

O prazer das imagens e o entrecruzamento entre as artes na *Odisséia* de Homero*

Celina F. Lage¹

Submetido em 06/2016

Aceito em 06/2016

RESUMO:

Na *Odisséia* de Homero observa-se a grande importância que assumem os aspectos relativos à visualidade do relato, reforçando o gosto dos leitores pelo prazer provocado por imagens e pelo entrecruzamento constante de linguagens artísticas, característica da cultura grega e ocidental. Esse exercício poético perpassa, por um lado, tanto os efeitos visuais provocados pela ausência ou presença de luz, a descrição de objetos, lugares, pessoas e vestimentas, as metamorfoses humanas e divinas, a neblina lançada pelos deuses, os sonhos, as comparações e os símiles, quanto, por outro lado, as imagens sugeridas e que não são descritas por constituírem um espetáculo terrível para os olhos.

Palavras-chave:

literatura grega - memória cultural - artes visuais

The pleasure of the images and the intersection of arts in Homer's Odyssey

ABSTRACT:

It can be perceived the great importance that play the visual aspects of the story in the Homer's Odyssey, enhancing the readers' taste related to the pleasure caused by images, characteristic of Greek and Western culture. This poetic exercise permeates on one hand, both the visual effects caused by the absence or presence of light, the description of objects, places, people, dressing, the human and divine metamorphoses, the mist casted by the gods, dreams, comparisons, similes, and on the other hand, images that are not suggested and described because they constitute a terrible spectacle to the eyes.

Keywords

Greek literature - cultural memory - visual arts

* Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

¹Doutora em Literatura Comparada, professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais. E-mail - celinalage@gmail.com

Interrelacionamento entre as artes

A visualidade dos textos antigos e o interrelacionamento entre as artes revelam diversas características culturais relacionadas à maneira de ver e conceber o mundo na Grécia Antiga. Muitas aproximações podem ser estabelecidas entre a épica homérica e as artes plásticas antigas, tanto no sentido de indentificar pontos de contato, quanto no sentido de discernir suas diferenças. De acordo com Scott, pelo menos em quatro níveis distintos podem ser classificados os trabalhos que traçam conexões entre estas artes: “Representações próximas de objetos específicos ou acontecimentos; ilustrações de práticas gerais e costumes; reflexos de tradições culturais; paralelos da técnica artística e do estilo.” (SCOTT, 1974, p.167).

O primeiro deles se refere aos estudos que identificam uma relação direta entre um objeto físico e um objeto descrito nos poemas. Podemos citar, como exemplos, a famosa "taça de Nestor" e o "elmo de presas de javali", os quais muitos acreditam corresponderem especificamente a objetos descritos nos poemas (PEREIRA, 1993, p.51). Este tipo de paralelo, contudo, não é exato, e pode levantar inúmeros problemas, como o da datação dos objetos e dos textos. No segundo nível existem diversos estudos que pretendem conhecer certas práticas e costumes da época através da comparação entre cenas “pintadas” e passagens presentes em Homero. Um dos exemplos que Scott cita é relativo às táticas bélicas, que apresentaram diferenças substanciais no decorrer do tempo (SCOTT, 1974, p.167). Esses dois primeiros níveis concernem mais de perto à arqueologia, à antropologia e à história do que propriamente às técnicas artísticas e à composição dos poemas.

Já o terceiro nível aproxima artistas plásticos e poetas na medida em que se dedica a compreender a atitude do artista em relação ao seu material. Por exemplo, alguns estudiosos intentaram relacionar o estilo das descrições presentes nos símiles homéricos com o estilo pictórico da arte minóico-micênica, ou mesmo do período geométrico, sub-geométrico ou proto-ático. O esforço deste tipo de pesquisa consistiria em definir os princípios estéticos que controlavam a representação de uma mesma cena literária ou plasticamente. Para Scott, estas pesquisas estavam mais interessadas na

bagagem, no *background* dos artistas, do que na complexidade das relações entre os autores, as obras e o público que, por sua vez, manifesta-se no quarto nível (SCOTT, 1974, p.169).

Este último nível pode ser observado, por exemplo, nos estudos do próprio Scott, que se dedicou a investigar os aspectos relativos à tradição oral e aos símiles de Homero, e também nos trabalhos de Whitman, que propôs uma série de aproximações entre os textos atribuídos a Homero e a arte geométrica. Para este, a *Odisséia* participaria de dois estilos, o geométrico e o sub-geométrico, na medida em que manifestaria uma intenção emotiva formalística e essencialista, com motivos orientalizantes, em oposição ao estilo naturalístico e descritivo da arte micênica. Ele reconhece a presença de motivos tradicionais, porém valoriza, na construção dos textos, as características de assimetria e individualização, comparando a arquitetura dos vasos à dos poemas (WHITMAN, 1958, p.87). Scott salienta que, para Whitman, o paralelo entre a composição destes e o *design* rítmico e balanceado dos vasos geométricos residiria na aprovação (ou seja, no gosto) tanto daqueles que ouvem o poema, quanto daqueles que vêem as obras plásticas (SCOTT, 1974, p.170).

O tipo de comparação que estaria pressuposta neste quarto nível interessa-me mais profundamente, na medida em que permite estabelecer aproximações mais amplas, levando em conta não apenas trechos e objetos específicos, mas abrangendo toda uma gama de aspectos ligados à cultura e à história da recepção dos poemas homéricos. Contudo, cabe ressaltar que neste artigo não pretendo utilizar especificamente as metodologias empregadas por Scott e Whitman (apesar de reconhecer sua relevância e seu interesse), e sim me proponho a analisar algumas imagens visíveis e invisíveis presentes no texto de Homero, principalmente na *Odisséia*, onde entrecruzamentos entre a poesia e as artes visuais e aplicadas são uma constante.

A visualidade na *Odisséia*

Auerbach afirma que os poemas homéricos buscam “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. Segundo ele, há espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada, dos utensílios, das manipulações e

dos gestos” (AUERBACH, 1971, p.4). Ao analisar o trecho em que Euricléia reconhece Ulisses ao tocar em sua cicatriz, sugere que em Homero não há segundos planos, tudo é narrado em pleno presente espacial e temporal, sem a utilização da perspectiva, preenchendo totalmente a cena e a consciência do leitor. Nisso residiria uma singularidade do texto homérico, em comparação com o relato do Antigo Testamento, cuja intenção não seria atingir um encantamento sensorial, mas dominar seus leitores (ou ouvintes) com uma autoridade absoluta (AUERBACH, 1971, p.11).

Ao invocar o comentário de Auerbach sobre o trecho da cicatriz de Ulisses, não pretendo discutir em detalhe todos os argumentos expostos por ele, mas sim salientar uma certa impressão que a poesia homérica causa em seus leitores, na medida em que se utiliza de descrições pormenorizadas e de detalhamentos relativos à iluminação e à espacialidade de determinadas cenas. Essa técnica causa, muitas vezes, nos leitores, uma impressão de vagareza, na medida em que se prende a pormenores que parecem escapar ao que se poderia considerar a meta principal da ação narrada.

Nesse sentido, observa-se a grande importância que assumem os aspectos relativos à visualidade do relato, reforçando o gosto dos leitores pelo prazer provocado por imagens. Esse exercício poético perpassa, por um lado, tanto os efeitos visuais provocados pela ausência ou presença de luz, a descrição de objetos, lugares, pessoas e vestimentas, as metamorfoses humanas e divinas, a neblina lançada pelos deuses, os sonhos, as comparações e os símiles, quanto, por outro lado, as imagens sugeridas e que não são descritas por constituírem um espetáculo terrível para os olhos.

A própria cena da cicatriz apresenta diversos detalhamentos relativos à iluminação e ao espaço. Quando Penélope desce de seus aposentos para interrogar Ulisses, disfarçado de Éton, o narrador explicita a posição que ela ocupa na cena, sentando-se em uma poltrona junto ao fogo (*Od.*, XIX, 55). Em seguida, as servas recolhem os restos do banquete e colocam os braseiros no chão, enchendo-os de lenha, para que iluminassem e aquecessem o ambiente. Penélope ordena que tragam para o estrangeiro uma cadeira onde ele pudesse se assentar. Os dois iniciam uma conversação e, passado algum tempo, a rainha ordena a Euricléia que lave os pés do hóspede. Neste ponto do texto, Penélope compara a velhice do estrangeiro à de seu marido, dizendo que ambos deveriam ter pés e mãos semelhantes e a mesma idade, pois os que sofrem muitas desgraças envelhecem mais depressa (*Od.*, XIX, 357s.). A comparação de

Penélope leva Euricléia a reafirmar a semelhança do estrangeiro com Ulisses, no que diz respeito ao corpo, à voz e aos pés (*Od.*, XIX, 381). Ulisses, receoso de que fosse reconhecido, diz que de fato ambos são semelhantes e que outros já o haviam notado, afastando-se da lareira e indo sentar-se na sombra, com o intuito de evitar que a serva visse sua cicatriz. Euricléia, ao lavar seus pés, toca a cicatriz, reconhece seu amo, derruba a bacia, mas, entretanto, é impedida por ele de comunicar sua descoberta a Penélope, cuja atenção havia sido desviada da cena, momentaneamente, por Atena (*Od.*, XIX, 478-9). Depois de repreender a serva e ameaçá-la, Ulisses volta a sentar-se ao lado de Penélope, junto à luz, escondendo, entretanto, sua cicatriz.

A cena acontece durante a noite, de forma que a iluminação proveniente da lareira e dos braseiros permite ao narrador criar dois espaços distintos: um iluminado, junto do fogo; outro mais afastado e, conseqüentemente, na penumbra. A narrativa transita por estes dois locais, inicialmente focalizando o diálogo de Penélope e Ulisses junto à luz; posteriormente concentrando-se num ponto mais afastado e com pouquíssima iluminação, onde o reconhecimento se realiza através do tato (Euricléia toca a cicatriz); finalmente, retorna o foco para junto da lareira, onde Ulisses precisa ocultar a cicatriz com suas vestes para que não fosse vista por sua esposa. Apesar das observações de Auerbach ao analisar em detalhe o trecho em questão e a digressão relativa à origem da cicatriz, poderíamos considerar que, no momento em que o foco se dirige para a cena do reconhecimento, Penélope permanece em um segundo plano, mais afastada – embora fisicamente presente, está ausente no que diz respeito à percepção visual e auditiva: ela não vê Euricléia derrubar a bacia e nem mesmo ouve o diálogo entre seu marido e a serva. Poderíamos nos perguntar se a cena não apresentaria noções de perspectiva, na medida em que contem ações transcorridas em pontos distantes no espaço, em uma mesma cena, contrariamente à afirmativa de Auerbach exposta acima.

O que quero destacar é que o jogo de luzes apresentado no trecho reforça a oposição entre desvelamento e ocultação, oposição essa tematizada de diversas maneiras ao longo de toda a *Odisséia*. No diálogo com Penélope, o herói afirma ter ouvido do rei Fidão que Ulisses teria se dirigido a Dodona a fim de obter um conselho de Zeus sobre como deveria retornar à pátria, se às claras ou ocultamente (*Od.*, XIX, 296-9). A revelação de sua verdadeira identidade se dá paulatinamente, primeiramente na corte dos feácios e, num segundo momento, através das diversas cenas de

reconhecimento que se passam em Ítaca: ele revela-se a Telêmaco (*Od.*, XVI, 187s), é reconhecido por seu antigo cão (*Od.*, XVII, 291s), Euricléia o reconhece (*Od.*, XIX, 392-4, 467-472), depois revela-se a Eumeu (*Od.*, XXI, 207s) e a Filécio, culminando com a matança dos pretendentes, quando por fim fica claro para todos que Ulisses voltou (*Od.*, XXII, 35s). Os últimos a reconhecerem-no são Penélope e seu pai, Laertes (*Od.*, XXIV, 321s), a quem Ulisses apresenta-se primeiramente com um discurso enganador.

A arte de Atena

Além da habilidade de Ulisses em mentir e enganar através de ações e discursos, o herói obtém ainda a ajuda da deusa Atena, que ora o rejuvenesce, o embeleza e aumenta sua estatura, ora o envelhece e o cobre com farrapos, alterando sua aparência como lhe convém, ora ocultando, ora revelando sua identidade (*Od.*, IV 232; XIII,397s; XVI, 171-176; XVIII, 67; XXIII 150). Em outros passos, Atena infunde graça nos ombros de Telêmaco (*Od.*, II, 12-13), faz Penélope ficar mais alta (*Od.*, XVIII, 190) e Laertes ficar mais belo (*Od.*, XXIV, 100s). Ulisses, ele mesmo, confessa a Telêmaco o poder da deusa:

|σαι.

Essas mudanças, que vês, são trabalhos de Atena guerreira,
que me transforma ao seu livre alvedrio, pois tudo consegue.
Ora me faz parecer um mendigo, ora muda de novo
minhas feições nas de um moço, que belos vestidos envergue.
É muito fácil aos deuses, que moram no Olimpo muito amplo,
os homens todos mortais exaltar, ou disformes deixá-los (*Od.* XVI,
207-222)².

A deusa não é capaz apenas de alterar a aparência dos seres humanos, mas também ela própria se metamorfoseia, manifestando-se sob diversos disfarces, de acordo com a sua conveniência.

Esse tipo de concepção das divindades, que lhes atribui o poder de alterar a sua própria forma, foi duramente criticado por Platão na *República* (380d, passim.). O filósofo criticou a multiplicidade de formas, o caráter ilusório, as aparições e o envio de mensagens através dos sonhos, e as mentiras proferidas pelos deuses, em favor de uma

² A tradução da *Odisséia* citada ao longo deste texto é a de Nunes (2002), algumas vezes com pequenas alterações.

concepção da divindade como sendo sempre verdadeira, bela e virtuosa. Esse ponto de vista reafirma as críticas que Platão dirige à *mimesis*, ao considerar o aspecto de multiplicidade e de variedade como aspectos negativos (LAGE, 2000, p.32). Ele chega a citar textualmente um trecho da *Odisséia* presente no Canto XVII, onde um dos pretendentes afirma que “os próprios deuses, tomando as feições de um viajante estrangeiro, /sob os mais vários aspectos percorrem cidades e campos” (*Od.*, XVII, 485-6).

Se analisarmos cada uma das diversas metamorfoses de Atena ao longo da *Odisséia*, é provável que cheguemos facilmente à conclusão de que a deusa poderia ser tida como um exemplo máximo a ser rejeitado por este tipo de crítica, pelo número de vezes e pela diversidade de formas que assume no decorrer da narrativa. Ela se transforma em diversos personagens masculinos, tais como Mentos (*Od.*, I, 102s), Telêmaco (*Od.*, II, 382ss), Mentor (*Od.*, II, 27s; II, 399s; XXII, 205ss; XXIV, 502ss), em arauto do rei Alcínoo (*Od.*, VIII, 7ss), em juiz de competição (*Od.*, VIII, 193s) e em um pastor (*Od.*, XIII, 221s). No rol de figuras femininas (*Od.*, XX, 30-31), podemos citar suas aparições como uma donzela com um cântaro (*Od.*, VII, 18ss) e, ainda, como uma mulher hábil em trabalhos manuais (*Od.*, XIII, 287s; XVI, 156s), a qual figura no trecho comentado anteriormente, em diálogo com Ulisses. Além disso, Atena envia diversos sonhos, alguns deles a Penélope, um sob a figura de sua irmã Iftima (*Od.*, IV, 795ss), outro como Ulisses, transformado em águia (*Od.*, XIX, 535ss); envia sonhos também a Nausícaa e a Telêmaco – para ela como sua amiga, filha de Dimante (*Od.*, VI, 20ss); para ele, durante uma insônia, dirige uma exortação (*Od.*, XV, 1ss). Note-se que suas metamorfoses não se resumem apenas a figuras humanas, uma vez que ela assume formas de pássaros (*Od.*, I, 320s), transformando-se em andorinha (*Od.*, XXII, 239ss) e em águia (*Od.*, III, 371ss).

As epifanias de Atena (PUCCI, 1995, p.153s) reforçam, desta forma, o jogo entre o desvelamento e a ocultação, sendo algumas metamorfoses visíveis aos olhos dos mortais e outras imperceptíveis. Ela fica invisível em alguns momentos e, quando intenta dar um sinal de sua presença, produz suas metamorfoses como augúrios, de modo a reforçar sua presença divina. A primeira vez em que o narrador se refere à aparência da deusa, no Canto I, ela está vestindo suas armas, sendo esta imagem – uma mulher em armas – sua marca registrada na iconografia antiga (*Od.*, I, 96s.). Contudo, a

variedade das formas com que se manifesta revela seu poder mimético, que, como afirmei anteriormente, não se restringe apenas à possibilidade de alterar sua própria forma, mas se expressa também na capacidade de forjar imagens e alterar a aparência do mundo.

Assim, em diversos trechos, atestamos o poder da deusa de alterar a aparência dos mortais, tal como faz com Ulisses, demonstrando uma característica que talvez pudesse ser considerada inusitada à primeira vista para uma divindade guerreira: a habilidade artística. No passo em que Ulisses chega ao reino dos feácios e se encontra na praia com Nausícaa, após ter-se banhado e ter-se vestido com os trajes que a donzela lhe cedera, Atena embeleza-o e sua ação é comparada, em um símile, à arte de um ourives (O símile do ourives é também utilizado no Canto XXIII, 156-162, referindo-se ao embelezamento de Ulisses por Atena.):

Fê-lo ficar a nascida de Zeus, de olhos glaucos, Atena
muito mais digno de ver e mais forte, caíndo-lhe os cachos
em caracóis, da cabeça, tal como os da flor do jacinto.
Do mesmo modo que artista perito derrama na prata
lâminas de ouro, discípulo que fora de Hefesto e de Palas
em vários misteres, e faz admiráveis trabalhos:
Palas, assim, na cabeça e nos ombros infunde-lhe graça (*Od.* VI, 229-
235).

Ulisses se torna resplandesciente (*stílbon*) de beleza e de graça (*kállei kai khárisi*), levando a jovem à contemplação. Ela própria confessa que, de indivíduo vulgar, o desconhecido passou a assemelhar-se a um deus, fazendo inclusive com que manifeste o desejo de contrair núpcias com ele (*Od.*, XI, 237s). É lugar comum na épica homérica a comparação de heróis com deuses, especialmente no que tange a aspectos físicos, como o brilho e a estatura elevada. A propósito desta passagem, Konstan acredita que obtemos uma imagem do tipo de homem que era atrativo para as mulheres na épica arcaica, revelando as características de um guerreiro maduro, ainda que a comparação com o jacinto sugira um aspecto jovial. Segundo ele, esta comparação provavelmente remete ao cabelo espesso e escuro, em consonância com as características da flor (KONSTAN, 2003, p14-5). Já os cachos encaracolados podem estar relacionados com o símile do ourives, na medida em que executa desenhos semelhantes a cachos de flores, trabalhando com o ouro e a prata, seja para representar cabeleiras, seja para criar motivos decorativos, usuais na joalheria antiga.

O símile sugere, dessa forma, que o embelezamento de Ulisses é comparável a uma técnica artística (*tékhnē*), sendo a beleza e a graça passíveis de serem fabricadas. Segundo Vernant,

Para os gregos, a *kháris* não emana apenas da mulher ou de todo ser humano cuja beleza jovem faz 'brilhar' o corpo (especialmente os olhos) com um esplendor que provoca o amor; emana também das bijuterias ciseladas, das jóias trabalhadas e de certos tecidos preciosos: o cintilamento do metal, o reflexo das pedras em águas diversas, a policromia da tecelagem, a variedade dos desenhos que figuram, sob forma mais ou menos estilizada, uma decoração vegetal e animal, que evoca muito diretamente as forças da vida, tudo concorre para fazer do trabalho de ourivesaria e do produto da tecelagem uma espécie de concentrado de luz viva de onde irradia a *kháris*. (VERNANT, 1990, p.314)

A própria arte do ourives, além de ser atribuída a Hefesto, deus relacionado com o artesanato e o fogo, é também atribuída a Atena. A associação entre Hefesto e Atena está presente também na *Teogonia* de Hesíodo, no mito de Pandora, sendo Hefesto responsável por forjar a forma de uma virgem a partir da terra e de forjar para ela uma coroa de ouro admirável gravada com inúmeras figuras. A Atena coube adorná-la com vestimentas e ricos adereços (*Teog.*, 571ss). Em *Os Trabalhos e os Dias* (60ss) a associação é também presente, embora concorram na composição de Pandora alguns outros deuses. A esse respeito, não se pode deixar de lembrar que na *Odisséia* (VIII, 492) é Atena quem faz o cavalo de madeira junto com Epeio, possibilitando a vitória dos gregos sobre os troianos, e que é Hefesto quem faz o escudo de Aquiles, cuja fabricação é ricamente descrita na *Ilíada* (468s.).

Imagens literárias

A digressão relativa ao escudo de Aquiles na *Ilíada* é muito famosa e constantemente citada como um exemplo das relações entre a literatura e as artes plásticas na Antigüidade. Com relação a este trecho, Lessing considera que

Homero, nomeadamente, pinta o escudo não como algo pronto, perfeito, mas antes como um escudo sendo feito. Portanto, ele lançou mão também aqui do enaltecido artifício de transformar o coexistente do seu objeto em consecutivo e fazer desse modo da pintura monótona de um corpo, a pintura vivaz de uma ação. Nós não vemos o escudo, mas sim o mestre divino [Hefesto], como ele produziu o escudo. Ele avança com o martelo e com o alicate para a sua bigorna e, depois de ter forjado as lâminas a partir do metal grosseiro, sob os seus golpes

sutis brotam do bronze, uma após a outra, diante dos nossos olhos, as imagens que ele destinara para a sua ornamentação. Nós não o perderemos de vista até tudo estar terminado. Agora ele está pronto e nós nos assobramos não com a obra, mas com o assombro crente da testemunha ocular que viu a confecção. (LESSING, 1998, p.214)

Lessing, no seu famoso estudo *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, datado de 1766, acredita que a principal vantagem da poesia residiria no fato do poeta poder atingir o que a pintura material mostra “passando através de toda uma galeria de pinturas”(LESSING, 1998, p.182) . A poesia apresenta uma ação visível progressiva, que acontece numa seqüência temporal, enquanto que a pintura apresenta uma ação visível inerte, com partes que se desenvolvem uma ao lado da outra no espaço (LESSING, 1998, p.190). Para Lessing, “a seqüência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista [plástico]”(LESSING, 1998, p.211). Ele admite que ambas as artes são vizinhas e constantemente invadem uma o território da outra por necessidade; contudo, afirma existirem diferenças essenciais entre elas, tanto no que diz respeito ao meio, quanto no que diz respeito ao objeto da imitação.

Na *Odisséia* encontramos também descrições de objetos, como a descrição resumida do talabarte de Héracles (XI, 609-614), e também descrições pormenorizadas da fabricação de alguns objetos, tais como a jangada (V, 243s), com a qual Ulisses abandona a ilha de Calipso, e o leito conjugal (XXIII, 190s.), cuja feitura constitui o indício final para que Penélope reconhecesse seu marido. Ambos os objetos (jangada e cama) vêm à luz através da descrição paulatina de sua fabricação, na medida em que Ulisses os constrói. Nestes trechos, a imagem dos objetos é obtida através do que Lessing denominou “a pintura vivaz de uma ação”. Assim, os objetos apresentam-se aos olhos do leitor de uma maneira sucessiva, tornando-se visíveis não de uma só vez, como um todo, mas no decorrer da narrativa, através da confecção de cada uma das suas partes.

A esse respeito, Létoublon acredita que em Homero não se pode falar propriamente em “descrições”, mas sim em “histórias, relatos sobre os objetos e seu papel na narrativa épica, com um segundo plano simbólico implícito” (LÉTOUBLON & EADES, 1999, p.212). Létoublon (1999, p.214) cita, entre outros, o exemplo presente na *Odisséia* do arco de Ulisses (XXI, 11s), na medida em que nos é apresentado não a partir da história de sua feitura, mas a partir da maneira como ele chegou às mãos de seu atual dono, através de doações sucessivas. Ela observa que esses objetos têm em geral

um caráter excepcional, como é o caso do escudo de Aquiles, em que o poeta “inventa a narrativa de uma fabricação por definição impossível para os artistas humanos, mostrando deste modo, paradoxalmente, que o aedo possui o poder de criar imagens que as artes plásticas são incapazes de criar” (LÉTOUBLON & EADES, 1999, p.219). Assim, os trechos em questão não constituiriam de modo algum pausas descritivas gratuitas, mas possuem, como a estudiosa intenta demonstrar, uma função dramática específica dentro da narrativa épica.

Vale a pena citar ainda o trecho da *Odisséia* relativo à descrição do palácio e do jardim de Alcínoo (VII, 81s). Ao chegar ao palácio do rei dos feácios, Ulisses detém-se junto à soleira, pois um brilho (*aígle*) semelhante ao do sol e da lua se espalhava pela casa (IV, 43s). Na seqüência, são descritos o interior do palácio, com seus muros, portas, estátuas, uma mesa de banquete, mulheres triturando o trigo e outras tecendo, sendo que a arquitetura possui detalhes em ouro, prata e bronze. Em seguida, temos a descrição do que se vê no jardim feito pelos deuses para o monarca, como vários tipos de árvores, vinhas e fontes. O interior do palácio revela uma imensa riqueza, enquanto que o jardim revela um aspecto idílico, através da abundância e da fertilidade incessante. O trecho é encerrado com os seguintes versos: “Estes os dons admiráveis que os deuses a Alcínoo fizeram./ Para, a admirar, o divino e sofrido Ulisses quanto via./ Mas, depois que se saciara na vista daquele espetáculo,/ rapidamente atravessa o limiar e na casa penetra.”(VII, 132-135). Cumpre esclarecer que não se trata aqui da narrativa da confecção de objetos, como identificamos em trechos anteriores, mas sim da enumeração de diversos ambientes, objetos e ações, que sugerem os sucessivos olhares lançados por Ulisses. O foco narrativo parece coincidir exatamente com o ponto onde o herói se detém, na entrada do palácio, a partir de onde é possível vislumbrar seu interior, e também o jardim externo. Sendo assim, a pausa de Ulisses e seu olhar contemplativo são mimetizados pela digressão feita pelo narrador, nos oferecendo "pinturas" consecutivas do palácio.

A invisibilidade

A riqueza de imagens sugeridas pelos textos homéricos não pode ser considerada apenas através sob o aspecto da visibilidade, mas deve ser também notada, segundo meu

entendimento, nas inúmeras referências à invisibilidade, à ausência de imagens específicas e ainda às imagens fantásticas e aterrorizantes, que configuram um espetáculo terrível para os olhos. Segundo Lessing, “Homero trabalhou com dois gêneros de seres e de ações; visíveis e invisíveis. Essa diferença não pode existir na pintura: tudo nela é visível; e visível de um modo singular” (LESSING, op. cit., p.1998). Nesse sentido, pretendo abordar brevemente alguns trechos da *Odisséia* em que a impossibilidade ou a dificuldade de visualização é tematizada.

Um dos pontos mais importante para a discussão desta questão diz respeito à invisibilidade e ao desaparecimento dos deuses. A invisibilidade é um atributo *a priori* da divindade, que muitas vezes é presentificada através da construção de imagens, sejam elas literárias ou plásticas. Vernant afirma que

o símbolo através do qual uma força do além, isto é, um ser fundamentalmente invisível, é atualizada, presentificada neste mundo, transformou-se em uma imagem, produto de uma imitação versada que, pelo seu caráter de técnica erudita e de processo ilusionista, introduz-se desde então na categoria geral do fictício – que nós chamamos de arte. A partir daí, a imagem depende do ilusionismo figurativo, tanto mais que não se aparenta com o domínio das realidades religiosas. (VERNANT, 1990, p.319.)

Conforme afirmei anteriormente, os deuses em Homero ora se manifestam assumindo diversas formas, ora permanecem invisíveis, ora são visíveis para alguns e para outros não, pois, como diz o narrador, “nem para todos os homens os deuses mostram-se visíveis” (XVI, 161). Sendo assim, a vontade própria dos deuses é que determina se um mortal vai tê-los sob a vista. Quando assumem diversas formas, e mesmo quando permanecem invisíveis, reconhecer os deuses é difícil para os mortais (XIII, 312-3), a não ser que eles queiram se revelar ou então fazerem-se notar por meio de prodígios. No Canto X, ao narrar o episódio de Circe, Ulisses conta o desaparecimento da deusa, tecendo um comentário sobre o poder das divindades: “Fácil, de nós se furtou. Quem consegue enxergar um dos deuses,/ a seu mau grado, quando ele se move de um ponto para outro?” (X, 573-4). O comentário de Ulisses reafirma o poder dos deuses em decidir se são visíveis ou não em sua movimentação, e pode inclusive levar-nos a pensar que a velocidade de seu movimento é tão grande que impossibilita aos mortais que os vejam. Segundo Lopes, o emprego adverbial dos termos do “sistema fácil-difícil” está relacionado muitas vezes à diferenciação entre homens e deuses, pois o que é fácil (próprio) para um imortal não o é para um mortal

(LOPES, 1996, p. 27). Neste caso, trata-se de tecer uma diferenciação entre as possibilidades divinas de movimentação e as limitações características dos seres mortais. O comentário também pode ser entendido como uma reafirmação da natureza mutável e inconstante das divindades.

Um outro modo de um deus passar de visível a invisível pode ser encontrado nas metamorfoses em pássaros. Como comentamos anteriormente, a deusa Atena opera essas metamorfoses, algumas vezes, no decorrer da narrativa, sendo que não nos parece claro se a metamorfose de fato acontece, ou se nas passagens em questão o desaparecimento da deusa a faz ser comparável a um pássaro em virtude de sua grande velocidade. Neste caso, a figura do pássaro teria uma função metafórica, significando "rapidamente como um pássaro". Segundo Pucci, esta questão tornou-se uma verdadeira querela dentro dos estudos clássicos, sendo que das seis passagens mais debatidas, quatro pertencem à *Odisséia* (PUCCI, 1995, p.165s.).

Mais um trecho interessante relativo à invisibilidade divina está presente no Canto XIX, quando Ulisses e Telêmaco recolhem as armas e as guardam, a fim de preparar o cenário da vingança. Atena é quem vai iluminar o trajeto, permanecendo, contudo, invisível:

∇

Sem mais demora eles dois, Ulisses e o brilhante Telêmaco, para o interior transportaram os elmos e escudos boleados, bem como as lanças pontudas. À frente dos dois avançava Palas Atena com áurea candeia de luz inefável. Com isso admirado, se vira Telêmaco e o pai interpela: "Coisa realmente espantosa, meu pai, tenho agora ante os olhos, pois, em verdade, as paredes da sala e os belíssimos nichos, bem como as vigas de abeto e as colunas em que se sustentam, brilham-me diante dos olhos, tal como se o fogo as queimasse. Provavelmente um dos deuses do Olimpo se encontra aqui dentro." Disse-lhe, então, em resposta, Ulisses, o guerreiro solerte: "Cala-te e guarda o que pensas; nenhuma pergunta me façás. Este é o costume dos deuses, que moram no Olimpo muito amplo. [...]" (XIX, 31-43.)

Telêmaco não vê a deusa, mas percebe que ali há uma presença divina, pois a iluminação é muito intensa e uniforme. O narrador revela que essa iluminação é a deusa quem faz (*epoíei*), carregando uma candeia dourada. O prodígio não provoca nenhuma admiração em Ulisses, já acostumado com as intervenções de sua protetora, reconhecendo ali um costume habitual (*díke*) dos deuses. Apesar da deusa permanecer invisível, sua presença, entretanto, se torna manifesta através da iluminação do espaço

narrativo, conferindo ao trecho uma interessante dualidade entre seu ocultamento e a visibilidade provocada pela luz.

Além de ficarem invisíveis, os deuses têm ainda o poder de tornar os mortais invisíveis, lançando-lhes uma espécie de névoa em torno, como Atena faz com Ulisses em diversos momentos (por exemplo, em VII, 14s; XXIII, 320s). Desse modo, ele é capaz de ver tudo à sua volta, porém não é visível para nenhum dos outros mortais. Há, contudo, uma espécie de neblina diferente que é lançada sob Ulisses no canto XIII, logo quando ele chega a Ítaca, a qual, além de deixá-lo invisível, tem ainda a função de alterar a aparência da ilha, a fim de que o herói não reconhecesse de imediato a sua pátria (XIII, 189s PUCCI, 1995, p.1,47-8). A ilha se reveste de uma outra aparência aos seus olhos, e ele só pode reconhecê-la quando Atena desfaz o nevoeiro.

A respeito do artifício da neblina, Lessing questiona: “mas quem não vê que no poeta o encobrir na neblina e na noite não deve ser nada mais do que um modo de dizer poético para o tornar-se invisível?” Lessing sugere, desse modo, que a neblina figuraria como um recurso poético utilizado quando se quer sugerir a invisibilidade, sendo um grande erro dos pintores a literalização do que ele considera ser apenas uma metáfora (LESSING, 1998, 175). Ele critica os pintores que se apropriam deste recurso em seus trabalhos, com uma nuvem pintada atrás da qual se escondem os personagens, como se fosse atrás de um biombo, argumentando que isso implica em ultrapassar as fronteiras da pintura, na medida em que

a nuvem nos pintores não é apenas um signo arbitrário e não natural, como também esse signo arbitrário não possui sequer a distinção determinada que ele poderia o ter como tal; pois eles o utilizam tanto para tornar invisível o visível, como também visível o invisível. (LESSING, 1998, 176)

A invisibilidade, para além de ser um atributo exclusivo da divindade, está também relacionada com a morte e com as representações do país dos mortos e das almas. A própria etimologia da palavra Hades está ligada à invisibilidade, ao não-visível (*aïdés*). Sua localização geográfica na *Odisséia* é num ponto extremo da terra, onde a luz do sol não alcança. Na *Odisséia* encontramos inúmeras referências ao mundo dos mortos, pois Ulisses ele próprio teve que se dirigir ao Hades a fim de consultar o adivinho Tirésias. Segundo a narrativa de Ulisses, para chegar lá, eles aportaram no país dos Cimérios, e a partir daí seguiram ainda mais um pouco:

Nessa paragem se encontra a cidade dos homens Cimérios,
que se acham sempre envolvidos por nuvens e brumas espessas;
nunca foi dado alcançá-los os raios do Sol resplendente,
nem ao subir, ao vingar ele a estrada do céu estrelado,
nem quando baixa de novo, na volta do céu para a terra.
Noite nociva se estende sem pausa por sobre esses míseros. (XI, 14-9.)

Além de ser envolvido por nuvens e brumas, o local vive uma noite eterna. O local é inacessível aos mortais. Ulisses, ele próprio, diz que ninguém em vida teria conseguido chegar aí (X, 502), afirmando, assim, o ineditismo de seu feito. A alma de sua mãe confirma-o, dizendo ainda que o caminho é muitíssimo acidentado, com cachoeiras enormes e rios de curso violento, de maneira que “é difícil aos vivos olhar esses quadros” (*khalepòn dè táde zooîsin orâsthai*) (XI, 155s). Lopes sugere que, muitas vezes, o emprego de termos do “sistema fácil-difícil” está relacionado também com adversidades climáticas, sugerindo que a dificuldade é capaz de levar um indivíduo à morte. Segundo ele, “a proximidade entre o adversário de guerra difícil e, por exemplo, o raio difícil indica, por outro lado, que a relação que um indivíduo tem com um opositor é uma ameaça tão extrema que coloca seu adversário na mesma relação que se tem com um fenômeno atmosférico.” (LOPES, 1996, p.132-3).

O que ele chama de adversidades climáticas são elementos da natureza que aparecem ao longo da *Odisséia* como hostis ao homem, tais como o raio, o vento, o furacão, o inverno e o mar. Nesse sentido, o percurso empreendido por Ulisses pode ser considerado como hostil e perigoso, dadas as adversidades naturais, que reforçam ainda mais a possibilidade de morte contida no empreendimento (LOPES, 1996, p.127). Por outro lado, Lopes afirma que nesta ocorrência do advérbio “difícil” (*khalepón*) reside o espanto de Anticléia relativo à presença de seu filho, ainda vivo, entre os mortos. Sendo assim, o termo faria uma remissão à diferença entre mortais e imortais (LOPES, 1996, p.30-1.). Consideramos que, além de todas essas interpretações, o fato de *khalepón* estar qualificando o verbo ver (*horâsthai*) implicaria, ainda, a impossibilidade física de se ver algo na escuridão do Hades.

Com relação à figuração dos deuses e dos mortos, de um modo geral, Vernant afirma que

trata-se, nos dois casos, de fazer ver forças que dependem do invisível e que não pertencem ao espaço em que vivemos, localizando-as em uma forma precisa e em um lugar bem determinado. Fazer ver o invisível, destinar às entidades do além um lugar em nosso mundo: pode-se dizer que na empresa da figuração existe, de início, essa

tentativa paradoxal para inscrever a ausência na presença, inserir o outro, o algures, em nosso universo familiar. Quaisquer que tenham sido os avatares da imagem, esse desafio pode substituir de modo sempre válido, em grande medida: evocar a ausência na presença, o algures no que está sob os olhos. (VERNANT, 1990, p.319)

A afirmativa de Vernant pode ser aplicada tanto às artes plásticas, quanto ao caso específico da literatura, cujos artifícios para a figuração do invisível são extremamente ricos e variados. Assim, nota-se em Homero um grande esforço no sentido de fazer ver o invisível e de atualizar os seus traços de alteridade em relação à realidade cotidiana dos mortais. A morte, a partir do momento em que faz um ser humano desaparecer da superfície da terra e do convívio com os demais, denota necessariamente uma ausência, cujo traço marcante é a não-visibilidade.

Ulisses narra como a deusa Circe lhe anuncia a necessidade de baixar até o palácio de Hades e de sua esposa Perséfone:

νυ=σθαί: τοι | δε.: σκιαί | α)ι+σσουσιν.

Filho de Laertes, de origem divina, Ulisses engenhoso, contra a vontade, por certo, não mais ficareis aqui em casa; mas é preciso que empreendas, primeiro, outra viagem e que entres a casa lúgubre de Hades e da pavorosa Perséfone, para que possas consulta fazer ao tebano Tirésias, cego adivinho, cuja alma os sentidos mantém ainda intacto. A ele, somente, Pérsefone deu conservar o intelecto mesmo depois de ser morto; as mais almas esvoaçam quais sombras.(X, 488-98)

De acordo com Circe, a alma (*psykhé*) do adivinho se diferencia das outras, na medida em que lhe foi concedido preservar seus sentidos (*nóos*) e seu intelecto (*phrénes*), sendo as demais apenas sombras (*skiaí*). Guardam a aparência do morto e, contudo, dele se diferenciam, sendo o seu duplo. Quando Ulisses encontra com sua mãe Anticléia no Hades (XI, 84s), ela não pode reconhecê-lo, pois está privada de senso. Contudo, ele a reconhece e deixa que beba do sangue, como Tirésias o havia aconselhado, o que faz com que recobre a consciência e possa, enfim, reconhecer o filho. Ele tenta abraçá-la em vão, três vezes, e esta lhe escapa como uma sombra. Ulisses pergunta então se ela era apenas um fantasma (*eídolon*) enviado por Perséfone para enganá-lo; sua mãe diz que não e explica-lhe o destino final de todos os mortais:

)υ/+τῶ ο ρ νειροφ α)ποπταμε/νη πεπο/τηται.

Esse o destino fatal dos mortais, quando a vida se acaba, pois os tendões de prender já deixaram as carnes e os ossos.

Tudo foi presa da força indomável das chamas ardentes
logo que o espírito vivo a ossatura deixou alvacenta.
A alma, depois de evolar-se, esvoaça qual sombra de sonho. (XI, 218-222)

Para Vernant, o duplo na Grécia antiga era uma verdadeira categoria psicológica, uma realidade exterior ao sujeito, que se move em dois planos contrastantes: ao mostrar-se presente, revela não pertencer a esse mundo, mas a um mundo inatingível. Assim, a alma de um morto evoca sua presença, reafirmando ao mesmo tempo sua ausência irremediável. Ao citar uma passagem da *Ilíada* (XXIII, 59-117), quando Aquiles vê em sonho o fantasma (*éidolon*) de Pátroclo, Vernant discorda em parte da alma de Anticléia e afirma que “há, pois, no *éidolon* um efeito enganador, de decepção, de engodo, apáte: é a presença do amigo, mas é também a sua ausência irremediável; é Pátroclo em pessoa, mas também um sopro, uma fumaça, uma sombra ou o vôo de um pássaro” (VERNANT, p.309, passim). Segundo ele, a categoria do duplo compreenderia também os sonhos e as aparições sobrenaturais.

Imagens aterrorizantes

Gostaria ainda de referir-me a algumas imagens que chocam a visão, por serem aterrorizantes e extraordinárias. Uma delas refere-se ao monstro Cila, que na *Odisseia* é descrito pela deusa Circe no seguinte trecho:

κεφαλαα.φ δεινοιςο βερε/θρου:

De doze pés é dotada, disformes bastante eles todos,
com seis compridos pescoços, também terminando eles todos
por uma horrenda cabeça, com tríplice fila de dentes,
fortes e em número grande, onde a negra morte se aninha.
Acha-se até meio corpo escondida na côncava gruta,
mas para fora do bátrio horrível estende as cabeças. (XII, 89-94)

O monstro habita uma gruta profundíssima, onde esconde a parte de baixo de seu corpo, deixando apenas as cabeças de fora. Segundo Circe, “não houve quem se gloriasse de vê-la, ainda mesmo que um deus a encontrasse” (XII, 87-8). Quando Ulisses se aproxima da gruta onde mora o monstro, ele se esforça para vê-la, porém doem-lhe os olhos, em virtude do esforço de tentar enxergar no escuro (XII, 232-3). Ulisses não nos

oferece nenhuma descrição do monstro neste momento, apenas utiliza um símile de um pescador que com uma vara retira os peixes do mar, comparando a violência da deusa contra seus companheiros, que gritavam e debatiam-se enquanto eram devorados. Segundo Ulisses, “foi esse o quadro mais triste de todos que viram meus olhos” (XII, 258-9).

Outra imagem terrível é apresentada quando Ulisses, ensangüentado, conclui por fim a vingança contra os pretendentes. Euricléia entra na sala e depara-se com esta visão:

Foi encontrar o solerte Ulisses entre os corpos sem vida,
todo manchado de sangue e de poeira, no jeito de forte
leão que se afasta, depois de comer uma rês da manada,
ensangüentado está todo na frente; por ambos os lados
sangue dos queixos lhe escorre, espetáculo horrível de ver-se:
os pés e as mãos de Ulisses, desse modo, manchados se achavam.
(*Od.*, XXII, 401-6)

É interessante a reação de Euricléia frente à cena, pois ela grita, porém não de terror, mas sim de alegria, ao ver os corpos estendidos e todo aquele sangue. O herói ordena que tudo seja limpo, antes de que Penélope desperte de seu sono. Quando a serva acorda, relata todos os acontecimentos e diz a Penélope que a ela que também seria agradável ver Ulisses ensangüentado como um leão (XXIII, 47-8). Por mais que fosse terrível a imagem da carnificina empreendida por ele, cujos sinais se estampavam na sua figura coberta de sangue, é possível, no entanto, alegrar-se com a sua visão, pois a vingança era por demais desejada por elas. Cumpre observar que o adjetivo utilizado no penúltimo verso citado, referindo-se ao aspecto do leão, que traduzimos aqui por terrível (*deinós*), significa ainda algo atemorizante, perigoso, funesto, indigno, tanto quanto algo extraordinário, forte, estranho, maravilhoso e poderoso. Desse modo, o aspecto (*ôpa*) de Ulisses ensangüentado é terrível e aterrorizante, mas é também, ao mesmo tempo, uma imagem magnífica e extraordinária de se ver.

Conclui-se, desta forma, que o texto homérico é rico em referências visuais, sejam elas referentes a aspectos visíveis ou invisíveis, estando presentes na narrativa de diversas formas. O que se pode inferir, a partir desta constatação, é que o texto homérico está inserido em uma cultura onde a visualidade exerce um papel importante, e que o texto homérico explora estes aspectos visuais, incorporando-os à sua estética. O texto homérico, assim, participa de uma tradição estética onde entrecruzamentos entre

as artes são uma constante, notadamente neste caso os entrecruzamentos entre a poesia épica e as artes visuais e aplicadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AUERBACH. *Mimesis*. Tradução de S. F. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

HESÍODO, *Os Trabalhos e os Dias*. Tradução de M.C.N. Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990.

HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. Edição revisada e acrescida do original grego. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5a. edição. São Paulo: Ediouro, 2002.

KONSTAN, David. O amante adolescente na literatura grega. Trad. de Celina F. Lage. In: *Scripta Classica On-Line*. Número 1, Tema: Contestações do mito. Abril de 2003, Belo Horizonte, NEAM/UFMG, p.14-15. Disponível em <<http://www.scriptaclassicaonlinebr.gr.eu.org/david.pdf>> Acesso em: 01 abril de 2015.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOPES, Antônio Orlando de O. Dourado. *O fácil e o difícil no livro I da República de Platão: uma interpretação a partir dos poemas de Homero e Hesíodo*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1996. (Dissertação, Mestrado em Filosofia)

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. Volume 1- Cultura grega. 7ª edição atualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLATÃO. *República*. Tradução de M.H.R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PUCCI, Pietro. *Ulysse polutropos: lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odysee*. Traduit par Jeannine Routier-Pucci. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

SNODGRASS, Anthony. *Homer and the Artists: Text and Picture in Early Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

SCOTT, Willian. The homeric simile and the oral tradition. In: *The oral nature of the homeric simile*. [?]: Lugduni Batavorum E. J. Brill, 1974.

VERNANT, Jean-Pierre. Do duplo à imagem. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganush Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WHITMAN, Cedric H. *Homer and the heroic tradition*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

BIBLIOGRAFIA:

BRANN, Eva. *Homeric Moments: Clues to Delight in Reading the Odyssey and the Iliad*. Philadelphia, Paul Dry Books, 2002.

LOVATT, H. & VOUT, C.. *Epic Visions: Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.