

humanitas

**Vol. LXVII
2015**

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

***PENTHESILÉA*, DE HÉLIA CORREIA. NOTAS DE LEITURA**

***PENTHESILÉA* BY HÉLIA CORREIA. SOME NOTES**

MARIA ANTÓNIO HÖRSTER

mahorster@sapo.pt

MARIA DE FÁTIMA SILVA

fanp13@gmail.com

Resumo

No seu pequeno volume *Apodera-te de mim*, Hélia Correia reúne, entre outros textos de inspiração clássica, um que intitula *Penthesiléa*. Na forma como regressa ao velho mito da Amazona, a Autora portuguesa interroga-se sobre a razão por que o célebre episódio da paixão que, na hora da morte, Penthesileia desencadeia em Aquiles, teve tratamentos relativamente escassos. Talvez fosse difícil encontrar palavras para sentimento tão extremo como o da necrofilia.

Palavras chave: artes plásticas, literatura, género, Amazonas.

Abstract

In her small volume *Take me*, Hélia Correia produces, among other short texts inspired by classical motives, a text entitled *Penthesiléa*. In the way she uses to retell the myth of the Amazon, the Portuguese author questions why this famous episode about the passion that, in her last hour, Penthesilea produces in Achilles had so few versions. Maybe it was difficult to find words for such an extreme sentiment as necrophilia.

Key-words: plastic arts, literature, gender, Amazons.

1. Introdução

Em 2002, Hélia Correia fez sair, como edição da Autora, um pequeno volume intitulado *Apodera-te de mim*¹, com que quis comemorar o aniversário de Jaime Rocha. Os textos aqui reunidos constituem, na sua maior parte, uma reescrita de grandes mitos gregos, como sejam o de Creta, o da colca Medeia e o de Penteseleia, a Amazona. Se o primeiro destes textos representa uma reflexão sobre a cultura grega, desde a civilização minoica até ao classicismo ateniense², o centro desta antologia é preenchido por dois mitos de temática feminina, tão do gosto da Autora.

Um primeiro contacto visual com a obra denuncia de imediato a preferência pela escrita etimológica do nome da Amazona, Penthesiléa, com o que já se sublinha uma interpretação da figura e se aponta para o seu destino trágico; na verdade, o primeiro elemento deste nome – πένθος, “sofrimento” – concretiza uma leitura teleológica da vida, na linha de um Heródoto ou de um Sófocles, por exemplo.

2. Fontes antigas para o mito de Penteseleia

2.1. A literatura

Ao contrário do que sucede com outros mitos, o de Penteseleia não se mostrou, em termos literários, muito fértil na Antiguidade, não tendo dado título a nenhum texto dramático ou narrativo. Talvez por isso mesmo a própria recepção não tenha conhecido a repercussão universal alcançada por outras histórias como a de Medeia, de Fedra, de Cassandra, por exemplo³.

1 Correia (2002).

2 A presente análise dá sequência à apresentada no número anterior de *Humanitas* sobre *Em Knossos* (vide Hörster, Silva 2014: 421-432), texto com que abre a colectânea de Hélia Correia.

3 A recepção do mito de Penteseleia encontra um ponto alto no drama alemão *Penthesilea*, de Heinrich von Kleist, publicado em primeira edição no ano de 1808. A peça de Kleist teve à época um acolhimento muito conturbado, em grande parte porque atentava contra a imagem neoclássica da Antiguidade na Alemanha, tal como a construíra o historiador de arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que condensou o essencial da cultura grega na célebre fórmula “eine edle Einfalt und eine stille Größe” [uma simplicidade nobre e uma grandeza serena]. Como resultado do escândalo que foi para os contemporâneos, a peça só viria a ser representada 65 anos depois da morte de Kleist, em 1876. De sereno e de tranquilo, de facto, a *Penthesilea* kleistiana nada contém. Assinalando

Antes de nos concentrarmos na leitura original que a autora portuguesa faz do episódio de Penteseileia, impõe-se reunir e sistematizar um pouco as fontes de que dependemos para o seu conhecimento. O mito das Amazonas, entendidas como um colectivo indiferenciado – como uma tribo inimiga de Tróia e dos heróis que contra ela ou por ela combateram (cf., e. g., *Iliada* 3. 189) –, teve uma larga repercussão ao longo dos tempos e expressão nas mais variadas formas literárias e plásticas. Assim as Amazonas deixaram o seu rasto em todas as formas literárias – épica, lírica, poesia dramática, historiografia, mitografia – e nas mais variadas formas de expressão plástica, desde a pintura, à cerâmica e à escultura. A individualização de alguns dos seus membros, pelo contrário, na épica arcaica apenas vislumbrada, só vem a ter maior presença literária na época helenística e, mesmo neste caso, em autores de nome discreto⁴. Por sua vez as versões plásticas, não sendo muito numerosas, mostram no entanto uma continuidade mais regular.

Um registo tem sido feito já desde a Antiguidade: o da ausência flagrante de Penteseileia em Homero, que não deixou de merecer estranheza e reparo; comenta Dio Crisóstomo 11. 31: “Porque terá Homero omitido a campanha das Amazonas e o duelo entre Aquiles e a Amazona, referido como tão célebre e tão estranho?”. Mas, na verdade, a ideia de mulheres combatentes, individualizadas como heroínas, não parece ter cabimento nos Poemas Homéricos, em que à condição feminina é reservado um comportamento essencialmente doméstico. E menos o terá ainda um confronto que

diferenças consideráveis em relação à tradição clássica – aqui, por exemplo, é Penteseileia quem mata o herói grego, suicidando-se seguidamente –, o texto alemão configura-se como um sincretismo mitológico, sublinhando a superioridade de uma ordem natural sobre a convenção da sociedade. Surpreendem os traços fortes de modernidade, que se manifestam, por exemplo, na confusão de sentimentos e na valorização das emoções e da identidade individuais contra o conservadorismo de estruturas sociais anquilosadas, como o são quer a dos gregos arcaicos, quer a das Amazonas.

Em Portugal, regista-se, em data muito recente (2003) a primeira tradução portuguesa do texto de Kleist: *Penteseileia*. Tradução de Rafael Gomes Filipe. Porto: Porto Editora. Como espectáculo, no entanto, a peça alemã era já conhecida do público português. Assim, o drama alemão foi apresentado no Teatro Rivoli do Porto, numa produção do Teatro Antzerki (grupo basco de Rentería, Guipúzcoa), com encenação de Helena Pimenta e incluído no programa do FITEI 90 (6-7. 6. 1990). Três anos mais tarde, em 1993, a RTP2 incluiu-a na sua programação, numa realização de Hans-Jürgen Syberberg (projecção da iniciativa da Cinemateca com o FIT 93), por altura da vinda a Portugal do realizador, juntamente com a actriz Edith Clever, para participarem no FIT 93.

4 E. g. Diodoro Sículo (séc. I a. C.) 2. 46. 5; Apolodoro, *Epítome* 5. 1.

fracturava todas as regras da heroicidade: o de um combate desigual, entre dois seres que não partilhavam o mesmo género e por isso divergiam nas capacidades físicas e anímicas. De um tal confronto não saía devidamente reconhecido nem o vencido, nem o vencedor; pois vencer um adversário inferior não nobilitava nenhum verdadeiro herói, nem enfrentar um inimigo desmesuradamente superior ilustrava nenhum vencido.

É num poema do Ciclo Épico centrado no mito de Tróia que vamos encontrar, pela primeira vez, Pentesileia. Trata-se da epopeia perdida *Etiópida*, na opinião de Lesky 1995: 104 muito provavelmente de finais do séc. VII a. C. Conhecemos o poema, em linhas gerais, através do resumo de Proclo, na sua *Crestomatia* (séc. V d. C.); relata Proclo (Fr. 3 Malcolm Davies): “(...) seguem-se os cinco livros da *Etiópida*, de Arctino de Mileto, que aborda este tema: Pentesileia, filha de Ares e proveniente da Trácia, comparece como aliada dos Troianos. Aquiles mata-a, no justo momento em que ela cometia a sua *aristeia*, e os Troianos prestam-lhe honras fúnebres. Aquiles mata Tersites⁵, por ter sido por ele insultado e acusado de uma eventual paixão por Pentesileia”.

Este poema dava continuidade ao tema da *Ilíada*, concentrando-se nas proezas de dois dos aliados troianos, Pentesileia e Mémnnon, a Amazona e o príncipe etíope. Pentesileia vinha para Tróia para combater ao lado das forças do rei troiano, subvertendo a versão de *Ilíada* 3. 189, em que as Amazonas apareciam como inimigas de Príamo⁶. Parece, portanto, ter sido o autor da *Etiópida* a criar tal personagem. Dada a antiguidade do poema, Pentesileia aparece como a primeira Amazona a ser retirada do anonimato, a ganhar uma verdadeira personalidade e, em consequência, a assumir-se como uma digna adversária de Aquiles.

Para tornar possível o duelo que confronta a Amazona com Aquiles, a tradição épica reveste Pentesileia de credenciais másculas e guerreiras: identifica-a como filha do deus da guerra, de Ares, e atribui-lhe, como proveniência, a Trácia, terra de destacados combatentes. Irá depois, na

⁵ Tersites é referido na *Ilíada* 2.211-277 como um elemento negativo nas hostes aqueias. Sem hesitação, Homero considera-o ‘o mais feio’ de todos os homens que vieram para Ílion. No uso da palavra, frequentemente demonstrava falta de senso e se tornava motivo de riso entre os companheiros. Era conhecida a sua atitude agressiva, que não hesitava em tomar contra os mais nobres dos combatentes, Aquiles, Ulisses ou o próprio Agamémnon. Na versão da *Etiópida*, essa atitude acabou por lhe merecer a morte às mãos de Aquiles, pela traça que Tersites se permitiu a respeito da sua paixão por Pentesileia.

⁶ Cf. ainda *Ilíada* 6. 186, onde é Belerofonte que as vence na Lícia.

literatura como na cerâmica, caracterizar-lhe a figura com as armas de um guerreiro autêntico, de modo a compor-lhe uma imagem equivalente à do Pelida. Assim, numa primeira leitura, os dois adversários equilibram-se, sem que a feminilidade venha pôr em causa o rigor verdadeiramente épico do duelo.

Equilíbrio semelhante parece resultar, de acordo com o resumo de Proclo, do momento em que o herói da Ftia derruba a sua adversária, aquele em que Penteseleia dava as provas máximas da sua capacidade de *aríste*. Decerto rendidos ao vigor empenhado no combate, os Troianos não regateiam à Amazona as suas homenagens. Mas um pormenor essencial fica obscuro: aquele instante em que Aquiles, mais do que rendido à superioridade máscula da sua adversária, se deixa vencer pelos encantos femininos de Penteseleia. Tudo leva a crer que a *Etiópida* promovia, sobre os mitos épicos e sobre o caso de Penteseleia em particular, uma alteração fundamental: isolava figuras de mulheres heroicas para opor aos heróis masculinos da tradição, dando-lhes, para além do perfil bélico convencional, traços de sentimentalidade e humanidade.

Mesmo se nada nos é dito de modo explícito por Proclo, a verdade é que o insulto de Tersites, ao denunciar uma paixão intolerável no combatente da Ftia, deixa no ar a ideia de que esse rasgo de atracção tenha ocorrido para além da morte da Amazona. Estaríamos, portanto, diante de um quadro de necrofilia. Tersites é o porta-voz do mundo masculino, aquele que acentua a incompatibilidade decisiva entre a relação esperada entre um homem e uma mulher, comandada por Eros, e esta estranha confrontação regulada por Ares. Ao reagir com uma vingança extrema – o homicídio de Tersites –, Aquiles parece recuperar a atitude máscula do herói que não suporta o insulto sem reacção; depois de um momento de cedência a uma sedução a que parecia em geral imune – e que, ao mesmo tempo que o humanizava, o deixava vulnerável ao sentimento –, Aquiles retomava, aos olhos dos companheiros, a sua verdadeira identidade de guerreiro e de chefe obstinado e frio.

Por seu lado, Penteseleia, também ela encarnando uma ambiguidade entre uma *physis* feminina e um *nomos* másculo, encontra na morte o esclarecimento do seu verdadeiro *status*; afirma-o, com palavras oportunas, Blok (1955) 283: “At death, the thymos and the psyche leave the body. (...) This means that since the masculinity of the Amazons resides in their thymos, it is precisely that essential element which makes the Amazons equivalent to men and worthy opponents which disappears at death.

What is left is a female corpse. To fight with an Amazon is an act of heroism, a man-to-man combat, but once the Amazon is dead, the honour of the victor is called into question, since the opponent is no longer a worthy antagonist but a dead woman. It was therefore necessary to avoid stressing the femininity of the Amazon in order to spare the male hero of dishonour”.

Depois deste momento de popularidade, que os diversos testemunhos, tanto literários como plásticos, virão a indiciar, o tema de Aquiles e Penteseleia parece não ter interessado os autores das épocas arcaica e clássica, que o remeteram a um silêncio surpreendente. É preciso esperar pelo séc. I a. C. para reencontrar o rasto de Penteseleia, desta vez em Diodoro Sículo (2. 46. 5); de relevante sobre a tradição épica da *Etiópida*, Diodoro acrescenta o motivo que trouxe Penteseleia ao combate junto às muralhas de Tróia: o assassinato de uma parente, neste autor ainda não identificada, que a obrigou ao exílio. Em data próxima, um outro mitógrafo, Apolodoro (*Epitome* 5. 1), trazia ao conjunto mais alguns pormenores: à filiação paterna, de Ares, que provinha do ciclo épico, juntava-se agora a contrapartida materna – “filha de Otrere⁷ e de Ares”. Identificada era também a vítima do homicídio involuntário cometido por Penteseleia “sobre uma parente”, Hipólita; e, a consolidar as razões do exílio, Apolodoro introduzia a busca de purificação, junto de Príamo, pelo crime cometido. Atento, como todas as outras versões, ao momento derradeiro do trajecto da Amazona – o duelo com Aquiles –, Apolodoro deixa bem claro que “Aquiles se apaixonou pela Amazona quando já morta”, confessando, agora sem sombras, a tendência necrofílica do herói⁸.

Uma atenção particular merece o poeta épico Quinto de Esmirna (séc. III-IV d. C.), que dedicou à saga de Penteseleia todo o livro I dos

7 A atribuição do ascendente de Penteseleia a Otrere, uma rainha das Amazonas, é uma versão tardia e rara. Ares, por seu lado, como deus da guerra é o progenitor natural para este grupo de mulheres guerreiras. Assim, se ao pai as Amazonas deviam virilidade determinada e coragem heroica, da mãe teriam herdado a sensualidade, o instinto caçador e uma certa selvajaria bárbara. Porque importa ter em conta que, no duelo contra Aquiles, além de uma luta de género, se fazia valer também um choque de culturas, entre um herói que incorporava um código de valores grego e uma mulher que se assumia com todas as características ‘do outro’.

8 É curioso que esta mesma atitude necrofílica é registada pelo *schol.* Sófocles, *Filoctetes* 445. Embora admitindo que o escoliasta faz o comentário em tempo posterior à produção clássica de Sófocles, a simples remissão para o tema da necrofilia parece sugerir que, subterraneamente, ele esteve presente ao longo dos séculos na cultura grega.

seus *Posthomérica*, ou seja, “aquilo que dá continuação a Homero”, mais propriamente à *Iliada*. É provável que a *Etiópida* lhe tenha servido de fonte inspiradora, dada a carga guerreira que imprimiu à sua versão⁹. Mas marcante é também, dada a acumulação de leituras ao seu dispor, provenientes da tragédia sobretudo euripidiana e da novela, o tom erótico particularmente vistoso neste relato.

Quando o poema abre, Tróia é já uma cidade à beira da ruína, onde cada pedra fala da chacina que sobre ela semeou o Pelida (1.1-18), cujo poder ofusca o de todos os seus companheiros¹⁰. É sobre este lastro de glória máscula, circunscrita a Aquiles, que Quinto anuncia a vinda de Penteseleia, “revestida de uma beleza divina” (1. 19), sua primeira credencial. Atrás da Amazona vem também a fama persecutória do crime, ainda que involuntário: a morte de sua irmã Hipólita numa caçada (1. 21-25); e, com ele, a necessidade de uma purificação contra as Erínias castigadoras do sangue derramado (1. 27-32)¹¹. Um breve catálogo, à maneira épica, das companheiras que a seguem, serve também para destacar, como “lua brilhante no meio das estrelas” (1. 37-38; cf. 48-53), a pujança física, a que não falta sensualidade, da mulher que as comanda; e não se cansa Quinto de descrever-lhe a beleza e o frescor da juventude; alternantes, os epítetos que lhe glorificam a beleza e a qualidade guerreira vão construindo a imagem sempre dicotómica da Amazona¹².

9 Sobre as fontes utilizadas por Quinto de Esmirna, nomeadamente a *Etiópida*, vide Toledano Vargas (2004) 26-28.

10 De resto, Toledano Vargas (2004) 24 considera Aquiles e as suas façanhas o fio condutor que estrutura os primeiros cinco livros dos *Posthomérica*. Logo, será um Aquiles em plenitude que Penteseleia irá enfrentar no duelo. Em síntese, Quinto de Esmirna está a recordar, nestes versos proémicos, momentos dos cantos XXI-XXII da *Iliada*, de modo a justificar o seu poema como uma verdadeira continuação de Homero.

11 A introdução deste motivo talvez tenha por objectivo justificar a transformação das Amazonas inimigas de Tróia, na *Iliada*, em aliadas de Príamo.

12 E. g., valorizando-lhe a beleza, 1. 19, θεῶν ἐπιειμένην εἶδος, “revestida de uma beleza divina”; 1. 55, Ἄρεος ἀκαμάτιοιο βαθυκνήμιδα θύγατρα, “a incansável filha de Ares, de grandes cnémides”; ou sublinhando-lhe as qualidades bélicas, 1. 47, δαίφρονι, “com espírito guerreiro”; 1. 122, θρασύφρονι, ‘de espírito arrojado’; μέγα φρονέουσ’, “de espírito audaz”, 1. 335; ou juntando as duas características, como duas faces da uma mesma moeda, 1. 57-58, εἰδομένην μακάρεσσιν, ἐπεὶ ῥά οἱ ἀμφὶ προσώπῳ ἄμφω σμερδαλέον τε καὶ ἀγλαὸν εἶδος ὀρώρει, “semelhante às deusas bem-aventuradas, porque no rosto lhe floresce, terrível e fulgurante, a beleza”.

Em Tróia, morto Heitor, Pentesileia veio preencher o lugar deixado vazio pelo defensor e trazer um raio de esperança a uma cidade em agonia e a um velho soberano debilitado pela velhice (1. 70-75); foi, por isso, em festa que todos a acolheram. E, no entanto, as promessas com que a Amazona retribuiu este acolhimento assentavam num engano, porque “ingénua! Ela não conhecia esse Aquiles de lança poderosa, quanto ele a excedia, no combate destruidor” (1. 96-97; cf. 98-102)¹³. O tradicional equilíbrio militar torna-se, nos *Posthomericæ*, não mais do que uma miragem, garantindo-se, como inexcusável, a *arete* máscula do herói.

E, no entanto, Pentesileia actua como um guerreiro autêntico nos preparativos e na execução da sua *aristeia*, cumprindo, por inteiro, a convenção do episódio. Reveste as armas, como qualquer herói da velha épica (1. 140-160)¹⁴, e dá voz de comando a todos os Troianos, que a seguem com a submissão que um chefe valente merece. No desencadear da luta, Pentesileia não desmente o sucesso dos melhores, ferindo e liquidando, com braço firme, os seus adversários. Ao catálogo das Amazonas suas aliadas, sucede-se um outro, mais nutrido, de todos aqueles que foram cedendo ao seu ataque. Entusiasmadas com o brilho da sua aliada, as mulheres de Tróia alistam-se para o combate (1. 403 sqq.), num impulso de emulação com os heróis de antanho; fazem

13 Ao mesmo tempo Andrómaca, no seu discurso de advertência (1. 100-114), não só concorda com a desproporção existente entre Pentesileia e Aquiles, como interpõe, entre os que vão ser os novos adversários, a figura de Heitor, que, apesar de exceder de longe Pentesileia em vigor militar, mesmo assim não conseguiu, num duelo que ele próprio experimentou com o Pelida, vencê-lo. Em consequência, nos *Posthomericæ*, a diferença entre os dois guerreiros, masculino e feminino, é bem marcada. Calero Secall (2000) 196 contrapõe a figura e o papel das duas mulheres: Andrómaca representa, como sempre, “a mulher grega por excelência”; e Pentesileia, “a valentia e dotes guerreiros inapropriados a qualquer mulher; sublinha, portanto, os seus traços masculinos, diante da feminilidade de Andrómaca”. E, em consequência, faz de Andrómaca paradigma de *sophrosyne*, pelo comportamento ajustado à sua condição, e de Pentesileia, modelo de *hybris*, pela ousadia de julgar-se capaz de enfrentar Aquiles. Nesta perspectiva, a morte da Amazona no desfecho do duelo significaria uma espécie de humilhação sexual, destinada a repor a supremacia do herói másculo.

14 Alguns pormenores são dignos de registo; em primeiro lugar a menção da cor argêntea da pele desta figura (κνήμησιν ἐπ’ ἀργυφῆσιν, 1. 142), que se arma para a guerra sem deixar de denunciar a sua natureza feminina. Depois, como regista Toledano Vargas (2004) 70, as armas denunciam uma mescla de tradições; além das cnémides, da couraça, da espada e do escudo, peças do armamento aqueu convencional, Pentesileia exhibe o machado de dois gumes (1. 158-159) e o arco (1. 338-341), típicos das Amazonas.

seus a coragem, os ideais, a força, que por tradição os homens detêm e convertem as mulheres de Tróia, de vítimas sem apelo que a tradição consagrou, numa força de defesa máscula e heroica (l. 409-435). Com a sua alocução às companheiras, uma voz feminina – a de Tisífone (a “voz da vingança”) – produz o milagre de converter a hoste feminina num batalhão de excelência.

O calor do combate encaminhou-se para o inevitável recontro, quando já a resistência aqueia parecia incapaz de evitar o desastre final, o incêndio dos navios. Em várias tentativas, Penteseleia investiu contra o pior dos seus inimigos, o rei dos Mirmidões (l. 547-550, 569-575), até ser mortalmente atingida pela espada mortífera do herói (l. 619-621). A Amazona cai então do cavalo, “com decoro” (l. 622-623), o seu pudor de mulher resistindo ao pó e à morte que a envolviam¹⁵. Aquiles dobra-se sobre o cadáver agora à sua mercê, com palavras de desafio, como merece um inimigo que acaba de se eliminar (l. 643). E, como é prática do guerreiro, despoja-a das armas. Retirado o elmo, a beleza jovem de Penteseleia surge em todo o seu esplendor (l. 657-661), sedutora mesmo na morte, de modo que “o filho de Peleu fosse atingido por uma paixão repentina” (l. 668). A esse amor misturou-se o remorso, de quem liquidou aquela que desejaria para sua noiva (l. 669-674). O quadro de Quinto de Esmirna, embora rápido na descrição do episódio¹⁶, não é isento de sentimento e de sensualidade: “Foram muitos os que desejaram, que, ao voltarem a casa, pudessem partilhar o leito com uma esposa como ela. Também Aquiles, em seu coração, sem trégua se atormentava, por a ter matado, em vez de a levar como sua divina mulher para a Ftia, de belos cavalos, já que, em estatura e beleza, irrepreensível, se assemelhava às deusas imortais”. A Penteseleia que ali jaz diante de todos os olhares deixou de ser a inimiga, para passar a ser a beldade que todos desejam.

15 Nos *Posthomerica*, o tópico do pudor de Penteseleia na queda é forte. Este é, como sabemos, um elemento poderoso para as diferentes leituras a que o episódio foi sujeito.

16 Toledano Vargas (2004) 94 não deixa de sublinhar “o carácter austero” de Quinto na abordagem deste tópico. São por isso exageradas ou mesmo descabidas as censuras de Tersites perante o sentimento sóbrio de Aquiles.

Tersites saúda a cena com um riso irónico¹⁷, que lhe vale a morte infligida pelo herói ofendido (1. 722)¹⁸, antes que todos os Troianos, por generosidade dos Aqueus compadecidos que lhes permitiram recolher o cadáver, se reunissem para celebrar os funerais da bela Penteseileia.

2.2 As artes plásticas

A partir do início do séc. VII, cerca de 700 a C., que o duelo entre Aquiles e Penteseileia se tornou motivo para representações plásticas¹⁹, talvez em consequência da própria popularidade do poema *Etiópida*. No entanto, a representação dominante continua a ser a que privilegia o colectivo; se alguma individualidade se destaca é a de Andrómaca, adversária de Hércules, não tanto pela popularidade da Amazona, mas pela do seu inimigo. Mesmo se a produção conservada com este motivo não é muito vasta nem constante no tempo²⁰, algumas peças de cerâmica conseguiram uma enorme celebridade. De entre as suas representações em vasos são particularmente famosas aquelas que servem de referência a Hélia Correia: a ânfora de figuras negras, de Exéquias, que integra a colecção do British Museum (550-540 a. C.)²¹, e a taça de Munique, de figuras vermelhas (460-455 a. C.)²².

17 Toledano Vargas (2004) 35-36 interpreta esta intervenção irónica de Tersites como “uma valorização negativa do prazer sexual”, que espelha a sensibilidade de Quinto e da sua época e introduz moralidade num episódio fora das convenções em vigor. É, portanto, um contributo para o que o comentador espanhol chama “uma épica moralizada”.

18 A morte de Tersites infligida por Aquiles segue o modelo da *Iliada* (2. 225-242); Tersites insulta o Pelida, como no poema de Homero insultava Agamémnon; em Quinto de Esmirna, Aquiles atinge-o com um golpe mortal no rosto, em paralelo com o que lhe foi infligido por Ulisses na *Iliada*, embora sem consequências tão extremas.

19 Assim um escudo votivo de Tirinto, decorado com o que parece corresponder a este motivo, pode ser a sua versão plástica mais antiga; *LIMC* 1. 1. s. v. *Amazones* n° 168. Outras representações do mesmo episódio em placas de bronze ocupam os n°s 169-174.

20 Hardwick (1990) 28 descreve, em síntese, a presença das Amazonas na cerâmica grega: “Ao todo, cerca de 70 exemplos, na sua maioria cenas de batalha. Algumas destas cenas representam a guerra de Tróia, mas na maioria um Hércules revestido da pele de leão predomina. (...) Entre as Amazonas, Andrómaca é a mais popular, como adversária de Hércules”. Por seu lado Rocha Pereira (2014) 48-49 regista que o mais recente estudo sobre as Amazonas, de Pierre Devambez, destinado ao *LIMC* 1, s. v. *Amazones* n° 586-653, comporta 819 espécimes. Veja-se ainda, nesta matéria, Linblom (1999) que aprofunda o motivo das diferentes armas com que as Amazonas são representadas, como um sinal da sua identidade masculina ou feminina, ou da sua origem não grega.

21 *LIMC* 1. 1. s. v. *Amazones* n° 175.

22 *LIMC* 1. 1. s. v. *Amazones* n° 177-181.



Exéquias representa o duelo com vantagem para Aquiles; de pé, ele investe e fere uma Penthesileia que já se ajoelha, vencida. As armas que guarnecem as duas figuras – elmo, lança, escudo – equivalem-se²³; o quadro é efectivamente de combate. Mas o contraste de género é também evidente; a brancura da pele não deixa dúvidas sobre a feminilidade da Amazona, em boa parte oculta sob uma túnica curta e uma pele de animal²⁴, enquanto a musculatura do herói é exposta em plenitude. Tem razão Portela (2002) 59 quando escreve: “Aquiles representa a absoluta masculinidade, enquanto Penthesileia é definida pelo que é semelhante e diferente em relação à figura do guerreiro”. Um jogo de lanças – cravada a de Aquiles e inútil, num lance frustrado, a de Penthesileia – não deixa dúvidas sobre o resultado do confronto. Em linha paralela à lança inclinada de Aquiles, que traz a morte, os rostos de ambos enfrentam-se com intensidade. O que parece sugerir amor e morte, em dois traços paralelos, centra realmente o episódio²⁵.

23 Linblom (1999) 69 sublinha que as Amazonas representadas na cerâmica lutam com armas características do equipamento pesado de um soldado grego em meados do séc. VI a. C. E, por isso, “a brancura da pele das Amazonas é o único sinal na pintura que as distingue de um combatente masculino com armadura pesada”.

24 Linblom (1999) 70 faz suceder à fase em que a Amazona é representada como um guerreiro armado à grega aquela outra em que a mesma figura passa a usar armas que a caracterizam como bárbara; esta é também a fase em que o vestuário muda em conformidade.

25 Rocha Pereira (2014) 49 recusa expressamente que se trate de um cruzamento de olhares, quando escreve: “Repare-se que os rostos dos dois contendores, embora voltados um

Por sua vez a taça de Munique preenche o espaço em volta da cena central – o encontro dos dois protagonistas – com outras figuras de guerreiros (à direita, estendida, outra Amazona de traje exótico, à esquerda, caminhando, um guerreiro), diluindo-lhe a intimidade, sem deixar ao mesmo tempo uma sensação de alheamento, como se, presos a um fascínio irresistível, ambos se tivessem isolado do que os cerca²⁶. Aquiles continua dominador, cravado já o punhal na garganta da Amazona. E se, desta vez, a cor da pele não é argumento para estabelecer qualquer contraste, a atenção é atraída pela túnica leve, esvoaçante, de Pentesileia. Despojada de armas, indefesa como guerreira perante um adversário poderoso, a Amazona é a mulher, que lança os braços para o adversário, num gesto que, mais do que de apelo, é de entrega. E, como sempre, o olhar consoma o seu amor.

Uma última palavra é devida à evolução que o duelo de Aquiles e Pentesileia teve em época helenística. O elemento bélico continua a esbater-se, para servir os gostos da época – em função da valorização do sentimental. O abandono a que o desfalecimento da morte expõe a Amazona, que Aquiles muitas vezes sustenta nos braços nessa hora derradeira, transforma um quadro guerreiro numa tela erótica²⁷. Pentesileia deixa de ser uma Amazona viril para encarnar apenas uma mulher apaixonada. Com pertinência, Portela (2002) 62 sintetiza a concomitância existente entre o episódio tradicional e as sucessivas leituras a que foi sujeito: “Nas épocas arcaica e clássica a morte de Pentesileia torna-a mulher, o que resulta na perda de honra para Aquiles por ter morto alguém que lhe é inferior; na época helenística, o par torna-se símbolo da imortalidade do amor”²⁸.

É, por fim, de sublinhar que, nas representações plásticas do duelo, Pentesileia não é retratada como já morta, mas moribunda, poupando assim a sua capacidade bélica e produzindo, por isso, o conflito entre as suas duas naturezas, a máscula, ainda resistindo, e a feminina, que começa a impor-se. Por outro lado, ao contrário do que acontece com o combatente masculino, as Amazonas, na morte, antes da época clássica, não são em geral despidas das armas, exactamente para que a sua feminilidade se não exponha e, com

para o outro, não apresentam os olhares cruzados, pois a técnica de sugestão do tridimensional não estava ainda encontrada entre 530 e 520 a. C.”.

26 O alheamento das figuras centrais, enquanto indivíduos, em relação aos colectivos em que se integram é um motivo recorrente e amplamente explorado no drama de Kleist.

27 Cf. *LIMC* 1. 1. s. v. *Amazones* nº 187-189.

28 Vide também Stahre (1998) 154-168.

ela, o fracasso da vitória conseguida pelos heróis que as liquidaram; mas da veste depende também o grau pelo qual a sua natureza pode ser medida.

3. Hélia Correia, uma releitura do mito da Amazona

3.1. Tempo e memória: magia e decadência da linguagem

Aquilo abriu à força o seu caminho. Como o tempo corria sobre a terra, assim corria ela por debaixo, essa memória, ainda por narrar. Pois ninguém se atrevia a falar dela. Podia perceber-se, pelo tremor que sacudia os trigos nas planícies, que ela existia, com o seu focinho duro como diamante, e avançava, acompanhando o avanço dos humanos. Mil anos sobre mil se desdobraram e só depois alguém escreveu sobre isso. Quando as palavras estavam reduzidas a instrumentos pobres e não tinham poder de praga nem de evocação. Alguém, em Esmirna, finalmente se sentou e não teve medo de narrar. Pois estava rodeado pelos anjos, na nova era dos cristãos, e os textos perdiam o poder e o sofrimento, implacavelmente condenados à inocência da inutilidade. Apagaram-se os bétilos, as pedras que as estrelas lançaram sobre nós quando a alma dos homens se formou. Eram falos enormes que traziam gravada a poderosa linguagem. Eles próprios cantavam e os primeiros de todos os aedos ainda tinham, certas noites de verão, escutado a música. Com desajeitamento a imitaram e esse foi o princípio da poesia.

Apodera-te de mim, p. 13

Neste parágrafo inicial, Hélia Correia enuncia duas questões que são vitais no pensamento antigo e no próprio universo literário da Autora. Em primeiro lugar, aborda os conceitos de tempo e memória, entendidos como duas entidades que se manifestam em planos distintos e à primeira vista autónomos. Em causa estão o tempo, enquanto espaço da realidade visível, e, por outro lado, a memória, neste caso do episódio de Penthesileia. Embora latente, o paradigma extremo que este mito prefigura não conseguiu emergir e encontrar expressão no plano do tempo, travado por um *nomos* que não lhe suportava a violência. Apesar de correrem em linhas paralelas, à superfície e em profundidade, tempo e memória virão porém a intersectar-se, quando a barreira que os separa acaba por ceder à força do interdito. Assistindo ao mito, de uma maneira geral, a capacidade de expressar as grandes tensões que condicionam a vida humana e social,

o caso de Penteseleia parece transpor o limite do aceitável e condenar ao silêncio tão extravagante história²⁹. Disso mesmo dá conta a própria evolução no tratamento que lhe é dado na Antiguidade, tal como atrás foi exposto: sem nunca se ter cristalizado numa obra específica, mas apenas em relatos de uma epopeia perdida, a *Etiópida* – em que Penteseleia não representava senão mais um episódio na saga de Aquiles –, é já numa fase tardia e marcada pelo espírito do cristianismo que assoma de modo mais visível, num transmissor convencional de toda uma tradição épica e retórica, como o foi Quinto de Esmirna.

A segunda grande questão roda em torno da linguagem e da sua cosmogonia. No texto de Héliá evoca-se aquele momento primordial em que os homens recebem das potências divinas a força encantatória das palavras, e em que das estrelas desabam os bétilos – pedras mágicas carregadas de energia, que estabeleciam a ligação entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens. Nos elementos desse caos primordial – em forma de falos enormes de que depende a concepção do universo - vinha porém já inscrita, como marca indissociável de uma *physis* humana ainda em potência, “a poderosa linguagem”. Este arquétipo, quando repercutido nos aedos, vem a dar lugar a um novo estádio da expressão humana: tendo ouvido ainda o canto dos falos, isto é, o som da harmonia cósmica, os primeiros poetas / profetas não conseguem mais do que uma simples *mimesis*. Estavam assim definidas a origem e a índole da poesia.

A evolução da linguagem dá ainda um passo decisivo até ao momento em que as palavras descem à função de meros instrumentos comunicativos. Desinvestidas da sua capacidade inicial de exorcismo e de maldição, tornam-se inúteis na sua inocência. É nesta fase em que a linguagem se torna inofensiva que alguém algo burocraticamente se senta e se atreve a exprimir, sem receio, aquilo que de há milénios se mantinha vivo na memória. Com esta nota, Héliá Correia encontra uma explicação para a realidade lacunar e secundarizada na transmissão do mito de Penteseleia.

29 Tyrrell (1984) XIV: “A myth is defined as a story that explains something. (...) Since it is a story, a myth has a dramatic sequence, a plot, which is composed or extrapolated from everyday realia. Its language, drawn from many areas of society, is free from abstractions and charged with multiple meanings and symbolic values. (...) Myths tend to deal with sources of conflict and tension in the social order and human condition. Their function is to elicit responses to their explanations in the minds and emotions of their receptors in order to obfuscate, circumvent, or mediate these conflicts and tensions. (...) Its purpose is the diminution of anxiety and resolution of conflict, not truth”.

3.2. Contornos agressivos do episódio de Penteseleia

Os lábios eram muito cuidadosos e existia uma espécie de combate entre o sopro de dentro e a sensatez. Aquilo nunca conseguiu romper, ainda que, por vezes, o cantor levasse as mãos à base da garganta como se uma emoção o sufocasse. No entanto, contava a sua história, a da rainha das mulheres guerreiras, morta na guerra. Reunidos na praça, ele e os ouvintes assentiam em como apenas isso havia sucedido, e apenas isso poderia ser dito na cidade. Sentiam levemente estremecer a pequena colina em que se achavam e sabiam que aquilo atravessava com fúria o chão, escavando o próprio mármore, e lhes comunicava, pelas coxas, pelas nádegas assentes, a volúpia de que a mente se estava a defender. Aquilo andava às vezes sob os quartos, e os casais evitavam que os olhares se encontrassem então, pois receavam que aquilo pusesse em perigo a sua paz.

Apodera-te de mim, p. 13

No segundo parágrafo subsiste a oposição entre tempo e memória, superfície e profundidade, especificamente aferida ao mito de Penteseleia, e situada agora ao nível da vivência tanto dos aedos como dos seus ouvintes. Essa vivência comporta duas faces distintas: uma épica, que não ultrapassa a dimensão militar que inevitavelmente existe quando está em causa um duelo entre Aquiles e um qualquer opositor; e uma outra, sentimental e erotizada, que transforma o duelo guerreiro da tradição num confronto de géneros. Este lado emotivo, que faz vacilar o quadro de referências de toda uma tradição cultural, é inaceitável no espaço público da *polis*, onde se esperava dos poetas que exprimissem uma mensagem capaz de consolidar os fundamentos sociais e éticos. Mantém-se porém como força recalcada, que resiste com um instinto de sobrevivência animalesco e procura irromper e traduzir-se em palavras. É assim que os aedos se sentem repartidos entre o que lhes dita a norma da cidade e o impulso criador, que lhes vem das profundezas da memória e parece estancar-se-lhes na garganta. Retoma-se, com este conflito, a oposição entre *nomos* e *physis*, já presente no texto anterior da colectânea, *Em Knossos*.

A consciência da duplicidade desta história, que todos partilham enquanto membros de uma comunidade cultural, estabelece ao mesmo tempo um consenso entre o que é legítimo dizer ou obrigatório calar. Se verbalizada é apenas a componente épica, que sanciona valores como

excelência, coragem, virilidade e superioridade de género, nem por isso a componente erótica é submetida ou apagada. Vinda do chão, ela comunica-se a todos os que comungam de uma cultura e se reúnem num espaço que é o emblema dessa mesma identidade, “a pequena colina” com os seus mármore, onde o ritual dramático simboliza a *acme* de um povo e da sua expressão artística. Quando se trata de Aquiles e Pentésileia, a fractura entre os dois lados da sua experiência comum é tão profunda – um deles vinculado à ficção meramente convencional, o outro detentor de força transgressora mas genuína –, que a recepção do mito pelo espectador também acusa essa mesma dualidade. Explorando o jogo de palavras entre “assentiam” e “sentiam”, Hélia Correia distingue a convivência passiva entre poetas e auditório, dispostos a consumir apenas a versão oficialmente aceitável, em que os papéis de género se encontravam bem distribuídos e aceites, de um frémio que se lhes apodera das coxas e das nádegas, numa sensação de volúpia autêntica e irrefreável. A menção expressa de coxas e nádegas não só comporta uma dimensão claramente erótica, como, por outro lado, sugere a situação do espectador teatral sentado nos mármore da Acrópole. É afinal em comunidade que ambas as dimensões do mito, uma à superfície, outra veladamente, são compartilhadas.

Entre o plano erótico, que tem uma expressão individual e genuína, e o institucional, onde a repressão é regra, situa-se ainda o doméstico, que, apesar de íntimo, está constrangido também ele pelas peias da convenção social. Ainda que sentindo na vibração do corpo o potencial erótico do mito, os casais, mesmo na intimidade do quarto, não ousam trocar um olhar que, tal como o que uniu o herói e a Amazona, pudesse impor os direitos de uma paixão transgressora e perturbar a tranquilidade de uma rotina consentida.

3.3. Um tema, duas representações cerâmicas: duelo de morte / erotismo interdito

Pois a imagem, essa, circulava. Gravada sobre um escudo, numa taça e numa jarra para óleo, lékythos, que fixa a cena de necrofilia no instante antes de se consumir. Quando a lança de Aquiles, o cruel, está prestes a tocar o peito dela e ela dobra os joelhos contra o chão. Penthesiléa ainda segura o escudo, porém do lado oposto à agressão, como se fosse um mero adorno de mulher. Por sobre a curta túnica, uma pele de felino, à maneira das bacantes, quer proteger e quer intimidar; narrando a pontaria nas caçadas. Ergue na

mão direita a sua lança que os dedos fecham numa convulsão. Porém, é já a convulsão do amor.

Por que razão este duelo de morte se torna um interdito do erotismo? Na bela jarra, e ao contrário de dezenas de recontros pintados pelos gregos, os seus olhares encontram-se e perduram. Estão ligados amorosamente pela linha dos olhos, como os pares cujos esposais o ceramista celebrou. Ela antecipa já, na palidez, o corpo exangue que se vai abrir. E na serenidade com que o faz, há realmente uma experiência de êxtase que outra amazona, outra mulher, não conheceu.

Penthesiléa, p. 14

Atenta aos modos de transmissão do mito da Amazona, Hélia elege agora a imagem, que, por oposição à palavra, foi capaz de “narrar” o interdito. Os modelos que usa ao enunciar as versões plásticas de Aquiles e Penthesileia representam o resultado de um esforço de pesquisa, que não se satisfaz com as referências a duas célebres peças de cerâmica, a ânfora de Exéquias e a taça de Munique³⁰; a menção do escudo arcaico atesta uma informação aprofundada sobre outros testemunhos. Jogando com a linguagem das duas artes – uma que se exprime por palavras, outra por traços –, o texto explora aqui a índole própria de uma visualização do quadro. Termos como “gravada” e “fixa” reconhecem à representação plástica a capacidade de reter a memória do gesto e do momento.

Neste parágrafo, verdadeiramente climático, o leitor, até então ignorante do sentido pleno de um ambíguo, porque inominado, “aquilo”, é confrontado com o tabu, que agora recebe nome: “necrofilia”. Deste modo, Hélia Correia tem a ousadia de proferir a palavra maldita que, embora helénica na sua concepção e elementos, não foi nunca enunciada nos poucos textos que a tomaram por assunto. Mesmo a representação plástica grega, que com frequência inclui legendas como parte da expressão dos seus motivos, manteve igual silêncio³¹.

30 *Vide supra* p. 178-181.

31 Da convivência entre a imagem e a palavra na concepção plástica, dá testemunho, por exemplo, a célebre descrição dos escudos dos atacantes de Tebas, em *Sete contra Tebas* de Ésquilo. A par das imagens sobre os escudos, com um reconhecido valor apotropaico na interpretação do trágico – como elementos protectores de quem usa a arma e aniquiladores do inimigo –, as legendas que se lhes associam antecipam, pelo seu conteúdo híbrido, o resultado do combate. As palavras de arrogância que as armas pronunciam acabam por punir e lavar a sentença de morte não do adversário, mas de quem delas é portador.

Hélia prossegue com o enunciado de outras oposições. Em primeiro lugar, a falência da linguagem confronta-se com a maior liberdade da expressão plástica para “narrar” o tabu³². Se pensarmos no teatro, que genuinamente é ‘visão’ ou ‘imagem’, e o avaliarmos na sua expansão plena como arte, verificamos o recuo do visual ultrapassado com vantagem pela palavra; o espectáculo extremo da morte, por exemplo, passou a ocorrer nos bastidores, isentando o público a uma confrontação imediata com o horrível, que passa a ser presentificado pelo poder descritivo e emotivo da linguagem. Se, portanto, na cultura grega o visual parece tender a ser poupado ao escândalo, será porventura contraditório afirmar-se que a expressão imagética detém maior liberdade na representação do famoso episódio. Donde advém afinal essa liberdade atestada no texto português?

Numa estratégia ecfástica, Hélia interpreta agora os sentidos latentes no quadro, superando as limitações da representação plástica e explorando as suas potenciais ambiguidades, que desafiam o receptor a uma atitude interactiva. É muito sugestivo que, denotando a Autora plena consciência da imobilidade própria da pintura – “gravada sobre um escudo, numa taça e numa jarra para óleo, *lékythos*, que fixa a cena” –, incuta no quadro as dimensões temporal e cinética, narrativizando o encontro final entre o célebre par. Da rigidez da cena, a palavra extrai, por sucessivas expressões, a dinâmica do tempo; diversas categorias e formas gramaticais contribuem para este objectivo: advérbios e locuções adverbiais (“no instante antes de”, “ainda”, “antes de”, “já” e “já nem”), perífrases verbais com aspecto durativo ou com valor de futuro (“vai matando”, “vai abrir”), e verbos ou expressões fixas cuja semântica implica uma dimensão temporal, um antes, um durante e um depois (“está prestes a”, “encontram-se e perduram”, “antecipa”). Para além do tempo, também o movimento é deduzido e ampliado: “a lança de Aquiles (...) está prestes a tocar”, “ela dobra o joelho”, “segura o escudo”, “ergue na mão direita” e “os dedos fecham numa convulsão”.

Na sua fixidez, a expressão plástica abre-se ainda a uma outra ambiguidade, que recupera as duas dimensões elementares do episódio, a guerreira e a erótica, nenhuma delas por exclusão da outra, mas antes harmonizadas.

32 Essa liberdade advirá certamente da ambiguidade própria da expressão plástica. No seu famoso ensaio sobre estética, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Lessing reflecte sobre os limites das artes plásticas e da poesia a propósito da estátua que Miguel Ângelo dedicou ao sacerdote troiano. Na medida em que existe no espaço e não no tempo, a imagem regista um momento dotado de ambiguidade: a luta entre Laocoonte e as serpentes não está ganha nem perdida.

Muito decididamente, Hélia procede, na sua leitura, à metamorfose de um quadro de guerra numa cena de amor. Fixada a atitude de Aquiles no gesto típico do guerreiro “cruel”, que ameaça militar e sexualmente, o olhar da narradora detém-se na figura feminina e na sua reacção. Revestida das armas convencionais do herói épico – o escudo e a lança –, Penthesileia exhibe ainda, sobre a túnica curta, uma pele de felino que a identifica como bárbara. No entanto, seduzida e sedutora, os atributos de guerreira como que se transformam, passando de instrumentos de ataque ou de defesa a armas de conquista amorosa: o escudo, arredado da trajectória do golpe inimigo, torna-se “um mero adorno de mulher”; “a curta túnica”, na sua feminilidade, “quer proteger e quer intimidar”; e, por fim, a lança, em vez de arremessada ao inimigo, concretiza, na convulsão dos dedos, a rendição amorosa.

A própria autora nos convida, por fim, a reflectir sobre os motivos que tornam este, em relação a tantos outros duelos em que o vencedor domina a vítima, militar e sexualmente, uma excepção. Os elementos de impulso físico que une os dois contendores foram já materializados num catálogo de referências ao corpo, ao peito, ao joelho, às mãos e aos dedos. Mas a troca de olhares, que o texto isola nesta justificação final, essa traduz o amor como a verdadeira novidade. Se rematado neste ponto, o quadro configurar-se-ia como uma simples paixão platónica. O inaudito, porém, instala-se no momento seguinte: aquele em que, uma já moribunda Penthesileia se oferece ao êxtase erótico, traindo ao mesmo tempo a sua condição de amazona e atentando contra a fronteira natural que separa a vida da morte. Com esta sua dádiva total, a mulher, que aqui se chama Penthesileia, justifica também para este texto o título geral da colectânea: *Apodera-te de mim*.

Na taça, há uma faca tão cravada nessa garganta que já nem se vê. Aqui, Penthesiléa não tem armas e quase não tem peso. A sua túnica esvoaça sob o impulso da paixão. Ela estendeu as mãos e agarra o braço que a vai matando. Não se trata de uma súplica, mas de um entendimento sensual.

Penthesiléa, p. 14

No segundo modelo plástico, a taça de Munique, a proporção entre os dois ingredientes nucleares conhece um novo doseamento. A violência guerreira aparece secundarizada, em primeiro lugar pela quase ausência do agressor masculino, reduzido à simples metonímia da faca que, mesmo essa,

“já nem se vê”. Por seu turno, a qualidade bélica da Amazona apaga-se em sucessivas negações, que a desarmam e lhe retiram o vigor de uma combatente (“não tem armas e quase não tem peso”).

Suprimido este elemento épico, abre-se espaço à vitória do erotismo. Liberta da pele do felino e da associação que esta provoca com o mundo concreto das Amazonas, a túnica, agora esvoaçante, transforma-se em paradigma da feminilidade e da sedução. E o gesto de estender as mãos para o vencedor – que o código grego lia como uma súplica de vida – é interpretado como sinal de íntima cumplicidade amorosa.

3.4 O masculino no quadro

Sabemos como Aquiles se deitou, a possuiu e lamentou perdê-la, pois nunca amara tão intensamente. Isso preocupou os companheiros que receavam vê-lo fraquejar.

Tersites afastou-o do cadáver cujos olhos furou, para que a beleza se retirasse dele como devia. Já conhecia a cólera de Aquiles, e pagou com a vida a proteção que julgava exercer sobre o amigo.

Ele fez arder a amada sobre o rio e os homens calaram o episódio. Porém, o rio ainda falava. E aquilo falou.

Penthesiléa, p. 14

Abandonando o exercício efrástico, Hélia dirige de novo a nossa atenção para a tradição mítica, recuperando Aquiles e, com ele, o masculino o seu lugar central. Sem que haja ruptura, a sensualidade continua a dominar a cena, agora porém protagonizada pelo instinto carnal do herói e do homem – “Sabemos como Aquiles se deitou, a possuiu e lamentou perdê-la” – e condicionada pelos valores da convenção social. Se de amor se fala é já de *eros*, a paixão que não exige sentimento.

Mesmo assim, os companheiros temeram que ele cedesse ao enleio do instinto e fraquejasse como guerreiro, pondo em causa a sua própria *arete* e a segurança dos que o seguiam. Quem deu voz a estas apreensões foi também aqui Tersites, a quem a tradição atribuiu o papel de discordar e de insultar a autoridade dos chefes. Como motivo inovador, Hélia imagina a aniquilação por Tersites daquilo que era o verdadeiro selo do fascínio: um olhar que estabelece a cumplicidade no seu nível mais profundo.

Aquiles, por vingança, matou-o, fazendo valer a sua conhecida fúria de guerreiro. Este gesto, sem dúvida ditado pela paixão frustrada, fê-lo voltar a ser o Aquiles de sempre; furar os olhos, de facto, quebrou o encanto do quadro e aquela capacidade fugaz de Aquiles de agir como um simples mortal.

Uma pira queimou o corpo da Amazona, tentando aniquilar o rasto da cena; mas as águas do rio que corria ao lado salvaram-lhe a memória. Com esta imagem final, retorna-se ao ponto de partida, prolongando Hélia Correia o silenciamento do interdito pelo recuperar de um enigmático “aquilo”.

3.5. Da elevação da linguagem poética

Numa análise, agora em termos gerais, do texto uma observação de carácter formal se impõe: a dignidade da matéria tratada é acompanhada de um notável poder de síntese, de uma precisão vocabular estudada e de um ritmo verdadeiramente poético. À semelhança do que ocorre em muitos dos seus textos, Hélia Correia confere a *Penthesiléa* uma elevação sofisticada, feita de uma falsa simplicidade à superfície a que corresponde, nas entrelinhas, um enorme desafio hermenêutico.

Por outro lado, o leitor é levado a render-se à qualidade poética da sua prosa. Uma simples experiência de rearrumação gráfica deixa evidente o lirismo da sua linguagem marcada pelo ritmo do decassílabo:

*Aquilo abriu à força o seu caminho.
Como o tempo corria sobre a terra,
assim corria ela por debaixo,
essa memória, ainda por narrar.
Pois ninguém se atrevia a falar dela.
Podia perceber-se, pelo tremor
que sacudia os trigos nas planícies,
que ela existia, com o seu focinho
duro como diamante, e avançava,
acompanhando o avanço dos humanos.
Mil anos sobre mil se desdobraram
e só depois alguém escreveu sobre isso.
Quando as palavras estavam reduzidas
a instrumentos pobres e não tinham
poder de praga nem de evocação.*

Assim, também na forma, a autora portuguesa reproduz a sempre elogiada *orthoepia*, “a precisão da linguagem”, que constituiu, em plena época clássica de Atenas, um requisito de excelência literária.

4. Conclusão

Com este texto, Hélia Correia manifesta uma vez mais a atracção por mitos que lhe permitam equacionar o lugar da mulher e do homem na ordem universal. Neste caso, estamos perante um mito controverso e carregado de interditos, o que certamente explica a sua escassa abordagem na tradição. Reagindo a este estímulo, Hélia Correia – aliás na mesma linha de Kleist – vem propor uma leitura pessoal da história em que, sem apagar o elemento bélico convencional, lhe sobrepõe uma dimensão que consente ao indivíduo espaço para a emoção. A uma brutalidade guerreira e sexualizada do universo, contrapõe uma sentimentalidade essencial e superior. Em jogo estão de novo os pólos opostos, representados por *physis* e *nomos*, natureza e convenção. Neste movimento Hélia concede à mulher o papel de protagonista, o que sai particularmente claro da interpretação ecfrástica que faz da ânfora de Exéquias e também da taça de Munique.

Específica desta sua reescrita é a interligação que estabelece entre o potencial transgressor do mito e a evolução histórica da linguagem, numa visão também ela mitologizada.

Aqui, como no outro texto da colectânea protagonizado por Medeia (pp. 9-11) – *A de Cólquida* -, às diferenças próprias da sua condição, a mulher associa as que lhe advêm de uma origem cultural estranha: Medeia, como Pentesileia, é bárbara. Recorde-se que, na percepção antiga, o bárbaro se caracteriza por um erotismo mais marcado, porque liberto do espartilho da convenção social. Por isso, as duas figuras parecem, também na versão de Hélia, mais adequadas a encarnar as paixões desenfreadas.

Numa palavra, sem deixar de ser fiel aos traços que identificaram as preocupações centrais do velho mito – afirmação de valores, tensões de género, diálogos interculturais –, Hélia Correia vai-se mostrando fiel a si mesma e a um certo padrão que adoptou na sua reescrita.

Bibliografia

-J. Blok (1955), *The early Amazons. Modern and ancient perspectives on a persistente myth*. Leiden, New York.

- D. von Bothmer (1957), *Amazons in Greek art*. Oxford.
- Calero Secall, I. (2000), “Paralelismos y contrastes en los personajes femeninos de Quinto de Esmirna”, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 5. 1: 187-202.
- H. Correia (2002), *Apodera-te de mim*. Lisboa: Edição da Autora.
- M. Davies (1989), *The epic cycle*. Bristol.
- J. Griffin (1977), “The Epic Cycle and the uniqueness of Homer”, *Journal of Hellenic Studies* 97: 39-53.
- L. Hardwick (1990), “Ancient Amazons – heroes, outsiders or women?”, *Greece and Rome* 37. 1: 14-36.
- M. A. Hörster, M. F. Silva (2014), “*Em Knossos* de Hélia Correia. Notas de leitura I”, *Humanitas* 66: 421-432
- H. von Kleist (1961), *Penthesilea. Ein Trauerspiel*. In: H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, zweite, vermehrte und auf Grund der Erstdrucke und Handschriften völlig revidierte Auflage, Bd. 1. München, Carl Hanser Verlag: 321-428.
- A. Lesky (1995), *História da Literatura Grega*, trad. portuguesa. Lisboa.
- G. E. Lessing (1755), *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in *Lessings Werke in fünf Bänden*, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur. Weimar, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag: 165-326.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Zurich, Munchen, 1981-1997.
- Linblom, A. (1999), “The Amazons: representatives of male or female violence?”, *Arctos* 33: 67-91.
- R. Munster (2004), “El mito de las Amazonas, Guerra y lucha de sexos. Mujeres matadoras de hombres en la literatura desde Heródoto hasta hoy”, in F. de Marino, C. Morenilla (eds.), *El caliu de l'oikos*. Bari: Levante Editori: 427-457.
- J. A. Portela (2002), *As Amazonas no mundo grego*. Coimbra (tese de mestrado policopiada).
- M. H. Rocha Pereira (2014), “As Amazonas. Destino de um mito singular”, in *Estudos sobre a Grécia Antiga*. Coimbra: IUC: 43-54.
- R. Schmiel (1986), “The Amazon queen: Quintus of Smyrna, Book 1”, *Phoenix* 40: 185-194.
- P. Schubert (1996), “Thersite et Penthésilée dans la suite d’Homère de Quintus de Smyrne”, *Phoenix* 50: 111-117.

- U. Stahre (1998), “Penthesileia – a deadly different Amazon and Achilles’ lost honour”, in L. Lovén, A. Stromberg (eds.), *Aspects of women in Antiquity*. Jonsered: 154-168.
- Toledano Vargas, M. (2004), *Quinto de Esmirna. Posthoméricas*. Madrid.
- W. Tyrrell (1984), *Amazons, a study in Ateian mythmaking*. Baltimore, London.