdidos na trama dos conflitos. Adeptos de uma abordagem antropológica e histórica, que buscava compreender as relações entre guerra e sociedade, partilhavam, também, a compreensão de que esta presença, natural e necessária, da guerra não constituía, na vida social grega, um domínio à parte, com suas instituições, seus valores, sua ideologia, mas que, antes, confundia-se com a vida comunitária do grupo, tal qual ela se exprime nas estruturas do Estado. Portanto, a guerra não está apenas submissa à cidade, a serviço da política: ela é a própria política, identificando-se, assim, com a cidade, pois o papel do guerreiro coincide com o de cidadão, ou seja, ele se manifesta como guerreiro, uma vez que ele é um agente político com o poder de decidir as questões comuns do grupo¹⁴.

Não foram somente as duas guerras mundiais que influenciaram a historiografia militar; a permanência da guerra durante todo o século XX continuou a exercer seu papel de produzir sensibilidades, de despertar novas percepções. A Guerra do Vietnã levou o historiador militar britânico John Keegan a estabelecer uma diferença entre a *face da batalha* para os estrategistas que a planejam e para os soldados que a realizam, destacando seus efeitos sobre os combatentes, seus dramas, traumas e atitudes, inclusive as cruéis, violentas¹⁵. Esse enfoque influenciou Victor Davis Hanson, que abordou a guerra na Grécia antiga de maneira “realista”, considerando-a tanto da perspectiva do agressor como na do agredido. Todavia, foi sua

14 Cf. VERNANT, J.-P. Introduction. In: Idem (Dir.). *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1968. Deuxième édition, 1985, p. 11-38.

15 KEEGAN, J. *A face da batalha*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1999.

proposta de que a guerra grega antiga está na base do tipo de guerra praticado no mundo ocidental até uma época recente que mais despertou os interesses¹⁶.

A guerra da Bósnia também trouxe conseqüências para a historiografia militar. Esse foi um tempo em que a guerra esteve, de maneira especial, no foco das atenções. É nesse momento crucial que se associam *guerra e violência*. Isso não implica, porém, em afirmar que a violência tenha passado completamente despercebida pela historiografia; significa simplesmente que uma sensibilidade, recém surgida, modificou os olhares. Guerra e violência tornaram-se, nesse contexto, indissociáveis, sendo esta última entendida como inerente à primeira, como sua expressão essencial, e passaram, então, a ser abordadas de maneira sistemática.

O primeiro esforço para entender essa relação deu-se nos Seminários sobre *Guerra e violência na sociedade grega*, ocorridos, entre janeiro e março de 1998, no Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Londres¹⁷. Alguns anos mais tarde, no Colóquio Internacional sobre *A violência nos mundos grego e romano*, ocorrido entre 2 e 4 de maio de 2002, na Universidade de Paris I, Pathéon-Sorbonne, a violência foi posta em primeiro plano e as análises se voltaram para sua representação nos mundos grego e romano, com interesse especial nos discursos produzidos e perguntando pelas normas que estruturam os sistemas sociais¹⁸.

Trata-se de uma nova maneira de ver a violência, derivada de uma nova sensibilidade. Nicolas Richer exprime isso muito bem ao dizer que

estudar a violência é preparar-se para conhecê-la, para reconhecê-la, para identificar os contextos que favorecem suas manifestações. É familiarizar-se intelectualmente com um fenômeno complexo, do qual, [...] todos os seres humanos

16 HANSON, V. D. *The western way of war: infantry battle in classical Greece*. New York: Knopf, 1989.

17 Cf. VAN WEES, Hans. Introduction. In: Idem (Ed.). *War and violence in ancient Greece*. London: Swansea; Duckworth: Classical Press of Wales, 2000, p. vii-viii.

18 Cf. BERTRAND, Jean-Marie (Dir.). *La violence dans les mondes grec et romain*. Actes du colloque international. Paris, 2-4 mai 2002. Paris: Publications de la Sorbonne, 2005.

experimentam um dia ou outro, uma vez que, verdadeiramente, “nós nos tornamos extraordinariamente sensíveis a uma insegurança que, provavelmente, nunca foi tão impotente” em relação ao número potencial crescente de vítimas e de outros atos de violência¹⁹.

No que se refere ao mundo grego, André Bernard entende ter a violência se dado de maneira onipresente na civilização grega, e que essa violência exprimia-se pelo espírito de vingança. A aprendizagem da violência pelos gregos veio, primeiramente, da necessidade de enfrentar as brutalidades da natureza que os cerca – solo árido, inundações, tempestades, terremotos, epidemias, feras selvagens –; depois, de Homero, ao dar-lhes os primeiros exemplos literários de violência, a *Ilíada* e a *Odisséia*; mas, também, dos autores trágicos, que representaram inúmeras vezes em suas tragédias o crime reagindo ao crime, a vingança em resposta a uma agressão, mostrando ser a vingança uma constante na história grega²⁰.

Do mesmo modo, Jon E. Lendon, em seu ensaio, *Vingança homérica e as deflagrações das guerras gregas*, argumenta ser a vingança, como resposta ao insulto, um motivo comum para a guerra nos historiadores gregos, como Heródoto, Tucídides e Xenofonte, e que os mecanismos e a dinâmica dessa vingança têm origem em Homero²¹.

A ira de Aquiles será analisada a partir da perspectiva histórico-cultural e dessas reorientações da historiografia, nas quais a guerra, decorrente de novas sensibilidades, adquire um novo significado, colocando a violência em primeiro plano e voltando as análises para suas representações no mundo grego.

19 RICHER, N. La violence dans les mondes grec et romain. Introduction. In: BERTRAND, Jean-Marie (Dir.). *La violence dans les mondes grec et romain*. Actes du colloque international. Paris, 2-4 mai 2002. Paris: Publications de la Sorbonne, 2005, p. 8.

20 BERNAND, A. *Guerre et violence en Grèce antique*. Paris: Hachette, 1999.

21 LENDON, J. E. Homeric vengeance and the outbreak of greek wars. In: VAN WEES, Hans (Ed.). *War and violence in ancient Greece*. London: Swansea; Duckworth: Classical Press of Wales, 2000, p. 1-30.

A ira de Aquiles na Ilíada

Homero descreve em seu poema, a *Ilíada*, a morte em batalha de uma maneira bastante realista. Com frequência, antes de constatar a morte de um determinado guerreiro, Homero dá, em prelúdio, os detalhes de como ele foi morto, o golpe ou golpes que recebeu, se de lança, de espada, de flecha. Os ferimentos provados são descritos minuciosamente: sua profundidade, por vezes até “o branco do osso”, os gemidos, os gritos de dor. Mas a descrição não para aí. A raiva em combate dos guerreiros homéricos é tal que a morte do inimigo não basta: é necessário injuriar o morto, ultrajando seu cadáver. Ultraja-se por seu *abandono* no campo de batalha para ser comido pelos vermes, cães e pássaros, ultraje que temiam acontecer Aquiles com o corpo de Pátroclo e Príamo com o de Heitor²²; e pela *decapitação*, como faz Ajax cortando a cabeça de Anfímaco, Peneleu a de Ilioneu, coisa que pretendia Heitor fazer com Pátroclo²³.

Em uma linha gradativa, Homero apresenta como o clímax dos ultrajes o do *cadáver de Heitor* por Aquiles. Heitor matou Pátroclo, amigo de Aquiles²⁴. Aquiles, dirigindo-se ao cadáver de Pátroclo, jura não enterrá-lo sem trazer a cabeça de Heitor²⁵. Heitor é morto²⁶. Aquiles e seus companheiros ultrajam seu cadáver, aplicando-lhe inúmeros golpes²⁷. Mas ainda não é o auge do ultraje; esse só é alcançado quando Aquiles prende atrás de seu carro o cadáver de Heitor e arrasta-o pelo chão²⁸. Esse ato vai se repetir mais vezes. Aquiles renova seu juramento de arrastar o cadáver de Heitor até a realização do funeral de Pátroclo²⁹, o qual, mesmo depois de realizado, não aplaca a ira de Aquiles, que, por três vezes, ainda o arrasta, em torno da tumba de Pátroclo³⁰.

22 Cf. *Ilíada*, XIX. 23-27; XXIV. 405-423.

23 Cf. *Ilíada*, XIII. 202-205; XIV. 496-498; XVIII. 175-180.

24 Cf. *Ilíada*, XVI. 777-867.

25 Cf. *Ilíada*, XVIII. 333-342.

26 Cf. *Ilíada*, XXII. 306-364.

27 Cf. *Ilíada*, XXII. 367-375.

28 Cf. *Ilíada*, XXII. 395-404.

29 Cf. *Ilíada*, XXIII. 17-23.

30 Cf. *Ilíada*, XXIV. 12-21.

O ultraje do corpo do guerreiro morto em batalha é visto, tanto por Bernand como por Lendon, como uma manifestação de violência. Entretanto, ambos destacam que a estranheza e, mesmo, a repulsa, possíveis de serem sentidas atualmente, não se deram, ao menos da mesma forma e com a mesma intensidade, entre os gregos antigos.

Se as guerras contemporâneas possibilitaram uma nova percepção das guerras antigas, elas permitiram, também, a compreensão dos gregos enquanto tais. Yvon Garlan expressa muito bem isso ao colocar que

é sem dúvida o caráter total revestido pelas guerras contemporâneas, regulares ou subversivas, que nos permitiram redescobrir na guerra antiga uma realidade, quer dizer, uma maneira de ser, uma prática, um modo de comportamento consubstanciais às comunidades humanas; redescobrir, no nível coletivo, a função guerreira, com suas instituições, seus ritos, sua ideologia [...]; redescobrir, também, no nível individual, o *homo militaris* antigo, com suas condutas, suas ambições, seus valores particulares³¹.

Jean-Pierre Vernant, ao associar o tema do ultraje do cadáver à idéia de “bela morte”, foi o primeiro estudioso a tentar compreender esse ato de violência à luz dos valores próprios aos gregos antigos³².

A *bela morte* refere-se, em Homero, ao jovem guerreiro que, na flor da idade, na plenitude de sua virilidade, morre, corajosamente, valentemente, em batalha. Trata-se de um *ideal heróico*, onde essa maneira de morrer confere ao guerreiro morto uma iniciação ao conjunto de qualidades, prestígios e valores pelos quais, ao longo de suas vidas, *os melhores*, aqueles que compõem a elite heróica, entram em competição.

Aquiles, “o melhor dos aqueus”, e Heitor, “o campeão dos troianos”, são os representantes máximos desse ideal no poema. Um escolhe uma vida breve que traz a “glória imperecível”, por oposição a uma longa

31 GARLAN, Y. *La guerre dans l'Antiquité*. 3e. édition revue et augmentée. Paris: Nathan, 1999, p. 7-8.

32 VERNANT, J.-P. La belle mort et le cadavre outragé. In: Idem. *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989, p. 41-79.

vida sem ela³³; o outro, mesmo sabendo que vai perecer diante de Aquiles, deseja, em sua condição de guerreiro, transformar sua morte em “glória imperecível”³⁴.

A bela morte, dessa maneira, eleva o guerreiro, ameaçado pela morte a desaparecer, a ser esquecido, a um estado de glória. A busca por essa glória reveste-se de pleno sentido em uma cultura em que cada um existe em função dos outros, ou seja, sob os olhos e pelos olhos dos outros, onde a reputação, o renome, é tudo o que conta para uma pessoa. Se a morte é o esquecimento, existir, ao contrário, é, seja vivo ou morto, encontrar-se reconhecido, estimado, honrado; em suma, glorificado.

O guerreiro, nesse estado, ainda que fisicamente morto, permanece vivo. Tido entre os melhores, como herói ele passa a ser objeto de um canto de louvor, de um relato de seus feitos, de seu destino glorioso. Exaltado, o herói é inscrito na memória social, passando a viver na lembrança de todos que o admiram.

A glória imperecível que o herói adquire abre-lhe, também, o acesso a uma inalterável juventude. A beleza excepcional do corpo juvenil, sua virilidade, seu vigor, sua força, permanecem manifestos, justamente ali no cadáver inerte e sem vida³⁵.

O ultraje ao cadáver ganha sentido nesse contexto. Se a bela morte conduz o herói à glória imperecível, o ultraje ao cadáver é o intento de impedir ao inimigo o acesso à memória coletiva, de apagar no corpo do guerreiro morto os sinais visíveis de sua glória, a beleza juvenil e viril. O ultraje visa impossibilitar que o cadáver passe pelos ritos funerários, onde adquire o estatuto social de morto. Enfim, é a maneira de negar ao guerreiro morto a bela morte.

É justamente essa a idéia por trás do diálogo final entre Aquiles e Heitor: o corpo de Heitor será ultrajado, e o de Pátroclo receberá as devidas honras funerárias³⁶. Aquiles, ao arrastar o corpo de Heitor, pretendia arrancar-lhe toda a sua pele e sujá-lo de terra a tal ponto que ficasse irreconhecível, como se deu com Sarpedão³⁷.

33 Cf. *Ilíada*, IX. 410-416.

34 Cf. *Ilíada*, XXII. 304-305.

35 Cf. *Ilíada*, XXII. 71-73.

36 Cf. *Ilíada*, XXII. 331-354.

37 Cf. *Ilíada*, XXIII. 187; XXIV. 21; e XVI. 638.

Diante desse quadro, cabe perguntar pelo lugar ocupado, no interior dos valores heróicos, por essa atitude. Jean-Pierre Vernant aponta que a atitude de Aquiles revela as ambigüidades da guerra heróica, pois, quando se acirram os combates, o código dá lugar à selvageria, à violência; mas, entende, ao mesmo tempo, que a idéia de honra que integra esses valores exige que a ofensa à dignidade seja respondida na mesma proporção. Aquiles desonra porque foi desonrado; ele desonra para permanecer honrado, uma vez que seu reconhecimento social está em jogo³⁸.

Jon E. Lendon posiciona-se de maneira diferente, questionando a visão convencional da cultura homérica, a qual enfatiza a avaliação da performance dos heróis por seus pares. Por um lado, admite que há, na cultura grega, uma associação entre insulto à honra, ira e vingança, identificável em muitos autores gregos. Se um insulto é cometido contra alguém, isso lhe impõe humilhação, vergonha, desonra, o que o torna furioso e, conseqüentemente, desejoso de vingança. Realizar a vingança, então, providencia a oportunidade para a performance de honra do ofendido. Por outro, entende que, na batalha, é a ira, o furor, e não o desejo de desempenho que causa a vingança. Prefere, portanto, conceber a vingança como um *tributo de honra*. A vingança assim concebida é uma busca de equivalência de honra; o vingado merece a morte de um igual a ele. Nesse sentido, Aquiles captura doze jovens guerreiros troianos, o *preço* da morte de Pátroclo³⁹, e os sacrifica em seu funeral⁴⁰, um evento que Aquiles apresenta como um *tributo de honra ao morto*⁴¹.

Hans van Wees questiona, por seu turno, a etiqueta do campo de batalha, falando do *mito* do código heróico. Certas regras, segundo ele, são seguidas em Homero: o ideal de um combate aberto e justo existe, mas só se verifica nos duelos formais que precedem ou seguem uma batalha; na batalha, cada um faz de tudo para vencer o inimigo e, em muitos casos, não se vê a observância de nenhum código, como, por exemplo, na mutilação do cadáver do guerreiro inimigo⁴².

38 Id.

39 Cf. *Iliada*, XXI. 26-28.

40 Cf. *Iliada*, XXIII. 175-176.

41 Cf. *Iliada*, XXIII. 9; LENDON, J. E., Op. cit, p. 1-30.

42 VAN WEES, H. *Greek warfare: myths and realities*. London: Duckworth, 2004, p. 160-162.

O próprio Homero parece apontar nessa direção. Se, de uma parte, apresenta inúmeros casos de mutilação efetivamente realizados, de outra, em alguns, não permite que isso se concretize. O ultraje infligido por Aquiles ao *cadáver de Heitor* pareceu-lhe tão desumano que ele foi levado a imaginar a intervenção dos deuses para preservar o corpo⁴³. Apolo encarrega-se do corpo de Sarpedão, Tétis do de Pátroclo e Afrodite e Apolo do de Heitor⁴⁴.

Em sua defesa do ideal heróico, Vernant postula que a intervenção dos deuses é devida ao fato de nos três casos tratar-se de “personagens que partilham com Aquiles a qualidade de herói”⁴⁵. Mas, qual dos guerreiros mortos em batalha, na poesia homérica, não o fez em atitude heróica? Nenhum. São todos portadores do mesmo ideal. Não é disso que se trata.

A solução dada por Homero a esses ultrajes é um indício de que estão em desarmonia com o conjunto dos valores heróicos. É uma maneira de dizer que os deuses desaprovam esse tipo de atitude⁴⁶. Quando Zeus envia Apolo para resgatar o corpo de seu filho Sarpedão, e realizar os cuidados iniciais para seu sepultamento, ele diz: “pois tal é a honra devida aos mortos”⁴⁷. Conseqüentemente, todo guerreiro que não respeita essa honra é passível de reprovação, de ser tido por desonroso.

A ira de Aquiles nos vasos áticos

Os estudos iconográficos dos vasos gregos têm passado, igualmente, por reorientações. Esses estudos apresentam uma enorme variedade

43 Cf. BERNAND, A., op. cit., p. 103. Cf., ainda, VIEIRA, T., op. cit, p. 10, que, rebatendo opinião segundo a qual Homero não deu um tratamento adequado à violência, pontua: “Se, por um lado, a guerra é apresentada de maneira monumental na *Ilíada*, cabe assinalar, por outro, que ela é sempre mencionada como um acontecimento nefasto. O combate (*pólemos*) é qualificado negativamente (*argaléos*, ‘penoso’; *polýdakrus*, ‘multilacrimoso’; *phthisénor*, ‘destruidor-de-homens’)”.

44 Cf. *Ilíada*, XVI. 667-675; XIX. 33, 38-39; XXIII. 185-187, 190-191 e XXIV. 20-21.

45 VERNANT, J.-P., Op. cit., p. 77.

46 Cf. *Ilíada*, XXIV. 50-54.

47 Cf. *Ilíada*, XVI. 675.

de de abordagens, tornando-se difícil uma classificação totalmente justa⁴⁸. Mesmo assim, elas podem, grosso modo, ser agrupadas conforme seus objetivos principais. No primeiro grupo, as abordagens preocupadas em examinar a *evolução* de uma cena ou de um tema particular através do tempo ou de diversas produções cerâmicas, em suas *relações com a tradição textual*. No segundo, aquelas que, além disso, têm, igualmente, uma preocupação *histórica*, isto é, estão voltadas para a *relação entre imagem e história*, tomando a imagem não mais como um documento, com um conteúdo portador de uma informação histórica, mas como um monumento, cujas regras de elaboração evidenciam sua maneira de se representar, possibilitando a análise da sociedade tal qual ela se mostra em imagem⁴⁹.

A *abordagem histórica* tem produzido importantes estudos sobre as *categorias sociais* e os *comportamentos coletivos*. François Lissarrague, por exemplo, procura “partir das imagens e analisá-las como monumentos de uma cultura passada, imagens produzidas por uma determinada sociedade, conforme os gostos e a ideologia desta sociedade”⁵⁰. Para isso, constrói, a partir das cenas do armamento, partida e retorno do guerreiro, *séries* em torno do arqueiro, do peltasta e dos cavaleiros, que permitam “trazer à tona as repetições e as variantes, as equivalências ou as substituições que nos levam a perceber [...] as regras de organização dessas imagens”⁵¹.

A cena de *Aquiles arrastando o cadáver de Heitor* nos vasos áticos será abordada nessa perspectiva. São 17 vasos⁵² pintados entre 520-

48 Cf. FRONTISI-DUCROUX, Françoise; LISSARRAGUE, François. Vingt ans de vases grecs: tendances actuelles des études en iconographie grecque (1970-1990). *Métis. Revue d'Anthropologie du Monde Grec Ancien*, v. 5, 1990, p. 205-224, que, apesar dessa ressalva, propõem algumas caracterizações.

49 Sobre a *abordagem histórica*, veja-se FRONTISI-DUCROUX, Françoise; LISSARRAGUE, François, op. cit., p. 212.

50 LISSARRAGUE, F. *L'autre guerrier. Arches, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*. Paris, Rome: La Découvert, École Française de Rome, 1990, p. 1.

51 *Ibid.* p. 10.

52 Os vasos são catalogados cronologicamente, respeitando-se a ordem dos pintores, conforme seus períodos de atividade. Cada ficha apresenta: a *forma* do vaso, a *atribuição*, a *cidade*, o *museu*, o número de *inventário* e a *data*. Daqui em diante, eles serão citados por seus números nesse catálogo. **1.** Ânfora tipo A. Atr.: Pintor de Príamo. Londres, Museu Britânico, inv. 1899.7-21.3. 520 a.C. **2.** Hídria. Atr.: Grupo de Leagros. Munique, Museu Nacional, Coleção de Antiguidades, inv. 1719. 510 a.C. **3.** Hídria. Atr.: Grupo de Leagros. Boston, Museu de Belas Artes, inv. 63.473. 510 a.C. **4.** Hídria. Atr.: Grupo de Leagros. Münster, Museu Arqueológico, Universidade Wilhelms, inv. 565. 510 a.C. **5.** Hídria. Atr.: Grupo de Leagros: Pintor de Antiópe. São Petersburgo, Museu Nacional Hermitage, inv. 165. 510 a.C. **6.** Ânfora com pescoço. Atr.: Grupo de Leagros. Londres, Museu Britânico, inv. B239. 510 a.C. **7.** Ânfora com pescoço.

500 a.C., na técnica em figuras negras. Os pintores envolvidos podem ser divididos em dois grupos: no primeiro, os ativos durante o último quartel do século, o Pintor de Príamo⁵³, o Grupo de Leagros⁵⁴, o Pintor de Gela⁵⁵ e um pintor anônimo⁵⁶; no segundo, aqueles em atividade a partir do início do século V, o Pintor de Safo, o Pintor de Diósfos⁵⁷ e um pintor anônimo⁵⁸.

Dois estudos dessa iconografia se inscrevem no primeiro grupo de abordagens, e um, de certa forma, no segundo. Kazimierz Bulas, interessado na evolução dos tipos artísticos, propôs-se a tratar a questão do ponto de vista da evolução formal, isto é, perguntar pela origem dos tipos apresenta-

Atr.: Grupo de Leagros. Berlim, Museu Pérgamo, Coleção de Antiguidades, inv. F1867. 510 a.C. **8**. Lécito. Atr.: Grupo de Leagros: Pintor S. Delos, Museu Arqueológico, inv. B6.137. 510 a.C. **9**. Lécito. Atr.: Grupo de Leagros. Nápoles, Museu Arqueológico Nacional, inv. H2746. 510 a.C. **10**. Lécito. Atr.: Grupo de Leagros. Cracóvia, Museu Czartoryski, inv. 1245. 510 a.C. **11**. Lécito. Atr.: Grupo de Leagros. Cambridge, Museu Fitzwilliam, Coleção Hope, inv. GR2.1955. 510 a.C. **12**. Lécito. Atr.: Pintor de Gela. Londres, Museu Britânico, inv. B543. 510 a.C. **13**. Cratera com volutas. Sem atribuição. Darmstadt, particular, Coleção Barão Max von Heyl. 510-500 a.C. **14**. Lécito. Atr.: Pintor de Safo. Paris, Biblioteca Nacional, Coleção das Medalhas, inv. (?). 500 a.C. **15**. Lécito. Atr.: Pintor de Diósfos. Paris, Museu do Louvre, inv. CA601. 500 a.C. **16**. Lécito. Atr.: Pintor de Diósfos. Nova Iorque, Museu Metropolitano de Arte, inv. 25.70.2. 500 a.C. **17**. Lécito. Sem atribuição. Nova Iorque, comércio, Sotheby's. 500 a.C.

53 Somente alguns artesãos assinaram seus vasos como oleiro e como pintor, a grande maioria deles permaneceu no anonimato. Entretanto, vários pesquisadores, percebendo similaridades nas formas dos vasos e nos estilos de seus desenhos, propuseram atribuições, adotando nomes convencionais. O *Pintor de Príamo* (cf. Cat. n° 1), nomeado a partir de um de seus personagens, Príamo, é um importante pintor, relacionado, em alguns aspectos, ao Grupo de Leagros; cf. BEAZLEY, John Davidson. *Attic black figure vase painters*. Oxford: Clarendon, 1956, p. 330-333.

54 O *Grupo de Leagros* (cf. Cat. nos 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 e 11) foi nomeado a partir de certo número de vasos com inscrição “Leagros é belo” (*Leagrós kalós*), como, por exemplo, na hídria do Museu Nacional, em Munique, na Alemanha (Inv. 1709); cf. BEAZLEY, op. cit., p. 361, n° 14. Trata-se de um grupo grande, formado por pintores de figuras negras, semelhantes no estilo, pertencentes a uma mesma oficina ou a oficinas com contatos entre si. Inúmeros pintores e grupos menores foram distinguidos. No centro do grupo, está o *Pintor S* (cf. Cat. n° 8), nomeado a partir da hídria da Coleção Schweizer, em Basiléia, na Suíça; cf. BEAZLEY, op. cit., p. 360 n° 11. Depois, o *Grupo de Antíope*, que constitui toda uma ala, incluindo o *Pintor de Antíope* (cf. Cat. n° 5), nomeado a partir da representação de Teseu e Antíope na ânfora do Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles, na Itália (Inv. 128333); cf. BEAZLEY, op. cit., p. 367, n° 93.

55 O *Pintor de Gela* (cf. Cat. n° 12) é assim chamado devido ao fato de a grande maioria de seus vasos terem sido achados em Gela, na Itália; cf. HASPELS, Caroline Henriette Emilie. *Attic black figured lekthoi*. Paris: De Boccard, 1936, p. 78-86.

56 Cf. Cat. n° 13.

57 Esses dois pintores estiveram em atividade no início do século V a.C. e trabalharam lado a lado. O *Pintor de Safo* (cf. Cat. n° 14) foi nomeado a partir da representação de “Safo com uma lira” na cálide do Museu do Castelo de Goluchow, na Polónia (Inv. 32); cf. Haspels, op. cit., p. 228, n° 56. O *Pintor de Diósfos* (cf. Cat. nos 15 e 16) recebeu seu nome da inscrição “Diósfos”, na ânfora da Coleção das Medalhas, da Biblioteca Nacional da França, em Paris (Inv. 219); cf. Haspels, 1936, p. 238, n° 120.

58 Cf. Cat. n° 17.

dos, seguir suas transformações posteriores e explicar as divergências existentes entre a arte e a poesia. Em suma, apresenta o desenvolvimento das composições criadas, ou adaptadas, para ilustrar certos acontecimentos da *Ilíada*⁵⁹.

Semelhantemente, Knud Friis Johansen procurou verificar, de modo sistemático, o impacto dos poemas na arte grega arcaica. Nesse sentido, ele dedicou-se a analisar semelhantes influências da *Ilíada* como identificáveis na arte arcaica na forma de representações de eventos e temas do poema, com vistas a testar sua confiabilidade como evidência da extensão à qual o poema era conhecido⁶⁰.

Ambos apontam, nessa iconografia, o aspecto “cruel” e “macabro” da atitude de Aquiles⁶¹. Todavia, eles não estabelecem nenhuma relação dessa atitude com a sociedade da época, demonstrando ser apenas como ela aparece aos seus olhares.

Emily Townsend Vermeule, ainda que sua maior preocupação tenha sido detectar as estratégias narrativas dos pintores, analisando os vasos juntamente com a *Ilíada*, relacionou essa iconografia com a vida social, ao apontar que os pintores do Grupo de Leagros, na escolha de seus temas, revelam serem atraídos à “violência mórbida” e a momentos que evocam “tristeza, dor” ou “repugnância”, tratando seus temas com uma “nova ironia” e procurando mostrar como essas emoções conflitantes, em tempos de guerra, podem ser expressas artisticamente. Nesse sentido, ela destaca que, por ter sido uma época de guerras, “os espetáculos sangrentos e as reavaliações das dificuldades sociais foram um lugar comum aos atenienses, um fato que não pode ser esquecido ao se olhar para essas imagens”⁶².

Considerando que Vermeule voltou-se, sobretudo, à análise de um único vaso⁶³, e não aprofundou essa idéia em sua argumentação, eu pretendo expandi-la ao conjunto dos vasos, com vistas a mostrar que os pintores,

59 BULAS, K. Les illustrations antiques de l'Iliade. *Evs Svyplemena*, v. 3. Lwów: Drukarnia Akademicka, 1929, p. 1-2, 29.

60 JOHANSEN, K. F. *The Iliad in early Greek art*. Copenhagen: Munksgaard, 1967, p. 37.

61 Cf. BULAS, K., Op. cit., p. 22 e JOHANSEN, K. F., Op. cit., p. 141.

62 VERMEULE, E. T. The vengeance of Achilles. The dragging of Hektor at Troy. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, v. LXIII, n. 331, 1965, p. 39.

63 Cf. VERMEULE, Op. cit., p. 35. Para os dados do vaso ver Cat. n.º 3.

e por extensão os consumidores de seus vasos⁶⁴, tinham sensibilidades contrárias a esses atos violentos.

O vaso mais antigo com a cena de *Aquiles arrastando o cadáver de Heitor*, uma ânfora do Museu Britânico, em Londres, na Inglaterra, serve como uma boa apresentação dos elementos da representação, uma vez que quase todos eles são identificados por inscrições (Figura 1)⁶⁵. O grupo central é composto pelo carro, o cadáver de Heitor (HEKTOR) amarrado em sua traseira, o auriga Automedão⁶⁶ e Aquiles (ACILLEUS); junto deles se encontra uma mulher alada, a deusa Íris ([IRIJS])⁶⁷. À direita, está o éidolon de Pátroclo (PATROKLOS) sob sua tumba em forma cônica, decorada por uma serpente. À esquerda, vê-se um guerreiro, Odisseu (OLUTEU[S]), acompanhado de um cão.

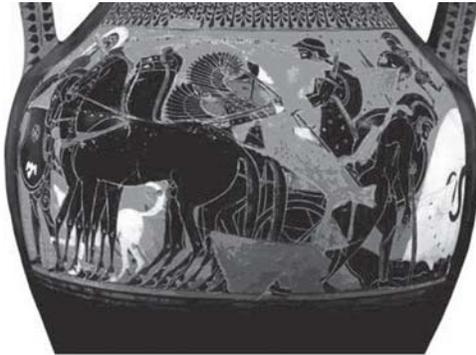


FIGURA 1

64 Se por um lado, costumeiramente, não se fala da questão da “encomenda” dos vasos, devido à falta de fontes escritas que a comprovem, por outro, há indícios, notados nos estudos sobre a circulação dos vasos gregos, que ela existiu, havendo, entre os pintores e os consumidores, trocas de influências, de gostos. Cf. a esse respeito, LISSARRAGUE, François. *Voyages d’images: iconographie et aires culturelles. Revue des Études Anciennes*, v. 89, 1987, p. 261-269.

65 Cf. Cat. n.º 1. Fotografia do museu.

66 Há uma inscrição acima dele (KONI[...]OS), que Beazley prefere reconstituir como KONI[SIPP]OS, entendendo tratar-se não do nome do auriga, mas de um dos cavalos; cf. BEAZLEY, J. D. *Review: Les illustrations antiques de l’Iliade by Kazimeierz Bulas, 1929. Journal of Hellenic Studies*, v. 51, 1931, p. 301. Todos os autores estão de acordo em interpretar o auriga como *Automedão*; cf. BULAS, K. op. cit., p. 20; JOHANSEN, K. F. op. cit., p. 139; VERMEULE, E. T., op. cit., p. 43.

67 Acima da mulher alada há apenas a letra S, que BEAZLEY, J. D., op. cit., p. 301, reconstituiu como [IRI]S. Mesmo que essa restituição não seja segura, todos os autores estão de acordo em reconhecer, por seus atributos, ser *alada* e portar o *caduceu* (cf. Cat. n.º 2), a deusa Íris; cf. BULAS, K. op. cit., p. 21-22; JOHANSEN, K. F. op. cit., p. 143; VERMEULE, E. T., op. cit., p. 46.

Os autores têm organizado essa iconografia em torno do grupo central, conforme esteja parado ou em movimento, indo para a esquerda ou para a direita⁶⁸.

De modo a demonstrar as sensibilidades em relação à violência, prefiro organizar minha *série* em torno das representações do cadáver de Heitor, da deusa Íris e da mulher.

O *cadáver de Heitor* é representado em quase todos os vasos⁶⁹. A posição do cadáver é, praticamente, a mesma: os tornozelos amarrados à traseira do carro, deixando as pernas suspensas, com o tronco de costas no chão, e braços juntos ao corpo (Figura 1), ou estirados para trás (Figura 4).

Essa representação pode ser interpretada de várias maneiras. Conforme Monique Halm-Tisserant, a representação do cadáver nos vasos gregos, em situações diversas das cenas funerárias, se dá “em contextos onde reinam a violência e a guerra”, como nas cenas de combate pelo resgate do morto, nas de sua retirada do campo de batalha, nas de seu ultraje, onde, representado de forma deslocada e informe, adquire o estatuto de oposto ao morto heroicizado, sendo-lhe negada a aparência da “bela morte”⁷⁰. Nesse caso, a atitude de Aquiles seria vista de forma natural.

Diferentemente, para François Lissarrague, os pintores realizaram uma estetização da guerra nas imagens que fizeram dela, apagando a brutalidade, a crueldade, mostrando, ao contrário, o corpo do morto em seu aspecto belo, sem as marcas das agressões sofridas na guerra⁷¹.

Nesse sentido, o cadáver de Heitor é sempre representado sem os ferimentos causados pelo arrastamento, dando a ver sua beleza, sua “bela morte”. No léxico do Museu Arqueológico de Delos, na Grécia (Figura 2)⁷²,

68 BULAS, K., op. cit., p. 18-23; JOHANSEN, K. F., op. cit., p. 138-153, 264-265; VERMEULE, E. T., op. cit, p. 40-42.

69 Exceto nos n^{os} 7 e 12. Nos dois casos, trata-se de um *auriga* conduzindo o carro velozmente à direita, passando por uma *tumba* em forma cônica, decorada por uma *serpente*, sobreposta, no primeiro vaso, pelo *ídolo* do morto. Um *guerreiro* a pé integra a cena, vindo ao seu encontro, no primeiro vaso. Essa composição tem levado à identificação da representação em questão.

70 Cf. HALM-TISSERANT, M. Iconographie et statu du cadavre. *Ktéma. Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, v. 18, 1993, p. 215-226.

71 Cf. LISSARRAGUE, F. *Vases grecs: les athéniens et leurs images*. Paris: Nathan, 1999, p. 105-109.

72 Cf. Cat. n^o 8. Fotografia tomada de HADJIDAKIS, P. J. *Delos*. Athens: EFG Eurobank Ergasias; Latis Group, 2003, p. 360, n^o 696, fig. 2.

ele é representado em posição praticamente horizontal, como aparece nas cenas de *prótesis*, a exposição do morto em seu funeral. O pintor oferece a Heitor, então, justamente aquilo que Aquiles queria lhe privar: os ritos funerários que o constatariam como morto, a condição necessária para sua ascensão à memória coletiva como herói.



FIGURA 2

Nos dois vasos em que seu corpo é omitido, esse apagamento torna-se ainda significativo. No lécito do Museu Britânico (Figura 3)⁷³, por exemplo, a rejeição à violência é tão marcante que mesmo a representação do corpo do morto em seu aspecto belo incomoda. O pintor prefere omiti-lo, cabendo ao observador imaginá-lo ou não, conforme sua própria percepção da cena.

⁷³ Cf. Cat. n.º 12. Fotografia tomada de PANVINI, Rosalba; GIUDICE, Filippo, a cura di. *Ta Attika. Verder greco a Gela ceramiche attiche figurate dall' antica colonia*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2003, p. 268-269, n.º D51, fig. D51a-b.

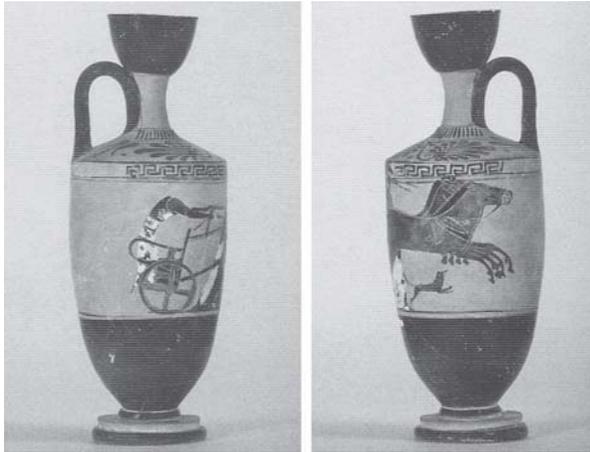


FIGURA 3

A deusa *Íris* é representada em cinco vasos⁷⁴. Sua presença é significativa. Na *Ilíada*, ela não está presente nessa cena. Como mensageira dos deuses, ela tem, relacionada à ira de Aquiles, a tarefa de ir até Tétis para que ela convença Aquiles, seu filho, a parar os ultrajes com o cadáver de Heitor⁷⁵. Os pintores representam *Íris* sobrepondo as duas coisas, sua função de mensageira e a tarefa de convencer Aquiles a parar com sua violência⁷⁶. No lécito de Delos, ela demonstra isso com gesto de alguém discursando: braços estendidos na direção de Aquiles (Figura 2). Sua presença registra, então, a reprovação da atitude de Aquiles.

A representação mais significativa da *mulher* se dá na hídria do Museu Nacional Hermitage, em São Petersburgo, na Rússia (Figura 4)⁷⁷.

74 Cf. Cat. n^{os} 1, 2, 3, 8 e 10.

75 Cf. *Ilíada*, II. 786-808; XXIV. 77-78.

76 Essa é a opinião de BULAS, K. op. cit., p. 22; e JOHANSEN, K. F., op. cit., p. 143.

77 Cf. Cat. n^o 5. Fotografia do museu. Ela é representada, também, nos n^{os} 2 e 4. No primeiro, trata-se, com certeza, de Hécuba, com gesto típico de luto; cf. VERMEULE, E. T., op. cit., p. 43-44. No segundo, por estar fragmentário, ela só aparece da cintura para baixo, impossibilitando qualquer análise gestual.

Posicionada à direita, ela gesticula com a mão direita para cima, sinalizando dizer alguma coisa, provavelmente solicitando que não se faça o arrastamento do cadáver de Heitor, na eminência de ser realizado⁷⁸. A presença de uma mulher comum implica como os membros da sociedade, que não participavam no campo de batalha, viam essa atitude com reprovação.

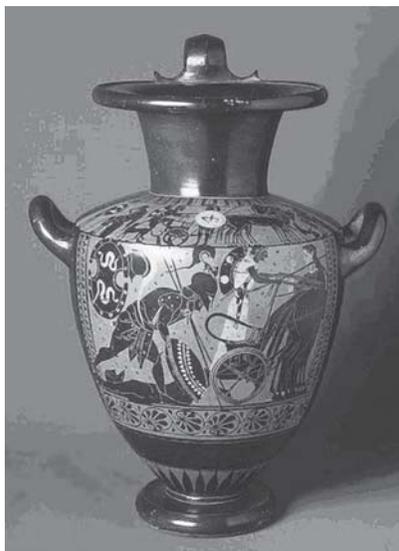


FIGURA 4

A análise da série em torno do cadáver de Heitor, da deusa Íris e da mulher mostra que os pintores vêem na atitude de Aquiles um aspecto violento. A maneira de se pronunciarem contra essa violência foi tanto apagar em suas imagens o resultado de sua brutalidade e crueldade, o corpo

78 BULAS, K., op. cit., p. 22, entende, comparando seu gesto com o de Íris, tratar-se da deusa; mas, não vejo razão para essa identificação, pois a representação de personagem feminina é comum nas cenas ambientadas no campo de batalha em Tróia, ainda que, de um ponto de vista “realista”, ela não tenha lugar ali.

mutilado ou o próprio corpo, como registrar a desaprovação dos deuses e da sociedade, através de Íris e da mulher.

Considerações finais

Sendo pertinente minha interpretação sobre a ira de Aquiles na *Íliada* e nos vasos áticos, algumas considerações podem ser feitas.

A compreensão do passado está inscrita em um processo de subjetividade, pois depende, em última instância, dos aspectos teóricos e das sensibilidades que orientam o olhar. Abordar esse tema da perspectiva da História Cultural implica em observá-lo com um olhar específico; outros são, também, possíveis.

A interpretação do ultraje ao cadáver estava inscrita em uma determinada compreensão da guerra e de sua relação com a sociedade. A guerra era considerada natural, em decorrência de uma concepção da vida social, na qual a violência estava submissa aos valores guerreiros. A partir da reorientação dessa historiografia, aponto um novo caminho a ser trilhado. As sensibilidades se modificaram, a guerra não pode mais ser percebida como natural e, muito menos, a sua inerente violência; a sociedade grega antiga e seus valores já não são mais homogêneos, compostos por uma única identidade e um mesmo ideal, são plurais e conflituosos.

Homero, ao apresentar os casos não efetivados de ultraje ao cadáver, devido à intervenção dos deuses, pode estar combatendo uma prática guerreira, que não compõe o ideal heróico defendido por ele. Apresenta os ultrajes para mostrar os atos de violência praticados, com os sentimentos de ira e de vingança, que não são dignos de honra. Nesse sentido, a atitude de Aquiles adquire, em última instância, todo seu aspecto violento. Os pintores de vasos áticos demonstram, igualmente, sua rejeição da violência, ao apagar o aspecto brutal em suas imagens, mostrando tanto a desaprovação divina como a da sociedade.

Tanto o texto de Homero como as imagens dos pintores evidenciam, assim, que a guerra e a sua conseqüente violência não eram coisas naturais, aceitas por todos indistintamente. Havia, na Grécia antiga, sensibilidades diferentes em relação à violência, gerando identidades diversas e produzindo visões de mundo conflitantes.