PARA VER A ODISSEIA

ENTRE A LITERATURA, AS ARTES PLÁSTICAS E O CINEMA

EXPEDIENTE
Design: Laboratório de Design Gráfico / Escola de Design - UEMG
Coordenação: Mariana Misk
Orientação do projeto: Iara Mol, Mariana Misk e Simone Souza
Aluno responsável: Tayla Olandim
Revisão: Margarete Oliveira

Imagem de capa por Batintherain. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/batintherain/5018268367/in/photolist-dAewvr-8DrWmp-4dMp49-bnu69Q-kREsf-5zNnC8>

EdUEMG – Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais
Rodovia Papa João Paulo II, 4143 – Ed. Minas – 8º andar – Cidade Administrativa Presidente Tancredo Neves
Bairro Serra Verde – Belo Horizonte – MG – CEP: 31.630 – 900
Tel.: (31) 3916 – 9080 http://eduemg.uemg.br e-mail: editora@uemg.br

CELINA FIGUEIREDO

PARA VER A ODISSEIA

entre a literatura, as artes plásticas e o cinema

editora UEMG

Belo Horizonte
2017

L174p Lage, Celina Figueiredo.
Para ver a Odisséia : Entre a literatura, as artes plásticas e o cinema / Celina Figueiredo Lage. - Belo Horizonte : EdUEMG, 2017.
193 p. : il.

Inclui bibliografia.

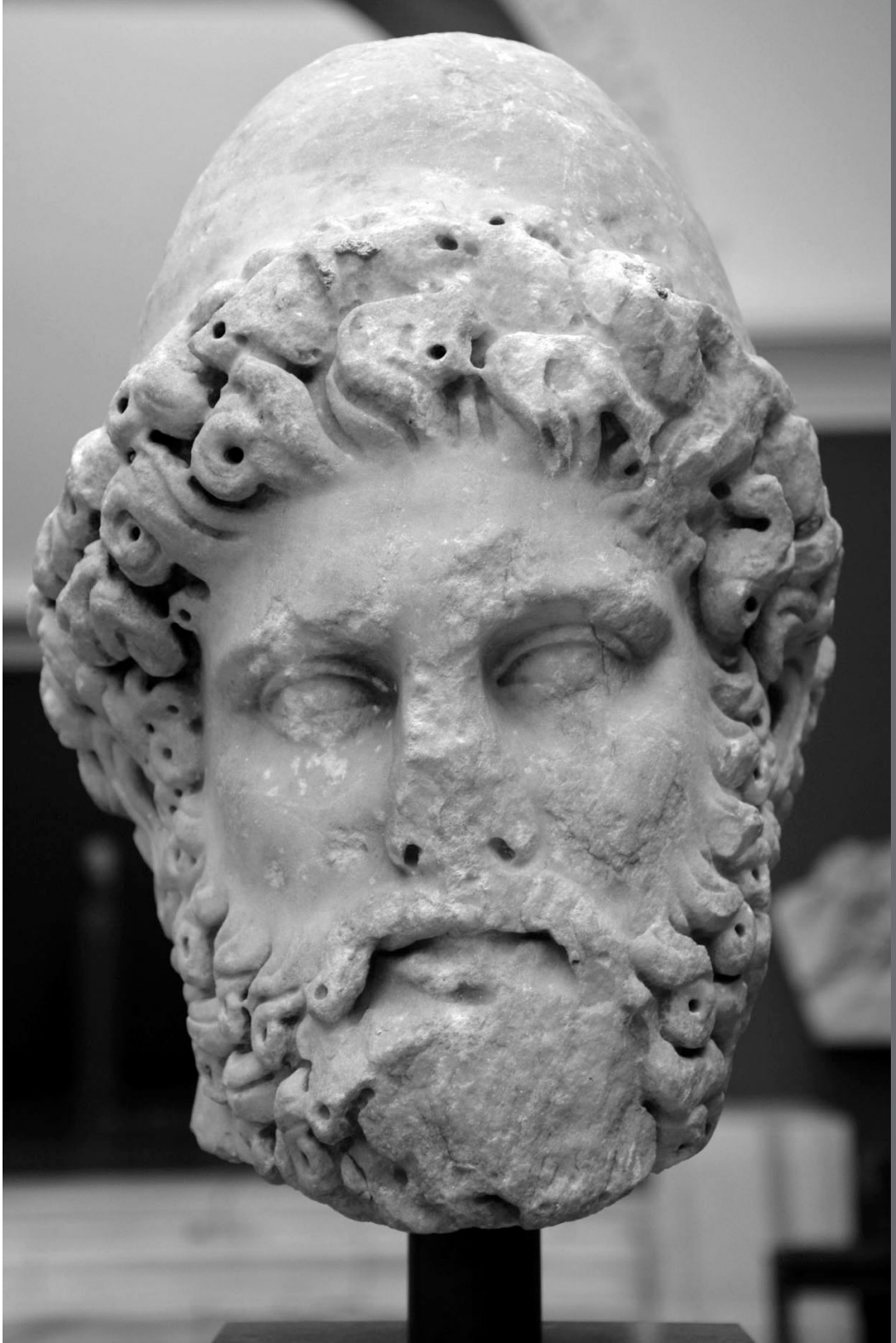
ISBN 978-85-62578-96-0

1. Arte e Literatura. 2. Cinema e Literatura. I. Lage, Celina Figueiredo. II. Título.

CDU 821.14

Ficha catalográfica: Valdenicia Guimarães Rezende CRB-6/3099.

SUMÁRIO



METAMORFOSES DO OLHAR

Literatura e artes visuais na Grécia Antiga

Se possivelmente foram causa de espanto as primeiras exibições do *Arrivée d'un train en gare à la Ciotat*[1], não surpreenderia pensar que muitos dos espectadores, ainda que impactados pela imagem do trem que avança em sua direção, experimentassem e reconhecessem ali um prazer estético familiar, próprio do espetáculo causado pelas imagens. A história do cinema é um exemplo claro do primado da visualidade, cujo gosto renovado parece ter invadido definitivamente nosso tempo. Jameson caracteriza nossa época, a chamada Pós-Modernidade, como a *sociedade do espetáculo ou das imagens*, por observar aí um certo retorno à beleza, uma nova estetização, com predomínio do gosto visual[2]. Essa tendência cultural, que parece ser uma dominante já na Modernidade, tem raízes profundas na arte ocidental e determina nossa forma de ver e representar o mundo.

A tradição cultural do Ocidente sempre foi marcada por fortes relações entre a literatura e as artes visuais. Desde os textos mais antigos de nossa civilização, essa tendência está presente como uma

espécie de "marco arquetípico", capaz de fundar a nossa própria identidade e lançar as bases sobre as quais a tradição ocidental se desenvolve. Deve-se entender "marco arquetípico" conforme o sentido da palavra grega *arkhé,* que significa início, princípio e fundamento. Sendo assim, podemos identificar em Homero esse momento inaugural, o qual pode ser considerado o primeiro tanto no que diz respeito ao aspecto cronológico, quanto no que diz respeito à grande influência que exerceu na poética ocidental. Ao firmar-se como uma das mais importantes narrativas da nossa civilização, a épica homérica revela-se uma fonte inesgotável para o estudo da nossa própria cultura. Segundo Vernant,

> para quem quer interrogar-se não somente a respeito das formas de que se revestem as imagens, em tal momento ou em tal país, como também, de modo mais profundo, acerca da função das imagens enquanto tal e do estatuto social e mental da imagística no contexto de uma dada civilização, o caso grego é sem dúvida privilegiado. [...] Sob a influência de modelos orientais, a constituição do que se poderia chamar de um repertório de imagens, uma paleta de figuras e a elaboração de uma linguagem plástica na cerâmica, no relevo, na escultura plena, produzem-se, por volta do século VIII [a.C.], como que a partir de uma tábula rasa. § Nesse plano, portanto, do mesmo modo que em outros domínios, assistimos a uma espécie de nascimento ou, pelo menos, de renascimento que nos autoriza a falar de um advento da figuração na Grécia[3].

Se observarmos a tradição poética advinda de outras tradições, como por exemplo a judaica, que proíbe as representações visuais, podemos inferir que certo tipo de relacionamento estreito entre os signos verbais e os signos visuais é uma característica de nossa cultura. Ao compararmos os relatos do Antigo Testamento com o texto de Homero, como fez Auerbach,

veremos que nossa sensibilidade e nossa visão de mundo se formaram num universo povoado de imagens e palavras, cujos limites se interpenetram mutuamente.

Segundo Auerbach, o texto de Homero é rico em descrições modeladoras, com predomínio do primeiro plano da narrativa. As cenas e as ações são descritas minuciosamente com grande riqueza de detalhes, provocando dessa forma imagens mentais nos leitores. Já o relato sobre Abraão, presente no Antigo Testamento, tem como característica principal o realce de certas partes e o escurecimento proposital de outras, com a predominância da multiplicidade de planos: "Só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão"[4]. Auerbach salienta a necessidade do estilo homérico não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado. A utilização desse tipo de recurso parece não estar ligada a nenhum objetivo prático, como o aumento de tensão ou a objetividade do relato[5], mas participa da formação de um gosto poético que privilegia o prazer estético advindo de signos visuais. Segundo Arendt, o conhecimento no mundo grego é concebido através de metáforas visuais, como visão de mundo, enquanto que, na cultura judaica, a metáfora correspondente é a da audição[6]. Trata-se, portanto, de diferenças marcadas no seio de uma determinada cultura, capazes de determinar todo o desenvolvimento posterior dos modos e meios de expressão artísticos.

Podemos ainda observar que, além dos limites da prática literária, as relações entre literatura e artes plásticas foram conceitualizadas pelos primeiros teóricos da literatura: Platão e Aristóteles. De acordo com Platão, a palavra (*lógos*) é para ser ouvida, mas também para ser vista. Na *República,* ele diz que a palavra é mais moldável que a cera[7]. Em seus esquemas teóricos, encontramos

muitas vezes a literatura associada à pintura e à escultura. As teorizações sobre a *mimese literária* são apoiadas frequentemente na comparação com as artes plásticas produzidas na Grécia. Do mesmo modo, Aristóteles, na *Poética*, utiliza as artes visuais como termo de comparação para a definição dos meios e dos conteúdos das artes poéticas[8] Não é por acaso que a famosa expressão de Horácio, "*ut pictura poesis*", tornou-se emblemática de toda uma tradição mimética desenvolvida na arte ocidental.

Outra evidência desse relacionamento pode ser observada na história das artes plásticas. A literatura grega prestou-se a inúmeras representações através dos tempos. As cenas descritas por Homero, bem como seus personagens, estão amplamente presentes nas pinturas, nos relevos e na estatuária da Antiguidade. Eles participam, naturalmente, da constituição de um "modo de ver" notadamente grego. É sabida a grande influência da arte grega em toda a produção posterior[9], que ganhou grande força no Classicismo e estendeu-se até a arte contemporânea, através de cruzamentos constantes. Nesse sentido, podemos pensar que o texto de Homero, como paradigma de um tipo de narrativa que constitui a base formadora da cultura ocidental, contém certas características que propiciam esse tipo de relações intersemióticas.

Cinema e literatura

Exemplos da interpenetração contínua entre literatura e artes visuais podem ser observados, por outro lado, na contemporaneidade, através das teorizações e da própria experiência do cinema. Se, num primeiro momento, os teóricos da literatura utilizaram a comparação com as artes visuais para a reflexão sobre a poesia,

no século XX, ao contrário, as teorias do cinema se apoiaram frequentemente nas teorias literárias. Em busca de sua identidade e de seu estatuto enquanto obra de arte, o cinema procurou definir suas analogias e diferenças em relação a outras formas de arte pré-existentes: o teatro, a pintura, a fotografia e a literatura. Desse modo, "a teoria cinematográfica nasceu com uma orientação essencial e *necessariamente* comparatista"[10], sendo a literatura o ponto de referência mais fortemente marcado.

Muitos teóricos do cinema buscaram apoio em modelos literários para descrever os fenômenos fílmicos. Os formalistas russos produziram diversos ensaios teóricos em que categorias utilizadas para a compreensão do texto literário foram aplicadas ao estudo do cinema, numa tentativa de definir a especificidade da linguagem cinematográfica[11]. Mais tarde, nos anos cinquenta, foram desenvolvidas na França as chamadas "teorias do pré-cinema", que identificaram as origens daquela arte em manifestações muito antigas que procuravam expressar o movimento (por exemplo, o teatro de sombras japonês), defendendo a hipótese da existência de uma literatura pré-cinematográfica. Mas foi somente nos anos sessenta e setenta que os estudos sobre o cinema ganharam maior sistematização, com o advento da Semiologia e da Narratologia Comparada. Utilizando os métodos estruturalista e semiológico, a narrativa cinematográfica foi comparada à narrativa literária, sem que, contudo, se renunciasse às características próprias de sua linguagem. Mais recentemente, novas teorizações, como as de Deleuze, propuseram novas taxonomias, numa tentativa de classificar as imagens e os signos próprios da linguagem cinematográfica[12].

É inegável a influência que as técnicas narrativas literárias exerceram sobre a narrativa cinematográfica, e vice-versa. Se, num

primeiro momento, as teorias sobre o cinema foram decalcadas das teorias literárias, com o passar do tempo o cinema angariou para si o estatuto de Sétima Arte e pôde contar com teorias mais complexas e menos dependentes de outros saberes. No entanto, pode-se notar que a interpenetração entre essas artes é constante e constitutiva, do que nos dá testemunho a própria história do cinema e da literatura.

Muitos defendem que o cinema somente alcançou seu estatuto a partir do momento em que incorporou em sua prática elementos narrativos, através da utilização da técnica da montagem. Segundo Costa,

> a abordagem tradicional considerava que somente a partir do momento em que se começou a manipular satisfatoriamente os vários elementos desta linguagem – a alternância de tempos e espaços, os *closes,* os campos/contracampos, as tomadas subjetivas, a centralização, os *travellings,* as panorâmicas, as fusões, etc. – para construir narrativas fluentes é que o cinema teria se transformado num sistema de expressão verdadeiramente artístico.

Se a historiografia tradicional do cinema foi elaborada sob a hegemonia do cinema narrativo, é preciso repensar a importância da narração na sétima arte, sem com isso desconsiderar seus outros elementos constitutivos, tais como a imagem, o ritmo, o tempo e o próprio filme. Nesse sentido, a cinematografia recente tem apresentado inúmeras reflexões sobre as suas relações com a literatura, de modo a questionar a sua própria identidade.

Dois filmes, em particular, chamam-nos a atenção ao proporem releituras da Odisseia de Homero. Um deles é o *Desprezo*, de Jean-Luc Godard (1963), baseado no romance *Il Disprezzo* de Alberto Moravia. O outro é *Um olhar a cada dia (To vlemma tou*

Odyssea), do diretor grego Théo Angelópoulos (1995). Ambos os filmes problematizam a questão da narrativa e da visualidade, propondo uma reflexão sobre o cinema.

O filme de Godard trata do conflito entre um casal, durante as filmagens da *Odisseia*, dirigida por Fritz Lang. As imagens ainda em construção do filme de Lang aparecem como uma "caricatura" da narrativa homérica: planos longos, centralização, cores saturadas, ausência de ação e privilégio da imagem. As cenas em geral são de esculturas de deuses brancas, focalizadas de baixo para cima, revelando certa visão "apolínea" e nostálgica da épica grega. Nessa caricatura, o aspecto imagético de Homero é ressaltado, no exercício da tradução intersemiótica. A passagem do roteiro ao filme é tematizada diversas vezes, principalmente no tocante à intraduzibilidade entre os dois códigos (a palavra e a imagem). O filme reflete uma crise do cinema europeu e do cinema de um modo geral, cuja metáfora se traduz nos impasses gerados pela filmagem do texto de Homero.

O filme de Angelópoulos, por sua vez, trata da viagem de um diretor de cinema grego que intenta encontrar e revelar rolos que se acreditam estarem perdidos, filmados pelos irmãos Manákis, espécie de irmãos Lumière da Grécia. Ao lidar com as origens do próprio cinema grego, o filme procura resgatar o sentido mais primitivo da narrativa épica, justamente aquele relativo ao olhar. Angelópoulos constrói seu filme buscando recriar o modo de narração homérica, transformando-o numa reflexão sobre o entrecruzamento cultural promovido pelo cinema. O modo como ele lida com os recursos do cinema, na recriação dessa "narrativa primordial"[14], é capaz de lançar novas luzes sobre o conceito de adaptação e de citação no cinema e na literatura. Ao voltar-se para as origens desta última e, ao

mesmo tempo, do cinema grego, o cineasta reforça os vínculos entre essas duas formas de arte, provocando reflexões sobre o ritmo, a narrativa e a visualidade da Odisseia homérica.

Comparatismo e tradução intersemiótica

Podemos abordar as relações entre literatura, artes plásticas e cinema de diversas maneiras. Ainda que elas sejam evidentes, as suas correspondências, afinidades e diferenças constituem um vasto campo de questionamento e estudos comparatistas. Interessa-me aqui, sobretudo, ressaltar os procedimentos relativos à imagem, presentes já na narrativa épica, que representariam aspectos fundamentais da cultura ocidental. Se, conforme afirma Jameson, a teoria da visão "depende necessariamente da elaboração histórica de uma cultura social e de uma experiência social da visão, que depois se teoriza"[15], podemos supor que, através do contraste entre a épica homérica e suas representações plásticas e fílmicas, será possível examinar uma série de conceitos, tais como os de tradução, tradição, recriação, transposição criativa, transcriação, leitura, representação, mimese, original, cópia, visão, autoria, narrativa, etc.

Lembremo-nos da classificação de Jakobson das três espécies de tradução, a saber, a intralingual, a interlingual e a intersemiótica. As duas primeiras operam dentro do sistema de signos verbais, a primeira sendo entendida como *reformulação [rewordind]* dos signos dentro de uma mesma língua, enquanto a segunda age no contexto de línguas diferentes, sendo considerada *a tradução propriamente dita*. O terceiro tipo, a tradução intersemiótica, é também chamada de *transmutação*, consistindo na interpretação

de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais[16]. Segundo Jakobson, o mais importante problema da linguagem é *a equivalência na diferença*. Ou seja, quando falamos em tradução, consideramos que exista uma certa equivalência entre duas mensagens, veiculadas em dois códigos diferentes. Porém, as traduções interlíngual e intralingual contam com uma certa familiaridade entre estes códigos[17]. Já a intersemiótica trabalha com sistemas de signos diferentes, o que lhe confere um modo de interpretar que prima justamente pela diferença.

Benjamin, em *A tarefa do tradutor*, chama a atenção para o poder da tradução de revelar o estranhamento das línguas entre si[18]. Ainda que, a princípio, ele estivesse se referindo à tradução interlingual, podemos pensar que, no caso da tradução intersemiótica, o estranhamento é elevado à hipérbole, pois não se trata mais de uma diferença entre línguas, mas sim entre linguagens. A tradução intersemiótica lida com a diferença desde o início, na medida em que está impossibilitada, por princípio, de almejar a fidelidade ao original, apregoada pela teoria tradicional da tradução.

Mas, segundo Campos, é Valéry quem "relativiza a categoria da originalidade em favor de uma intertextualidade generalizada"[19], diferentemente de Benjamin, que mantém a distinção ontológica entre original e cópia, ou entre palavra poética e palavra tradutória. Se o exercício da tradução, para Valéry, é comparável ao exercício da leitura ou da escrita, pressupõe-se um inacabamento da obra original, "um estado ainda instável da obra". A tradução é entendida como um modo de discutir por analogia, que exigiria, frente aos versos, uma atitude de reprovação, lamentação, admiração, inveja, supressão, cancelamento e retorno. Para ele, "uma obra morre por estar acabada"[20].

Nos filmes em questão, podemos observar este verdadeiro exercício crítico, que nega a servilidade ao original, assumindo a dimensão criativa e autônoma como única possibilidade tradutória. É interessante notar que, tanto no caso do *Desprezo* como em *To vlemma tou Odyssea,* a *Odisseia* de Homero não cumpre a função de modelo a ser imitado. Nem mesmo os filmes são homônimos do poema. Pode-se, entretanto, observar que ocupando o texto homérico uma função central, referências à tradição fílmica e literária são uma constante. O tema de ambos os filmes revela uma crise de paradigmas, uma busca de identidade que precisa sempre retornar ao sentido mais primitivo do olhar, através de releituras e transpoetizações.

É no exercício desse estranhamento que pretendo problematizar as relações entre imagem e narrativa na tradição estética ocidental. A comparação que proponho fazer não tem como fim último medir as diferenças entre os sistemas de códigos em questão, mas sim salientar um traço da nossa cultura, que reside num modo peculiar de relacionamento entre imagem e narrativa, no contexto de uma determinada tradição estética. O exercício da tradução intersemiótica constitui, dessa forma, um campo fértil para o comparatismo, pois, como afirma Carvalhal,

> a comparação não é um fim em si mesma mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor, mas é, sobretudo, investigar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social).[21]

A VISUALIDADE E A NARRATIVA HOMÉRICA

O olhar da musa

Arendt, em *A vida do espírito – o pensar, o querer, o julgar*, ao examinar as origens e as motivações do pensamento filosófico ocidental, concede um lugar privilegiado para a experiência da visão, situando as origens dessa atitude na Grécia antiga. Segundo a pensadora, os atos espirituais repousariam na *faculdade do espírito de ter presente para si o que se encontra ausente dos sentidos*[22]. Desse modo, devemos considerar a atividade da representação, da imaginação e da memória como um afastamento do mundo que está presente para os sentidos, pois a retirada do mundo das aparências seria a única condição essencial para o pensamento. Assim, a imaginação transformaria um objeto visível em uma imagem invisível, abrindo, então, o caminho para as operações do espírito em direção ao entendimento de coisas ausentes. Essas atividades reflexivas abrangeriam tanto a metafísica filosófica e a necessidade de contar histórias sobre fatos presenciados quanto a confecção de poemas[23].

Esta anterioridade essencial do que Arendt denominou "dessensorialização", ou seja, o afastamento do espírito do mundo

visível, encontra-se manifesta, não por acaso, na polissemia do verbo ver em grego. Segundo ela, *a língua grega contém esse elemento temporal em seu próprio vocabulário: a palavra "conhecer" [...] é derivada da palavra "ver". Ver é ideîn, conhecer é eidénai, ou seja, ter visto. Primeiro você vê, depois conhece*[24].

O verbo *ideîn* significa ver, observar com os olhos, tanto quanto representar, figurar no espírito ou no pensamento. Já quando é utilizado na forma do pretérito perfeito, eidénai, significa saber, informar-se, instruir-se, ter conhecimento, tanto quanto possuir uma habilidade derivada deste saber, denotando uma ação acabada, na qual o conhecimento seria um resultado da ação de "ter visto". Essa polissemia, que transita entre as noções de visão e de cognição, encontra-se presente nos termos derivados de *ideîn*, como também em outros verbos relativos à visão, como *theoreîn, skopeîn*, etc. Neste sentido, Arendt afirma que *a paixão de ver [...] precede, na língua grega, até mesmo gramaticalmente, a sede de conhecimento. Ela acrescenta que esta paixão caracterizou a atitude grega básica diante do mundo e a considera óbvia demais para exigir documentação*[25].

Arendt pontua suas reflexões estabelecendo uma oposição entre a cultura grega e a judaica. Segundo ela, na cultura hebraica, a metáfora-guia do pensamento não é a visão, mas sim a audição. Nessa linha, o judaísmo concebe um Deus que se ouve, mas não se vê, tornando a verdade, assim, invisível[26]. Um exemplo desta noção está contido em um dos dez mandamentos dados por Deus a Moisés, que proíbe a representação plástica: *não farás para ti escultura ou imagem semelhante a nada do que há nos céus e abaixo da terra*[27]. A iconoclastia implicaria, de fato, uma marcante diferença entre as formas de conhecimento postuladas pela tradição hebraica e pela grega.

Apesar de a questão que envolve as relações entre visão e cognição ter sido tratada desde os primeiros filósofos da Antiguidade, revelando sua importância para a cultura grega, o olhar muitas vezes é tematizado como uma metáfora para a própria construção do texto literário. Cenas literárias exploram muitas vezes aspectos relativos à visão, provocando imagens mentais nos leitores e, ainda, dialogam com toda uma tradição icônica, através do exercício da tradução intersemiótica.

Podemos observar em alguns trechos da obra de Homero uma hierarquização da esfera da visão sobre a esfera da audição. Como exposto no Canto II da *Ilíada*, a narrativa funda-se sobre o olhar das Musas, deusas filhas de Zeus. A invocação a elas, que antecede o famoso "catálogo das naus", é uma espécie de monumento literário em honra dos comandantes que teriam participado da guerra de Tróia:

> *Ilíada* II,484-493 - Dizei-me agora, ó Musas que habitais o palácio do Olimpo,/ Pois vós sois deusas, estais presentes e sabeis todas as coisas,/ Enquanto nós somente a fama escutamos e nada sabemos,/ Quais eram os chefes dos Dânaos e os comandantes./ A multidão eu não diria nem nomearia,/ Nem se eu tivesse dez línguas, dez bocas,/ Uma voz incessante, e possuísse um peito de bronze, / Se vós, Musas olimpíades, filhas de Zeus portador da égide, / Não lembrásseis quantos foram para o pé das muralhas de Tróia. / Eu direi então os chefes das naves e as naves todas. (Tradução da autora)

Como se vê, o aedo pede às Musas que cantem para ele, que relembrem quais os chefes e os navios aqueus que foram a Tróia. A invocação expõe a capacidade ilimitada do conhecimento das Musas, que são deusas, estão presentes e sabem todas as coisas. Os verbos utilizados nos versos 485 e 486, *íste* e

ídmen, como observei anteriormente, são justamente formas do pretérito perfeito do verbo ver (*ideîn*), cujo significado é "saber" por ter visto. Sendo assim, as deusas podem presenciar todos os acontecimentos, vê-los pessoalmente e, desse modo, possuir um conhecimento acerca dos mesmos. O resgate da memória se dá justamente pelo canto da Musa, que se reflete no canto do próprio aedo. O conhecimento das Musas impera e impõe-se sobre o conhecimento do próprio poeta. O poeta e seus ouvintes (o narrador utiliza a primeira pessoa do plural) apenas ouvem a fama, ouvem dizer, e não viram nem presenciaram nada do que será narrado, pois possuem limitações impostas por sua condição de mortais. A autópsia total, no sentido de estar presente e ter visto com os próprios olhos todas as coisas e todos os acontecimentos, desse modo, reveste-se de um caráter sagrado frente à simples audição da fama, que expõe a limitação do ser humano.

O aedo é exatamente aquele que possibilita que este olhar cognoscente da Musa se transforme em narrativa, através do canto inspirado. Nesse sentido, o poeta reveste-se de uma função sagrada, permanecendo na fronteira entre o humano e o divino. É interessante lembrar a tradição segundo a qual Homero seria cego – como também o é o aedo Demódoco[28], retratado na corte dos feácios, cujo cegamento é apresentado como uma consequência do dom de cantar, pois a Musa concedeu-lhe "um bem e um mal", privando-o da visão e dando-lhe o dom do canto agradável[29]. Demódoco não possui a visão física, contudo tem acesso à visão, ao conhecimento próprio das Musas. O caráter divino do poeta é ressaltado, num primeiro momento, pelo reconhecimento e as honras que lhe são prestadas no reino dos feácios, e, num segundo momento, pelo efeito de suas narrativas em Ulisses, cujo choro constitui um índice da veracidade de seu relato[30]. O caráter

humano, por sua vez, é representado pelo canto e pelo cegamento do aedo, configurando um predomínio do aspecto auditivo sobre a ausência da visão.

Observa-se em toda a Odisseia que o canto do aedo e, por sua vez, o olhar da Musa são desdobrados de diversas formas, através da presença de vários outros narradores. Nos primeiros versos da *Odisseia,* o narrador pede à Musa que cante a história do homem que errou por muitos caminhos e que conheceu as cidades e o espírito de muitos homens, tendo sofrido dores e perseguições na sua volta para casa, após a destruição de Tróia:

> *Od.* I, 1-5; 10 - Musa, conta-me os feitos do herói astucioso que muito / peregrinou, dês que esfez as muralhas sagradas de Tróia; / muitas cidades dos homens viu, conheceu seus costumes,/ como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma, / para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta. [...] /Deusa nascida de Zeus, de algum ponto nos conta o que queiras.[31]

Ao invocar o canto da Musa, o aedo prenuncia um terceiro nível de enunciação, qual seja, o olhar de Ulisses, representado aqui também por uma forma do pretérito perfeito de *ideîn*[32]. Teríamos, assim, o canto da Musa, que inspira o aedo a cantar os feitos de Ulisses, o qual, por sua vez, assume durante grande parte da *Odisseia* o papel de narrador de suas próprias aventuras, sobretudo quando se encontra na corte dos feácios. Desse modo, o olhar da Musa é capaz de desvelar, através do canto do aedo, o olhar do próprio Ulisses.

Observa-se, desse modo, a importância atribuída à autópsia, que depois constituirá um dos princípios metodológicos da historiografia. Segundo Hartog, Heródoto faz uso da autópsia, muitas vezes, para qualificar sua própria narrativa, sendo o ouvido (*akoé*)

também utilizado como forma de testemunho. Contudo, este último é considerado menos confiável e menos preciso[33]. Apenas com Tucídides teremos a vista (*ópsis*) como critério essencial (o que não significa ser ela a única fonte testemunhal utilizada pelo historiador), capaz de tornar a história verdadeira, criando assim uma constante epistemológica que servirá de modelo para a historiografia positivista[34]. Hartog considera essa valorização do testemunho ocular, que já estava presente em Heródoto, como consequência do cruzamento da tradição homérica com a reflexão jônica do século VI a.C.[35].

Esta questão está sugerida no Canto III, quando Telêmaco visita a corte de Nestor em Pilos, pedindo notícias de seu pai. Ele inquire Nestor do seguinte modo:

> *Od.* III, 81-5; 92-5 - De Ítaca viemos, que está edificada na base do Neio, / não por negócio do povo, mas, como o direi, no meu próprio. / Pus-me no rasto da fama sem par de meu pai, para novas / obter do divo e paciente Ulisses, que contigo, assim dizem, / tendo lutado com os homens de Tróia, saqueou-lhes o burgo. (...) / Venho, por isso, implorar aos teus joelhos, porque me refiras / sobre seu fim lastimável, quer tenhas a tudo assistido / com os próprios olhos, quer tenhas por outro vagante sabido / notícias dele, que a mãe concebeu como ser desditoso.

Nestor reponde a Telêmaco na mesma ordem da pergunta, ou seja, primeiro narra o que ele próprio tinha visto, desde a saída atribulada de Tróia. Em seguida, conta o que ouviu dizer, do retorno em segurança de alguns dos companheiros e do trágico retorno de Agamémnone, que foi assassinado por Egisto, amante de sua esposa[36]. O relato de Nestor assemelha-se ao de Ulisses, pois temos também uma narrativa em primeira pessoa de seu próprio retorno (*nóstos*). Digamos que o retorno de Nestor foi

bastante simples e rápido, tendo ele obtido um favorecimento dos deuses. Em contrapartida, no Canto IV, uma narrativa de viagem bem mais fantasiosa é narrada por Menelau, também a pedido de Telêmaco. O próprio Menelau, assim como Ulisses e Nestor, narra sua viagem de retorno, em primeira pessoa. Após referir-se brevemente à viagem, ele relata sua passagem pela ilha de Faro, em frente ao Egito, narrando seu encontro com Idotéia e a profecia de Proteu[37]. Ele situa sua narrativa num terreno fantástico, de natureza mítica, e em muitos pontos aproxima-se das aventuras relatadas por Ulisses. Assim, por exemplo, consulta Proteu sobre como poderia retornar à sua pátria, aconselhado pela deusa Idotéia – do mesmo modo que, com o mesmo intuito, Ulisses desce ao Hades a fim de inquirir o vate Tirésias, aconselhado por Circe[38].

Podemos ainda comparar a narrativa de Nestor e Menelau àquela feita pelo narrador da *Odisseia*. Conforme afirma Duzer,

> [...] assim como o poeta pode invocar sua Musa, membros da audiência do poeta podem invocá-lo a dizer uma história em particular, assim como Ulisses invoca Demódoco a cantar a história do Cavalo de Madeira (VIII, 487-95), bem como Alcínoo invoca Ulisses a dizer a história de suas viagens (VIII, 572-80); certamente, ao contar sua história em Od. IX-XII, Ulisses está usurpando a função de Homero como poeta. Desse modo, Menelau usurpa a função do poeta quando narra sua história, e põe-se a falar sobre Ulisses, do mesmo modo como Homero o faz no início de seu poema.[39]

Duzer observa nos poemas homéricos várias manipulações da função ritual do poeta através da substituição temporária de um carácter por outro, na medida em que o narrador cede sua voz a um personagem e depois reassume ou retoma sua função como narrador. Duzer pretende demonstrar que essas substituições

possuem uma função estrutural na épica homérica, comuns tanto à *Ilíada* quanto à *Odisseia*, sendo capazes de conferir uma dualidade inerente à estruturação geral dos poemas e configurando microcosmos ou motivos de *mise en abîme*[40].

O tema do retorno (*nóstos*) ocupa uma função central na Odisseia, na medida em que é através da narrativa que Ulisses recupera de algum modo sua identidade e sua fama, e só depois de proferi-la é que alcança a almejada volta para sua pátria. Telêmaco, no Canto I, em conversa com Atena, disfarçada como Mentes, afirma que os deuses, *terríveis, fizeram-no* [Ulisses] *invisível para todos os homens*[41], e que as Harpias o teriam deixado sem glória (*akleiôs*)[42]. Ao contrário de outros heróis da Ilíada, que morreram na guerra e alcançaram glória imortal, Ulisses volta a ter glória e visibilidade entre os homens através do relato de suas viagens. A narrativa, portanto, assume papel fundamental na glória de Ulisses, que, sendo famoso por sua astúcia (*métis*), consegue realizá-la não apenas no terreno da ação, mas também na esfera do discurso[43]. Não fosse a força da narrativa, Ulisses permaneceria no esquecimento, na obscuridade. Além da glória alcançada por seus feitos – como a estratégia do cavalo que deu a vitória final aos aqueus sobre os troianos – ele obtém, através da *Odisseia,* glória por suas aventuras no retorno para casa.

Muitas vezes o discurso de Ulisses é textualmente comparado ao de um aedo[44]. Observemos a fala de Alcínoo, intercalada ao relato de Ulisses no Canto XI, quando ele narra sua descida ao Hades:

> *Od.* XI, 363-372
> Não tens o aspecto, Ulisses, quanto mais todos nós
> te admiramos,
> de mentiroso ou embusteiro, do jeito de tantas pessoas

que a negra terra
alimenta e espalhadas se encontram no mundo,
a urdir mentiras acerca de fatos jamais presenciados.
Tu, porém, sabes dar forma admirável aos teus pensamentos.
Como um cantor eloquente disseste-nos a narrativa
dos sofrimentos do exército argivo; que teus,
também, foram.
Vamos! Agora me fala e responde conforme a verdade,
se viste, acaso, qualquer dos excelsos amigos, que outrora
a Ílio viajaram contigo, onde acerbo destino encontraram?

Apesar do ineditismo do feito que a essa altura estava sendo narrado - um mortal que chega até o Hades com vida - Alcínoo descarta a possibilidade de Ulisses estar mentindo, pois a forma (*morphé*) e o espírito (*phrén*) com que discursou se assemelham aos de um aedo, na medida em que demonstra, através de sua fala, ter vivenciado os fatos narrados. O que Alcínoo elogia aqui é justamente a aparente veracidade do discurso de Ulisses que, como os poetas inspirados, traduz na forma do canto (*épos*) uma experiência vivida. A comparação reforça não apenas o caráter verídico do canto de Ulisses, como também do canto das Musas. Alcínoo pede, então, na seqüência, que ele narre, conforme a verdade, com exatidão (*atrekéos*), se *viu* os companheiros aqueus no Hades, reforçando a importância do visual como garantia da veracidade de seu testemunho.

O porqueiro Eumeu também faz uma comparação semelhante com relação a Ulisses, em fala dirigida a Penélope:

Od. XVII, 513-521
Se os Aqueus todos, rainha, ficassem por fim em silêncio!
O coração poderia encantar-te, se viesses a ouvi-lo.
Tive-o três noites, três dias o tive na minha cabana,
aonde primeiro chegou, ao fugir do navio em que estava,
mas pouco tempo lhe foi para a história contar dos seus males.
Do mesmo modo que a gente se embebe no aedo inspirado,

> que os doces versos recebe dos deuses e aos homens transmite,
> sem que ninguém jamais possa furtar-se ao prazer
> de escutá-lo,
> dessa maneira fiquei fascinado, lá em casa, por ele.

Eumeu enfatiza a doçura das palavras (*épea himeróenta*), comparando o discurso de Ulisses ao de um aedo inspirado pelos deuses. Confessa que ele e seus companheiros ficaram violentamente apaixonados (*ámoton memáasin*), ouvindo tudo quanto o seu hóspede narrara. O fascínio causado, expresso pelo verbo *thélgein*, que significa tanto a ação de um encantamento mágico causado por um deus, quanto a sedução de um discurso que engana através de mentiras, tem um sentido ambíguo[46]. No trecho em questão, Eumeu está obviamente elogiando Ulisses que, por sua vez, contou a ele mentiras sobre sua identidade, sua procedência e suas viagens, sob a falsa aparência de um mendigo[47]. Certamente Eumeu foi ludibriado, pois estava (quase) absolutamente convencido da veracidade do relato de seu hóspede, tanto que o acolheu por três dias e o encaminhou a Penélope, com boas recomendações[48].

Eumeu não é o único para quem Ulisses inventa histórias, mentindo sobre sua origem e sobre seu nome. Apesar da insistência em afirmar que está dizendo a verdade, Ulisses engana o Ciclope, Penélope, Telêmaco, Laertes e tantos outros. Podemos observar em toda a *Odisseia* inúmeras falas, inclusive de outros personagens, que afirmam o mesmo - estarem dizendo a verdade[49] - demonstrando que a questão "verdade x mentira" constitui um dos temas que está fortemente presente no corpo do texto. Contudo, ao contrário do que se poderia pensar, observa-se que a verdade não é tida como um valor absoluto, a partir do momento em que a mentira é reconhecida também como um valor, como demonstra a fala de Atena a Ulisses no Canto XIII.

Recém-chegado a Ítaca, não reconhecendo sua pátria em virtude de um encantamento provocado pela deusa[50], Ulisses se encontra com ela, que se apresenta disfarçada sob a figura de um jovem pastor, e a inquire sobre onde ele próprio está. A deusa responde que estava em Ítaca, elogiando a fama da cidade. Note-se que, apesar de dizer a verdade – que Ulisses estava em Ítaca – a deusa o faz sob uma aparência ardilosa. Ulisses responde sem dizer a verdade (*ou d' hó g' alethéa eîpe*), servindo-se de um discurso (*ládzeto mûthon*) em que narra uma fuga fictícia de Creta, após ter cometido um assassinato, no seu retorno de Tróia. A deusa ri (*meídesen*) e o acaricia com a mão. Adquirindo a aparência de uma mulher, dirige-lhe a seguinte fala:

> *Od.* XIII, 291-302 - Simulador sem defeitos seria quem te superasse / em qualquer sorte de astúcia, ainda mesmo que fosse um dos deuses. / Ó astucioso e matreiro incansável, nem mesmo na pátria / resolverás pôr à margem, de vez, esta sorte de embustes / e de artimanhas falazes, que tanto condizem com tua alma? / Bem; mas deixemos de lado essas coisas, porque ambos na astúcia / somos peritos. No meio de homens salientas-te sempre / pelos discursos e planos; no círculo dos deuses sou célebre / por minha astúcia e saber. Desconheces, acaso, até agora, /Palas Atena, a donzela de Zeus poderoso, que sempre /ao lado teu se encontrou, protegendo-te em todos os lances? / Fui eu, também, quem te fez estimado dos homens feácios.

Nessa cena presenciamos uma dupla mentira. Tanto Atena quanto Ulisses mentem um para o outro. A fala de Atena inicia com uma espécie de repreensão que se transforma subitamente num elogio, na medida em que compara o herói consigo mesma, identificando-se por fim. Ela o qualifica de ardiloso (*kerdaléos*), dissimulado (*epíklopos*), terrível (*skhétlios*), "multi-astucioso" (*poikilomêta*) e enganador (*dólon*). Afirma ser ele o melhor (*áristos*)

entre os homens em planos (*boulé*) e em discursos (*mýthois*), tanto quanto ela é famosa por sua astúcia (*métis*) e seus ardis (*kérdea*) entre os deuses. Características que poderiam ser consideradas reprováveis, como o hábito de mentir, assumem uma dimensão positiva. A deusa brinca com a situação, ri de Ulisses, conferindo um tom jocoso e irônico à passagem.

Pucci destaca que a deusa engana Ulisses pelo simples prazer de enganar e de seduzir . Segundo ele, *o texto nos obriga a perceber uma analogia entre o disfarce gratuito de Atena e aquele disfarce da ficção poética*[52]. Atena é, junto a Ulisses, personagem principal da trama da Odisseia, na medida em que conduz os acontecimentos, impulsionando a volta do herói e sua vingança, como sua deusa protetora[53]. Nesse sentido, ela identifica-se sobremaneira com ele e também com o narrador do texto, principalmente no que diz respeito a sua astúcia *(métis)*[54]. Sendo assim, Pucci afirma que *a voz narrativa intervém na própria dramatização e enuncia seus esquemas composicionais,* na medida em que se esconde e, ao mesmo tempo, se revela[55].

A habilidade de Ulisses e de Atena pode ser, deste modo, comparada à habilidade que possuem o próprio poeta e sua Musa para urdir mentiras. O caráter declaradamente mentiroso de Ulisses e Atena revela que o discurso da *Odisseia* não se distancia da concepção hesiódica das Musas, pelo contrário, divide com ela uma mesma visão da arte poética. Segundo Hesíodo, as Musas, que para ele eram em número de nove[56], disseram-lhe textualmente que sabiam mentir:

> Teogonia, 29-31 - Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,/ sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos / e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações. (Trad. de Jaa Torrano)

Hesíodo narra sua iniciação como um evento inesperado, em que representa o discurso das próprias Musas. As deusas afirmam saber dizer muitas mentiras semelhantes a coisas autênticas (*pseúdea pollà etýmoisin homoîa*) e, quando querem, verdades (*alethéa*). Brandão afirma a esse respeito que *o que importa realçar é a importância de Hesíodo trazer para a esfera das Musas o 'pseûdos'* [57], analisando alguns trechos da Odisseia a fim de testar o sentido desta fala e apontando no discurso de Ulisses a Penélope um jogo com a mentira que faz com que o mesmo se torne semelhante a coisas verdadeiras (*etýmoisin homoîa*). Com efeito, ao reencontrar-se pela primeira vez com sua esposa, depois da longa ausência, disfarçado sob a figura de um mendigo, Ulisses afirma ser um cretense de nome Éton, que teria hospedado Ulisses em sua passagem por Creta. Ao final dessa fala, o narrador então declara que Ulisses *representava muitas mentiras, dizendo coisas semelhantes a fatos* (*íske pseúdea pollà légon etýmoisin homoîa*), uma fórmula muito semelhante à utilizada por Hesíodo.

Ora, ao representar o discurso de Éton, Ulisses mescla dados inventados com outros que poderiam ser verificados e tidos como verdadeiros (como a descrição do traje que ele próprio teria usado quando da partida para a guerra), produzindo assim uma série de deslocamentos cuja função principal, de acordo com Brandão, não é tornar sua fala simplesmente autêntica, mas representá-la como autêntica[58]. Na medida em que o personagem Ulisses utiliza-se deste tipo de discurso, colocando em evidência os procedimentos que norteiam a própria composição do poema, Homero revela o carácter mentiroso de sua Musa.

A *Odisseia* pode ser considerada uma ode à mentira (*ao pseûdos*), à arte da representação e dos deslocamentos, cujo

símbolo máximo repousa no carácter de Ulisses e de sua protetora Atena, mitômanos confessos. Homero, ao contrário de Hesíodo, não representa sua Musa declarando em primeira pessoa que sabe mentir, mas o faz obliquamente ao longo do poema (por exemplo, quando compara o discurso de Ulisses ao de um aedo). O narrador homérico sugere na invocação que faz à Musa, no proêmio, que seu canto é o resultado da inspiração direta da deusa, de modo que a narrativa que se segue coincidiria com a própria fala da Musa, que se mostra hábil em forjar imagens, mimetizar falas, representar-se como autêntica, enfim, em produzir toda uma gama de desdobramentos e deslocamentos "ficcionais". Apesar dos conceitos de ficção e de mimese terem sido só mais tarde elaborados por filósofos e estudiosos que teorizaram sobre a literatura, podemos perceber que já no período arcaico eles estavam presentes como questões no âmbito da própria literatura, que, pelo menos implicitamente, comportava reflexões sobre seus esquemas composicionais, seus aspectos autônomos (artísticos) e suas questões autorais (inspiração divina, ficcionalização, autópsia, autodidatismo, etc.).

Como notou Todorov, a *Odisseia* evoca o processo de enunciação no interior do enunciado, exibindo sem cessar sua natureza discursiva e produzindo, assim, uma vertigem infinita. Ele acredita ainda que esse discurso se diz através de uma autorreflexão, ou seja, "o tema da *Odisseia* não é o retorno de Ulisses a Ítaca; este retorno é, ao contrário, a morte da Odisseia, seu fim. O tema da *Odisseia* são os discursos que formam a *Odisseia*, é a *Odisseia* ela mesma"[59]. O jogo que se estabelece entre as narrativas e os olhares superpostos possibilita, por assim dizer, um retorno ao sentido mais primitivo da épica homérica, que reside justamente na sua identidade como "narrativa de narrativas"[60], ou seja, no caráter

reflexivo que propõe um retorno da narrativa a si própria. Esse exercício metalinguístico expõe a natureza mesma do discurso, que se compõe de dobras, de reflexos, de espelhamentos, enfim, que se fundamenta a partir do jogo mimético.

Imagens odisseicas – do visível ao invisível

Muitas aproximações podem ser estabelecidas entre a épica homérica e as artes plásticas antigas, tanto no sentido de identificar 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:

1. Representações próximas de objetos específicos ou acontecimentos;
2. ilustrações de práticas gerais e costumes;
3. reflexos de tradições culturais;
4. paralelos da técnica artística e do estilo.[61]

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[62]. 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[63]. 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 minoico-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[64].

Este último nível pode ser observado 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 *Odisseia* 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[65]. 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 veem as obras plásticas[66].

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 não utilizarei especificamente as metodologias empregadas por Scott e Whitman (apesar de reconhecer sua relevância e seu interesse), e sim analisarei uma série de imagens visíveis e invisíveis presentes em Homero, principalmente na *Odisseia*, observando mais de perto algumas esculturas e pinturas produzidas na Antiguidade.

Auerbach afirma, conforme citei no Capítulo 1, 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*[67]. Segundo ele, há *espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada, uniformemente iluminada, dos utensílios, das manipulações e dos gestos*[68]. 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[69].

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[70]. 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[71]. 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[72]. 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[73], 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[74]. 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, consequentemente, 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. A despeito 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[75].

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 *Odisseia*. 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[76]. 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[77], é reconhecido por seu antigo cão[78], Euricléia o reconhece[79], depois revela-se a Eumeu[80] e a Filécio, culminando com a matança dos pretendentes, quando por fim fica claro para todos que Ulisses voltou[81]. Os últimos a reconhecerem-no são Penélope e seu pai, Laertes[82], a quem Ulisses apresenta-se primeiramente com um discurso enganador.

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[83]. Ulisses, ele mesmo, confessa a Telêmaco o poder da deusa:

> *Od.* XVI, 207-222. -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.

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*[84]. 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 concepção da divindade como sendo sempre verdadeira, bela e virtuosa. Esse ponto de vista reafirma as críticas que Platão dirige à *mímesis*, ao considerar o aspecto de multiplicidade e de variedade como aspectos negativos[85]. Ele chega a citar textualmente um trecho da *Odisseia* 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*[86].

Se analisarmos cada uma das diversas metamorfoses de Atena ao longo da *Odisseia,* 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 Mentes[87], Telêmaco[88], Mentor[89], em arauto do rei Alcínoo[90], em juiz de competição[91] e em um pastor[92]. No rol de figuras femininas[93], podemos citar suas aparições como uma donzela com um cântaro[94] e, ainda, como uma mulher hábil em trabalhos manuais[95], 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[96], outro como Ulisses, transformado em águia[97]; envia sonhos também a Nausícaa e a Telêmaco – para ela como sua amiga, filha de Dimante[98]; para ele, durante uma insônia, dirige uma exortação[99]. Note-se que suas metamorfoses não se resumem apenas a figuras humanas, uma

vez que ela assume formas de pássaros[100], transformando-se em andorinha[101] e em águia[102].

As epifanias de Atena[103] 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[104].

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 supostamente inusitada 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[105]:

> *d.* VI, 229-235
> Fê-lo ficar a nascida de Zeus, de olhos glaucos, Atena
> muito mais digno de ver e mais forte, caindo-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.

Ulisses se torna resplandecente (*stílbon*) de beleza e de graça (*kálleï kaì 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[106]. 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[107]. 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 (*tékhne*), sendo a beleza e a graça passíveis de serem fabricadas[108]. A própria arte do ourives, além de ser atribuída a Hefesto, deus relacionado com o artesanato e o fogo, é também atribuída a Atena[109]. A esse respeito, não se pode deixar de lembrar que é Atena quem faz o cavalo de madeira junto com Epeio[110], 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*[111]. Devo assinalar ainda que a digressão relativa ao escudo é muito famosa e constantemente citada como um exemplo das relações entre a literatura e as artes plásticas na Antiguidade[112].

Com relação ao trecho do escudo de Aquiles, 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 assombramos não com a obra, mas com o assombro crente da testemunha ocular que viu a confecção.

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*[114]. A poesia apresenta uma ação visível progressiva, que acontece numa sequência temporal, enquanto que a pintura apresenta uma ação visível inerte, com partes que se desenvolvem uma ao lado da outra no espaço[115]. Para Lessing, *a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista [plástico]*[116]. Ele admite que ambas as artes são vizinhas e constantemente invadem uma o território da outra por necessidade[117]; contudo, afirma existirem diferenças essenciais entre elas, tanto no que diz respeito ao meio, quanto no que diz respeito ao objeto da imitação.

Na *Odisseia* encontramos também descrições pormenorizadas da fabricação de alguns objetos, tais como a jangada[118], com a qual Ulisses abandona a ilha de Calipso, e o leito conjugal[119], cuja feitura constitui o indício final para que Penélope reconhecesse seu marido. Ambos os objetos 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.*[120] Létoublon cita, entre outros, o exemplo do arco de Ulisses[121], 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[122]. 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*[123]. 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 Odisseia relativo à descrição do palácio e do jardim de Alcínoo, no Canto VII[124]. 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[125]. Na sequência, 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:

> *Od.* VII, 132-135. - 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.

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 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*[126]. Nesse sentido, pretendo abordar brevemente alguns trechos da *Odisseia* 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[127].

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 (ou gár pos pántessi theoì phaínontai enargeîs)*[128]. 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[129], 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:

> *Od.* X, 573-4. - Fácil, de nós se furtou. Quem consegue enxergar um dos deuses, / a seu mau grado, quando ele se move de um ponto para outro?

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[130]. 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" [131].

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:

> *Od.* XIX, 31-43. - 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 faças. / Este é o costume dos deuses, que moram no Olimpo muito amplo. [...]"

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[132]. 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[133]. 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[134]. 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*[135].

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 *Odisseia* é num ponto extremo da terra, onde a luz do sol não alcança. Na *Odisseia* 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:

> *Od.* XI, 14-9. - 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.

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[136], 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)*[137]. 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*[138].

O que ele chama de adversidades climáticas são elementos da natureza que aparecem ao longo da *Odisseia* 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[139]. 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[140]. 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.[141]

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:

> *Od.* X, 488-98. - 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.

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[142], 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[143]. 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:

> *Od.* XI, 218-222. - 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.

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, quando Aquiles vê em sonho o *eídolon* de Pátroclo[144], Vernant discorda em parte da alma de Anticléia e afirma que *há, pois, no* eídolon *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 voo de um pássaro[145].

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:

> *Od.* XII, 89-94 - 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 báratro horrível estende as cabeças.

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*[146]. 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[147]. 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*[148].

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

> Od. XXII, 401-6 - 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, / ensanguentado 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.

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 a acorda, relata todos os acontecimentos e diz a Penélope que a ela que também seria agradável ver Ulisses ensanguentado como um leão[149]. 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 ensanguentado é terrível e aterrorizante, mas é também, ao mesmo tempo, uma imagem magnífica e extraordinária de se ver.

LITERATURA E ARTES PLÁSTICAS NA ANTIGUIDADE

Iconografia da Odisseia

A famosa expressão "*ut pictura poesis*", empregada por Horácio na sua Epístola aos Pisões (também conhecida como *Arte Poética*), tem sido exaustivamente evocada para referir-se às relações entre a literatura e as artes plásticas. O trecho em que figura esta expressão traça um paralelo entre a pintura e a poesia, no que diz respeito à sua recepção:

> A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, / se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; / uma ama a obscuridade, outra não teme o olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada à luz; / uma agradou uma só vez, outra, revisitada dez vezes, agradará[150]. (Trad. de Dante Tringali)

Horácio considera possíveis duas formas para a apreensão e para o deleite das obras de arte em questão: uma de perto, sob a luz e repetidas vezes; outra de longe, com iluminação precária, uma única vez. As condições de recepção das obras são consideradas como fundamentais para que se possa estabelecer um juízo de valor sobre as mesmas, a saber a distância a que o espectador se coloca,

a iluminação e o número de vezes que a mesma obra é capaz de causar deleite. No caso da poesia, a proximidade e a iluminação poderiam ser metáforas para a leitura atenta de um crítico ou de um leitor arguto, que lê e examina o texto com atenção. Segundo Tringali, Horácio defende aqui a eternidade e a universalidade do belo, pois considera que uma obra de arte deve agradar sempre, sem recorrer a subterfúgios[151]. Nesse sentido, Horácio não compartilha com a tese da relatividade do gosto, mas defende que, para se averiguar o real valor de uma obra artística, é preciso submetê-la ao juízo do público receptor, repetidas vezes, e somente terá pervivência aquela que agradar a todos e por tempo indeterminado.

Não apenas neste trecho, mas em muitos outros momentos, Horácio serve-se da comparação entre a literatura e as artes plásticas a fim de tecer julgamentos e aconselhar os destinatários da carta sobre como compor belos textos e discursos. Logo no início ele tece considerações sobre a importância da unidade e da simplicidade em uma obra de arte: critica pintores que pintam monstros sem estabelecer um nexo de sentido entre as diferentes partes do corpo, e critica escritores que escrevem devaneios como se fossem sonhos de um doente, ajuntando elementos tomados das mais diversas partes[152]. A este respeito, o autor reclama para pintores e poetas liberdade de criação (*os pintores e poetas sempre tiveram igual poder de tudo ousar*[153]), contudo considera que esta liberdade deve ser exercida dentro de certos limites, com parcimônia, segundo as leis da conveniência. Horácio reprova também os artistas que executam bem apenas algumas partes, mas são infelizes na composição da obra como um todo, utilizando como exemplo um escultor que modela unhas e cabelos com destreza, mas é incapaz de conferir beleza ao conjunto da obra[154].

Apesar da fama obtida pela expressão "*ut pictora poiesis*", Horácio não foi o primeiro teórico que se serviu deste tipo de comparação. As primeiras teorias elaboradas sobre as artes na Grécia, por Platão[155] e Aristóteles[156], trabalharam profundamente as relações entre poesia e artes visuais, criando esquemas teóricos capazes de estabelecer paralelos entre elas, conforme suas qualidades miméticas. Contudo, observa-se que, antes mesmo do estabelecimento teórico dessas relações, o diálogo se manifestava no âmbito da literatura e das artes plásticas com bastante riqueza, através da prática de poetas e artistas plásticos.

Em um dos versos de Simônides, citado por Plutarco, encontramos esse diálogo intersemiótico tematizado: *Simônides chama a pintura de poesia muda e, por outro lado, a poesia de pintura falante*[157]. O poeta apresenta o binômio "poesia-pintura" como uma característica de ambas as artes: tanto uma pintura é poesia quanto uma poesia é pintura. O que as diferenciaria seria o recurso à palavra (à sonoridade), que no poema é um meio constitutivo, enquanto que, no âmbito da pintura, a poesia se manifestaria sem o auxílio deste recurso. Ao tecer esta relação, Simônides enfatiza o aspecto pictórico da poesia e também o aspecto poético e narrativo da pintura.

A própria terminologia grega fornece-nos indícios para compreender a importância do inter-relacionamento entre a literatura e as artes plásticas na Antiguidade. A escrita, denominada pelos gregos de *graphé*, é entendida, em seu aspecto material, como inscrição de traços ou de linhas, que formam letras ou mesmo desenhos. A letra, além de nos remeter a um determinado som, no caso dos alfabetos fonéticos, possui também uma forma destinada ao olhar. Heráclito (59D) tematiza esta questão em um

de seus fragmentos, para o qual elaborei uma "tradução", a fim de explorar alguns dos vários sentidos possíveis: "O caminho dos pintores é reto e curvo. / O caminho dos escritores, reto e curvo. / Do estilo, o percurso é direto e oblíquo" [158].

O termo *graphéon* pode ser traduzido por "desenhista", "pintor", ou ainda "escritor", na medida em que ambos realizam grafias, desenhos; seja com a intenção de formar imagens picturais, seja para formar as letras que compõem um texto. Ambos, o pintor e o escritor, realizam um traçado que combina linhas retas e curvas. O terceiro sentido, o de "estilo", é uma derivação mais abstrata do termo. A tarefa destes *graphéon*, portanto, participa tanto do campo literário quanto do campo das artes visuais, provocando um diálogo contínuo entre as áreas em questão.

Esse diálogo é também visível, por exemplo, em inúmeros vasos gregos antigos, onde, ao lado de pinturas, estão presentes palavras ou mesmo frases inteiras[159], inseridas na construção e na harmonia do espaço pictural, possuindo algumas vezes uma função meramente decorativa. Algumas vezes as palavras escritas servem para a identificação de um personagem, para uma dedicação votiva, para identificar o autor da obra, e outras vezes parecem apenas cumprir a função de preencher um espaço vazio, em composição com outros motivos decorativos.

No capítulo anterior observei como a visualidade do relato de Homero está presente e constitui um elemento fundamental na *Odisseia*. Sabemos também que a *Odisseia* de Homero gerou e continua gerando até os nossos dias inúmeras representações visuais na esfera das artes plásticas e do cinema. Atribuo essa ampla iconografia às características do discurso homérico, que favorece e estimula a imaginação plástica, mas também ao exercício permanente de diálogo entre as artes, que encontram na

tradução intersemiótica um caminho fecundo de expressão e criação artística.

Ao propor-me trabalhar com algumas representações visuais da *Odisseia*, não estou referindo-me apenas à *Odisseia* homérica, mas a uma *Odisseia* de múltiplas faces. Num primeiro momento, poderíamos considerar que a *Odisseia* abarcaria o conjunto das viagens de Ulisses e seu retorno a Ítaca, como nos relatou Homero, visto tratar-se do testemunho mais antigo dessa saga. Contudo, devo observar que as viagens e o retorno de Ulisses estão relacionados ainda a outros discursos, o que configuraria uma viagem mais ampla pelo imaginário grego. Por exemplo, mitos como o do ciclope, que abordaremos a seguir, relacionam-se com vários outros que, ainda que não tenham sido incluídos textualmente na épica homérica, pressupõem referências literárias e icônicas variadas que concorrem na composição de textos e de pinturas, fazendo parte de uma tradição cultural própria tanto de poetas e pintores, quanto do público. É, portanto, dentro desse vasto universo de imagens e palavras que se configuram as representações da *Odisseia*, de forma múltipla e escorregadia.

O que fica claro, desse modo, é que a *Odisseia* de Homero não deve ser tomada como único original que teria servido como base para a pintura, apesar de sua presença marcante como ponto de referência privilegiado na cultura grega. Faz-se necessário, assim, considerarmos a tradição literária e a tradição icônica dentro de um processo de intertextualidade generalizada, que pressupõe entrecruzamentos; multiplicidade de originais (conflação); originalidade da chamada "cópia", ou seja, originalidade de cada obra em particular; referências culturais de outros povos com os quais os gregos mantinham contato; referências a um contexto histórico específico; mitos locais; relações com outras artes; etc.

Touchefeu-Meynier afirma que as imagens relativas à iconografia de Ulisses não podem ser colocadas em paralelismo, termo a termo, com os textos conservados, a não ser em alguns casos excepcionais, ainda que seja considerada a grande notoriedade da *Ilíada* e da *Odisseia* homéricas. Segundo ela, em relação aos textos perdidos, *sem dúvida é possível sempre recorrer a eles para tentar explicar as variantes imagéticas, mas é preciso lembrar que é na realidade todo um contexto cultural – e não apenas uma literatura – que compõe a imaginação plástica*[160].

Além disso, Stanford observa que a literatura não é a única fonte de informação sobre Ulisses no período em que os poemas homéricos foram compostos. No âmbito da pintura, as cenas que poderiam ser identificadas como referentes ao herói começam a aparecer a partir do ano 700 a.C.[161]. Nas peças mais antigas, Ulisses ele mesmo não é nomeado, mas presume-se que ele esteja presente entre as figuras que compõem determinadas cenas, levando em consideração os textos conservados, como é o caso, por exemplo, daquela do cavalo de Tróia que consta em um relevo encontrado em Mykonos (fig.1), datado de 675 a.C., episódio este narrado na *Odisseia* de Homero[162]. O relevo apresenta um cavalo com guerreiros dentro (vemos algumas faces nas "janelas") e guerreiros em torno e sob o cavalo, sem, contudo, nomeá-los com inscrições. Sabemos que Ulisses tomou parte no cerco de Tróia, estando dentro do cavalo. No Canto IV da *Odisseia*, Helena narra como Ulisses manteve os aqueus aí dentro em silêncio durante a operação, tendo sido responsável pelo seu sucesso[163].

Já nas pinturas que se julgam relativas à Odisseia homérica, Ulisses é frequentemente identificado como a figura proeminente, ainda que não através de alguma inscrição que o nomeie[165]. Trata-se, portanto, de uma identificação iconográfica do personagem

através das cenas que possam ser relacionadas com os relatos literários sobre o herói. Como veremos à frente, na maioria quase absoluta das cenas relativas ao cegamento do ciclope, Ulisses não é identificado, e, na maior parte das vezes, não se pode diferenciá-lo dos outros companheiros. Nesses casos, não se pode afirmar com certeza se o mito que os artistas tinham em mente é proveniente do relato homérico ou de alguma versão diferente, devida talvez a um outro poeta, ou ainda se tal modelo iconográfico possui precedentes nas artes visuais que são desconhecidos para nós[166]. Stanford observa ainda que algumas representações de Ulisses,

Fig. 1
Cavalo de Tróia. Relevo arcaico. c675 a.C. Museu Arqueológico de Mykonos. (STANFORD, 1997, p. 61)[164]

cuja identificação é feita através da inscrição de seu nome, são completamente estranhas aos relatos literários que possuímos (de Homero e também de outros poetas), pois, nessas peças, ele está presente em cenas das quais não participaria[167].

É curioso observar algumas representações (e não-representações) de monstros no relato de Homero. Por exemplo, Cila[168], de que se possui uma vasta iconografia, enquanto que inexistem representações visuais de Caríbdis[169]. As sereias nos fornecem outro exemplo curioso, pois Homero não nos fornece nenhuma descrição sobre tais criaturas, enquanto elas são amplamente representadas na esfera das artes plásticas, como um misto de mulher e pássaro. Da Musa também não possuímos descrição em Homero, apenas temos a informação sobre sua filiação e suas habilidades divinas[170], enquanto que, na esfera plástica, encontramos muitas representações. Certamente, para cada um dos exemplos citados poderíamos tentar levantar algumas hipóteses que explicassem a existência ou inexistência de registros literários e imagéticos, segundo a lógica do relato e a tradição iconográfica.

De um modo geral, observando a iconografia antiga relativa ao mito de Ulisses, posso afirmar que as imagens mais arcaicas estariam mais distantes do texto de Homero, se intentarmos estabelecer uma identificação face a face entre texto e imagens, enquanto que, por outro lado, nas imagens produzidas no período da Antiguidade tardia, a saber, pós-clássica, pode-se observar uma intenção dos artistas em retratar com maior fidelidade as cenas presentes na épica homérica. Algumas hipóteses poderiam explicar essa diferença nos procedimentos iconográficos, levando-se em conta motivos distintos: a circulação dos textos seria maior no período helenístico; a fixação do texto homérico, ou seja,

o estabelecimento de uma edição "padrão", frente a diferentes variantes textuais que concorriam nos tempos mais remotos; os artistas helenísticos admiravam mais Homero; os valores estéticos em voga nesse período, que apregoavam a observância dos modelos mais antigos; e as inovações técnicas, que permitiram a criação de novos esquemas iconográficos.

É claro que as fontes que possuímos, tanto literárias quanto iconográficas, são fragmentárias e representam apenas uma parte da produção de textos e de imagens da Antiguidade. Não devemos, portanto, considerar as variações e as divergências apenas como consequência de obras que perdemos, ou seja, que desconhecemos, mas acredito que devemos considerar sobretudo a inventividade dos artistas, que acrescentam novos elementos, modificam os esquemas e criam. Quero deixar claro que, apesar de ser possível estabelecer aproximações entre texto e imagem, no que diz respeito às correspondências existentes entre as artes, o que salta aos olhos nesse processo comparativo é justamente a variedade que se pode notar no tratamento dos temas, percebida no nível dos enredos, como também no nível dos meios e dos olhares sobre determinados mitos.

O ciclope ou quantos olhos ele possui?

Proponho que observemos alguns aspectos do relato da visita de Ulisses e seus companheiros ao ciclope Polifemo, um episódio bastante extenso dentro do relato de Ulisses na corte dos feácios, o qual ocupa quase que a totalidade do canto IX. Minha intenção é examinar o diálogo entre a épica homérica e as artes plásticas, de modo a identificar algumas semelhanças e diferenças, tendo

como foco a imagem monstruosa do ciclope. Nota-se que essa imagem habita nosso imaginário e é bastante explorada até hoje, principalmente pelo cinema.

Stanford afirma que a história do ciclope é um dos contos mais famosos do mundo, sendo que existem mais de duas mil versões atestadas na Europa e na Ásia, com significativas variações. Ele acredita que o conto original deve ter sido composto pelos antigos ancestrais dos povos indo-europeus, que posteriormente se dividiram em diferentes tribos e nações. Essencialmente, ele seria uma variação do tema do assassinato de um gigante monstruoso, que é derrotado por um oponente pequeno e astuto[171].

No relato homérico, Ulisses e seus companheiros aportam na ilha dos ciclopes, e resolvem explorá-la. No alto, encontram a caverna de Polifemo, um gigante que tem como principal atividade o pastoreio para a produção de queijo. Eles entram na caverna e aguardam a chegada do monstro, que, após entrar com parte do rebanho, lacra a saída com uma pedra gigantesca. Ele nega-lhes a hospitalidade tal como concebida pelos gregos e, num ato antropofágico, desmembra e devora seis dos companheiros de Ulisses, de dois em dois. Ulisses elabora então um estratagema para fugir da caverna: prepara uma estaca pontuda com a ajuda dos companheiros, embebeda o ciclope oferecendo-lhe vinho puro e, em seguida, quando está dormindo, enfia-lhe a estaca ardente no olho e cega-o. Antes, porém de o cegar, mente a respeito de seu próprio nome, de modo a impossibilitar que outros ciclopes intentassem socorrer Polifemo. O ciclope abre a caverna e deixa o rebanho sair lá de dentro. Ulisses amarra os companheiros nas ovelhas, e agarra-se na maior delas, de modo que, apalpando-as, o gigante cego não pudesse perceber a fuga. Depois que conseguem sair da caverna, desamarra os companheiros e segue, com eles,

até o barco, para afastar-se da ilha. No momento em que está navegando, já a uma certa distância, revela seu verdadeiro nome ao ciclope, que lança pedras em direção ao barco.

A maior parte da iconografia que se pode relacionar com esse trecho alude a duas cenas do relato, que representam dois dos três ardis de Ulisses para fugir da caverna de Polifemo: o primeiro, sobre o qual nos concentraremos aqui, consiste em embebedar e cegar o ciclope; o segundo, mais complicado de se representar visualmente, por tratar-se de um jogo linguístico, consistia em mentir a respeito de seu próprio nome, fazendo o ciclope acreditar que Ulisses chamava-se "Ninguém" [172]; o terceiro seria a fuga da caverna, amarrando-se Ulisses a si mesmo e aos companheiros nas ovelhas que iam sair para pastar. O primeiro e o terceiro ardil gozam de uma tradição imagética ampla.

A imagem do ciclope que normalmente temos em mente é a de um gigante com um único olho. Etimologicamente, o nome "ciclope" parece ser um composto de dois outros nomes: *kýklos,* que significa "círculo", "roda"; e *óps*, que significa "olho", "visão". Essa etimologia é bastante vaga, a princípio, podendo referir-se a um rosto ou a um aspecto redondo, ao girar dos olhos, a olhos arredondados (podendo ainda ter uma referência desconhecida para nós). Vale a pena observar o comentário de Hesíodo, na *Teogonia* (v.144-145), a respeito dos três ciclopes, Trovão, Relâmpago e Arges, que forjaram para Zeus o raio e o trovão: *Ciclopes denominava-os o nome, porque neles / circular olho sozinho repousava na fronte* (trad. de Jaa Torrano). A interpretação de Hesíodo parece ser a mais popular e, de certa forma, é compatível com a imagem que nós fazemos até hoje de um ciclope. Na referência de Hesíodo fica bem claro que os ciclopes têm um único olho e que este olho fica bem no meio da testa[173].

Quando o Ulisses de Homero descreve Polifemo, nenhuma referência explícita é feita a essa característica do único olho. Ele privilegia na sua descrição o gigantismo do ciclope, comparando-o a um pico entre montanhas (Od. IX, 190-192): *Era ele um monstro espantoso deveras, que aspecto não tinha / de homem que vive de pão, mas de um pico, coberto de selvas, / de alta montanha que, longe, das mais se destaca, isolada.* Homero não deixa claro se o ciclope teria um olho ou mais de um, pelo fato de não nos oferecer uma descrição detalhada de sua figura, provavelmente devido a sua monstruosidade[174]. Contudo, se observarmos o relato, veremos que as referências ao olho do ciclope são sempre no singular e que o estratagema de Ulisses para cegá-lo consistiu em furar seu olho com um pau afiado e em brasa, pressupondo a existência de um único olho, que teria sido vazado desse modo. Vejamos como Ulisses descreve a feitura da vara a partir de um grosso e enorme tronco verde de oliveira:

> *Od.* IX, 325-328 - Eles, então, levantaram o pau, cuja ponta afilada / no olho do monstro empurraram; por trás, apoiando-me nele, / fi-lo girar, como fura com trado uma viga de nave / o carpinteiro, enquanto outros, em cima as correias manobram / de ambos os lados; o trado não cessa de à roda mover-se: / dessa maneira virávamos todos o pau incendiado / no olho, escorrendo-lhe à volta fervente sangueira.

Não me parece possível de modo algum imaginar aqui a referência a uma vara de ponta dupla que pudesse cegar dois olhos de uma só vez, até porque seria impossível fazer o movimento giratório sugerido. Nem mesmo imaginar que eles tivessem cegado primeiro um olho e, após, um segundo. Além do mais, se Homero estivesse pensando em um ciclope com dois olhos, o estratagema

de fuga das ovelhas não teria sentido, pois o ciclope poderia ter enxergado os companheiros nelas amarrados com o olho são, caso tivesse dois ou mais olhos.

Parece que para Homero era demasiado óbvio que o ciclope possuía apenas um olho. Ainda pensando na etimologia do nome, podemos imaginar que Homero mimetiza a noção de circularidade através do modo como Polifemo é cegado: Ulisses e seus companheiros não apenas fincam o pau em brasa como também o giram no olho do gigante, como citamos no passo anterior. Esta ação de girar, como veremos, está sugerida também em algumas das pinturas de vasos que representam esta passagem.

O modo de representação do ciclope e também de seu olho reveste-se de um interesse especial a partir do momento em que observamos a dificuldade e a variedade das artes plásticas em forjar essa imagem. A dificuldade se faz presente tanto nas esculturas quanto nas pinturas, o que poderia nos levar a supor que se trata de uma tradição imagética de origem literária e não pictural. Ou seja, a ausência de um esquema pictural recorrente que represente com eficácia um homem com apenas um olho pode talvez ser um indício de que a imagem do ciclope de um único olho seria derivada inicialmente de uma tradição literária e não de uma tradição icônica.

Tomemos como exemplo algumas representações plásticas do ciclope no período helenístico e romano. A figura de número 2 é uma máscara, onde os dois olhos habituais são fechados e pouco marcados, como se estivessem atrofiados. Alinhado ao nariz, situado entre os dois olhos, um pouco mais acima, podemos observar um terceiro olho oval, bem marcado e aberto, que permite a identificação da peça como sendo um ciclope. A figura 3 é uma cabeça de mármore que se assemelha muito à anterior no que

Fig.2
Máscara. Lyon, Mus. gall. rom. (*LIMC*, Kyklops, Kyklopes 1)

Fig. 3
Cabeça de mármore. Turin, Mus. Ant. (*LIMC,* Kyklops, Kyklopes 10)

tange ao terceiro olho, exceto por situá-lo mais acima, no meio da testa. Pode-se supor que o terceiro olho tivesse sido adicionado posteriormente, o que não me parece uma boa hipótese de trabalho, em vista da recorrência desse esquema de representação. A figura 4, uma cabeça de terracota, também localiza o terceiro olho no meio da testa, sendo que os dois olhos habituais estão fechados, assim como na figura 5. O esquema dos três olhos não é comum na pintura de vasos gregos, como veremos a seguir, pois aparece em um só exemplar; mas é constante na pintura romana, nos mosaicos (fig.6) e nas esculturas helenísticas e romanas.

Na pintura grega, a questão se complica ainda mais. Na imagem seguinte (fig.7), temos uma cena pintada em uma ânfora proto-ática encontrada em Elêusis, que data de 670 a.C. aproximadamente, época bastante próxima da composição da *Odisseia*, estimada em cerca de 700 a.C. A cena justapõe três tempos do relato homérico, condensando-os: o ciclope se embebedando, com a taça na mão; o cegamento com a vara; e o ciclope arrancado a vara do olho com a mão. A boca aberta do gigante pode ainda estar relacionada a um quarto momento, quando ele grita e pede ajuda aos outros ciclopes. Nesta cena, fica bem marcado o seu gigantismo, pois ele aparece sentado, até mesmo para caber dentro do enquadramento, sendo caracterizado de modo muito semelhante aos outros que o

Fig. 4
Cabeça de terracota. Paris, Louvre (CA1003)

Fig. 5
Cabeça de terracota.
Paris, Louvre
(MNC264).
(*LIMC,* Kyklops,
Kyklopes 15)
[Direita]

Fig. 6
Mosaico de piso.
Piazza Armerina.
séc. III/IV d.C.
(*LIMC,* Kyklops,
Kyklopes 29)
[Abaixo]

Fig. 7
Ânfora Eleusina (detalhe) c670 a.C. Museu Arqueológico de Eleusis. [Esquerda]

Fig. 8
Cegamento do ciclope. Ânfora Eleusina (detalhe). 670 a.C. Museu Arqueológico de Eleusis. [Abaixo]

Fig. 9
Cegamento do ciclope. Ânfora Eleusina (detalhe) c670 a.C. Museu Arqueológico de Eleusis.

estão cegando, exceto por seu tamanho[175] e pela barba, que, no gigante, está pintada de azul e parece ser mais rude do que a dos outros personagens.

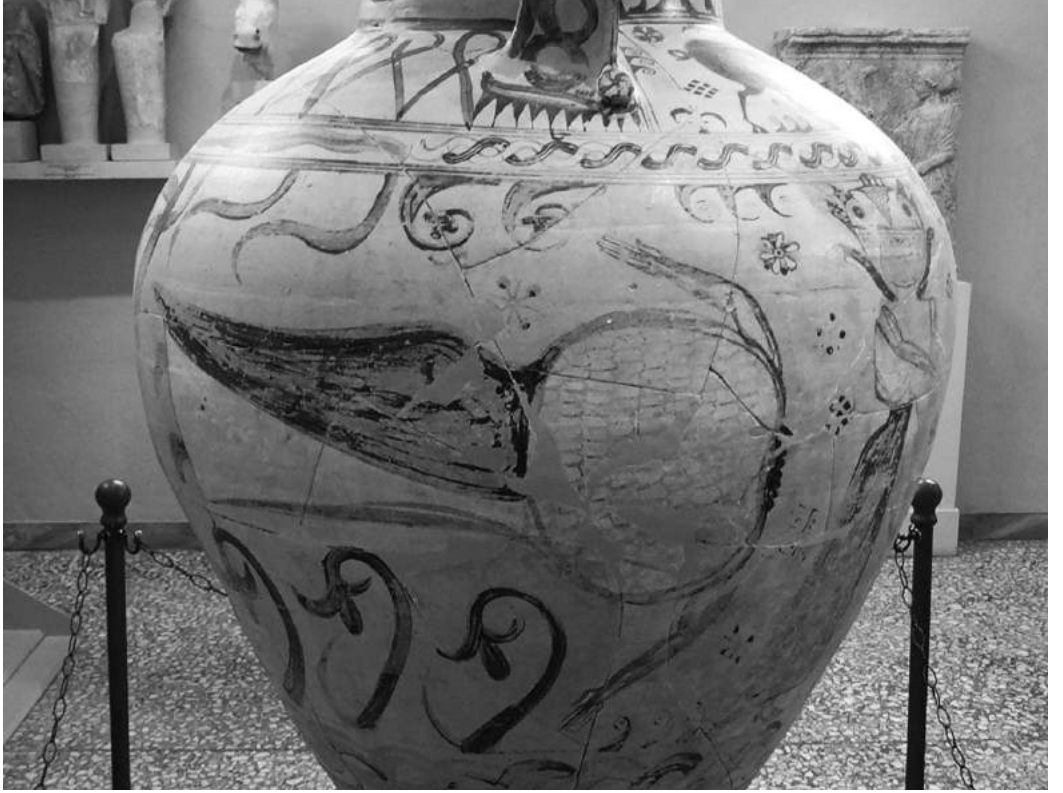
Dada a convenção de representação de perfil presente nas pinturas anteriores ao período clássico, não podemos saber se estaria suposto ou não um segundo olho do outro lado da face. Segundo Touchefeu-Meynier, o rosto de perfil deixa sem resposta a questão do olho não visível, podendo a questão ser formulada do seguinte modo: o olho não visível está presente, inexiste ou já foi cegado? Ela se pergunta ainda se o essencial desse conto folclórico não seria o cegamento do monstro, a despeito de seu retrato ou ainda da lógica do relato, o que poderia explicar essa aparente indeterminação[176].

Na pintura em questão, o olho do ciclope está aberto e a vara que o cega dá a impressão de estar entrando no olho (fig.8). A vara parece ter uma ponta dupla e o traçado nos faz supor que entra dentro do olho pintado. Apesar de não estarem nomeados, podemos supor que os dois homens de preto representem os companheiros de Ulisses, enquanto que o que se encontra à frente, com uma cor de vestimenta diferente das dos outros e também da do gigante, possa representar o próprio Ulisses, que faz um movimento diferente (como um passo de dança), o que provavelmente alude ao ato de girar a vara. A versão de Homero diz que participaram do cegamento quatro companheiros e Ulisses, como o quinto, posicionado na extremidade da vara. Não precisamos necessariamente considerar que a presença

de apenas dois companheiros estaria se referindo a uma outra versão do mito. Sendo quatro múltiplo de dois, podemos supor que os dois companheiros estariam aqui pelos quatro, por uma questão de economia de espaço. Esse recurso parece ser bastante produtivo para o meio em questão, pois temos de considerar que muitas vezes a pintura alude à multiplicidade com um espaço delimitado para proceder à representação.

O gigante parece ainda estar usando uma vestimenta preta e um sapato com salto, enquanto que os outros personagens parecem estar descalços. O pé das outras duas figuras masculinas que aparecem à esquerda, vestidos de preto, apresentam traçados que parecem estar representando dedos e o que poderia ser um pequeno salto como o do gigante poderia constituir a representação do calcanhar (note-se a presença de motivos circulares decorando os pés). Um dos personagens parece estar pisando sobre o pé do gigante. O personagem central, que apresenta uma vestimenta branca e executa um movimento diferente dos outros dois, não possui detalhamentos especiais quanto ao pé. O que mais chama a atenção, observando-se esta ânfora de perto, é a pintura do rosto dos três personagens com uma tinta branca, que sugere a utilização de uma maquiagem ou de uma máscara, sendo que se pode perceber ainda um sorriso discreto nas faces (fig.9). Seria a pintura a representação de alguma manifestação mimética cômica pré-teatral? Ou um ritual religioso de caráter mimético? Devo notar, a esse respeito, que em alguns momentos da *Odisseia* homérica o canto do aedo é acompanhado de dança[177].

A cena principal (maior) pintada neste vaso parece-me bastante enigmática, sendo identificada normalmente como Perseu decapitando a Medusa (Fig.10 e 11), o que apresentaria conexões com o mito do ciclope, tendo em vista o tema comum

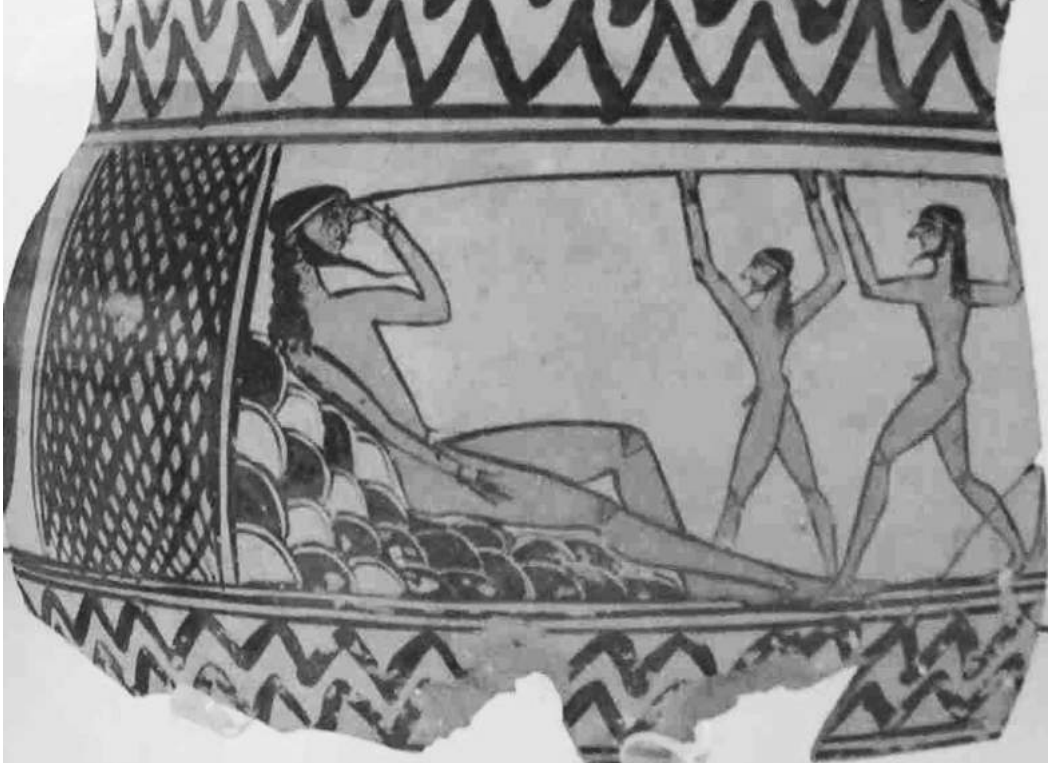


do herói que livra a terra dos monstros, favorito entre os gregos[178]. Nela encontramos três Górgonas: duas parecem estar executando movimentos de dança ao centro, com suas cabeças representadas frontalmente (contrariando a convenção de representação do perfil) (fig.11), e a terceira, maior do que as outras, não tem cabeça nem pés e é representada horizontalmente no lado esquerdo da cena (o que talvez possa significar que está morta, deitada ou flutuando) (fig.10); à direita da cena vemos um pedaço de figura masculina voltada para a esquerda (cabeça e braço segurando uma vara), identificada como Perseu, e parte do corpo de uma figura, com pés alados voltados para a direita, identificada normalmente como Atena (?), protetora do herói (pés alados normalmente fazem parte do esquema iconográfico de Hermes) (fig.12). Notemos que Atena também é a protetora de Ulisses[179]. As Górgonas normalmente são caracterizadas por um rosto grande, olhos enormes e com cobras

Fig. 10
Górgona decapitada (detalhe) c670 a.C.. Ânfora Eleusina. Museu Arqueológico de Eleusis.

Fig. 11
Górgonas (detalhe). Ânfora Eleusina c670 a.C.. Museu Arqueológico de Eleusis.

Fig.12
Teseu e Atena (?) (detalhe). Ânfora Eleusina c670 a.C.. Museu Arqueológico de Eleusis.



no lugar dos cabelos. Lembremos que o olhar da Medusa é capaz de transformar aquele que a fita em pedra. O tema da visão e do olho está, portanto, presente nos dois mitos, como motivo central.

Uma cena ainda menor, situada entre estas duas, ilustra uma caçada de um leão a um javali (fig.7). A cabeça do leão, do modo que é representada aqui, parece também sugerir uma máscara, com um olho grande. A imagem do leão, como vimos no capítulo anterior, é muitas vezes utilizada na composição de símiles na *Odisseia* e na maioria das vezes em relação a Ulisses[180]. Acredito que, no caso desta ânfora, o leão representaria a coragem e o poder do mais forte que persegue e aniquila os mais fracos. A cena funcionaria do mesmo modo que o símile na narrativa épica, estabelecendo um paralelo entre o mundo animal e os mitos representados nas pinturas situadas acima e abaixo.

Fig. 13
Cegamento do ciclope. Ânfora proto-ática. c670 a.C. Museu Arqueológico de Argos.

Devo notar que, no conjunto, esta ânfora parece sugerir cenas rituais com elementos de dança e teatro, o que me leva a pensar que provavelmente estas imagens tiveram suas origens em festas rituais e, por outro lado, é possível também pensar que a épica homérica teria sido fonte de inspiração para representações pré-teatrais neste período. Não é possível afirmar com certeza se Homero teria buscado nestas manifestações um modelo para a constituição de seu relato, ou se estas manifestações surgiram posteriormente à elaboração dos poemas épicos. De qualquer modo, posso afirmar que o aspecto mimético do mito do ciclope é notável, haja vista sua ampla repercussão na tradição literária, iconográfica e teatral.

Fig. 14
Cegamento do ciclope (detalhe). Ânfora proto-ática. c670 a.C. Museu Arqueológico de Argos.

A pintura seguinte (fig.13) é considerada como um pouco posterior, de meados do séc. VII a.C., proveniente de uma cratera argiva. Apesar de sua fragmentação, podemos observar o ciclope sendo cegado e dois homens, mais o pé de

um terceiro, que empunham a estaca. O ambiente da caverna é representado por pedras arredondadas, sobre as quais o ciclope está recostado, no lado esquerdo da cena. O aspecto arredondado das pedras pode remeter à noção de circularidade presente na denominação do gigante. O olho aqui também é um só, pintado frontalmente no rosto de perfil. Note-se o sangue espargido pelo rosto e pescoço do gigante (algo parece sair de sua boca, a língua, talvez), que é cegado por uma vara extremamente fina, com a ponta um pouco mais grossa (fig.14). Não se pode precisar exatamente para onde a ponta se direciona, para a testa, para um outro olho que estaria oculto do outro lado da face ou para o olho pintado na face de perfil. Aqui também o ciclope tem um porte enorme, assemelhando-se à caracterização dos outros homens, exceto pelo tamanho (o tamanho dos outros dois homens também não é o mesmo, sendo um menor que o outro). Todos são representados nus, o que se pode observar pela presença de órgãos sexuais. Poderíamos talvez considerar o nudismo como um indício de que a cena remete a alguma competição ou algum jogo?[181]

Fig. 15
[oposto]
Cegamento do ciclope. Oenochoe ática. c500 a.C. Paris, Louvre (F342). (*LIMC*, Kyklops, Kyklopes 18)

Notemos a forma como é representado o joelho do ciclope e dos demais personagens. Apenas como um termo de comparação, eu diria que o traçado do joelho poderia perfeitamente figurar em um rosto, como sendo o de um único olho de perfil. Ou seja, não é que faltassem meios para as artes plásticas representarem esse único olho no meio da testa. Parece, assim, que uma representação como esta seria causa de grande estranhamento, dada a sua monstruosidade, e foi simplesmente deixada de lado pelos pintores enquanto elemento fundamental para uma caracterização tipológica do ciclope, que pudesse ter sido estabelecida a partir do olho, ou dos olhos. Ou seja, no contexto da pintura grega,

Fig. 16
[oposto]
Cegamento do ciclope (detalhe). Oenochoe ática. c500 a.C. Paris, Louvre (F342). (*LIMC*, Kyklops, Kyklopes 18)

identificamos normalmente o ciclope não por suas características relativas ao olho, mas principalmente pelas cenas que aludem aos relatos literários a ele associados.

Vejamos agora uma outra pintura (fig.15), um pouco posterior, datada da passagem do VI para o V século a.C. Observa-se que a vara parece estar direcionada para a testa do gigante (fig.16). Apesar de, nesse ponto exato, não figurar nenhum olho, podemos supor tratar-se de uma possível referência ao terceiro olho, visto que a pintura apenas nos apresenta um olho fechado, de perfil, fora da mira da vara. A cena representa, simultaneamente, dois momentos do relato homérico: a preparação da vara no fogo e o momento em que o ciclope dorme, instantes antes de ser cegado. O ciclope é representado como um gigante, bastante musculoso, com uma barba longa, recostado à esquerda da cena. Notemos também que o músculo do peito é representado com uma forma arredondada.

A videira ao fundo, presente em inúmeras outras pinturas, possui uma função decorativa, e também alude ao vinho, elemento fortemente presente no relato homérico. A ilha dos ciclopes é rica em videiras pois, como relata Ulisses, na ilha

> *Od.* IX, 109-111
> tudo lhes nasce espontâneo, sem uso de arado e sementes,
> trigo e cevada, bem como videiras, que vinho produzem,
> de cor vermelha [...].

Ulisses embebeda o ciclope com vinho, e, além do mais, o seu relato na corte dos feácios, onde ele próprio relata essa aventura, é regado a bastante vinho. Whitman afirma que a *Odisseia* provavelmente tem mais descrições de banquetes do que qualquer outro poema já escrito[182]. Devo lembrar ainda que estas pinturas estão presentes em cerâmicas, que muitas vezes são utilizadas pelos

convivas em festividades. Além da referência ao vinho, lembremo-nos ainda do hábito de comer carne nessas festas, o que figura no episódio de Polifemo como uma inversão de valores significativa, pois os gregos, companheiros de Ulisses, é que servem de repasto no banquete do gigante.

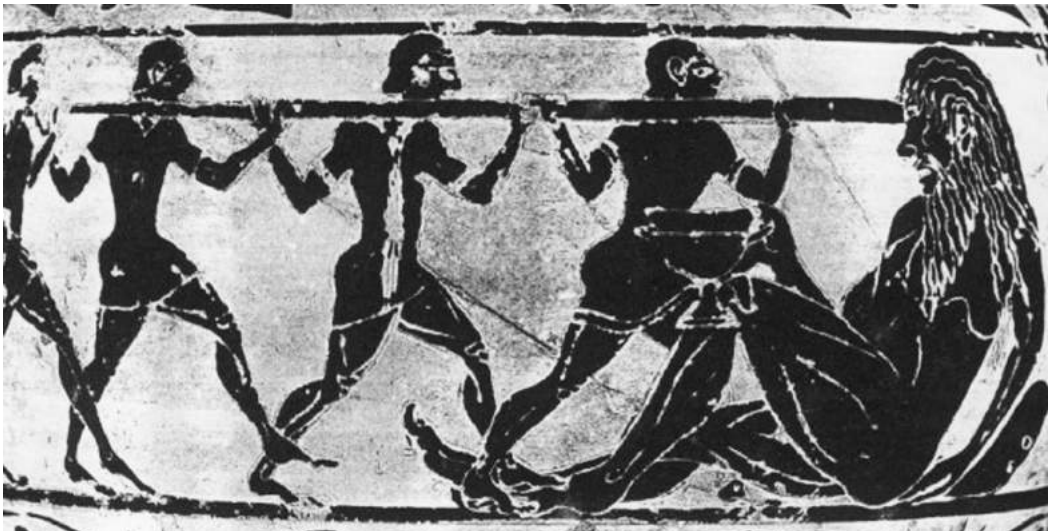
A pintura seguinte (fig.17), datada de cerca de 570 a.C., presente em uma taça lacônica, também apresenta como simultâneos diferentes momentos do relato homérico: o ciclope segura pernas humanas, remetendo ao desmembramento dos corpos e ao canibalismo; um dos personagens segura uma taça para o monstro beber; e, ao mesmo tempo, o monstro é cegado com a vara, que se dirige para o olho não-visível, oculto do outro lado do rosto em perfil. Além do ciclope, que apresenta uma barba grande, estão

Fig. 17 Cegamento do ciclope. Taça lacônica, c570 a. C. Paris, Cab. Med. (190). (STANFORD, 1997, p. 37)

presentes na cena quatro personagens, sendo apenas um deles barbado, o que pode significar ser o mais velho (Cabe aqui uma pergunta: quem seria Ulisses? O mais velho que se posiciona na extremidade da vara ou o que oferece vinho ao ciclope?). Todos estão nus e é possível notar a presença de um motivo circular que representa o peito. A pintura apresenta ainda uma serpente ondulada que tem a boca aberta e se dirige para a testa do gigante. O corpo dela é decorado com bolas brancas, sendo impossível relacionar sua presença com algum dos elementos presentes na versão homérica.

Note-se a presença de um peixe pintado abaixo desta cena, cujo corpo é também decorado com motivos circulares. O peixe tem a boca aberta e em sua frente temos um círculo com uma pequena bola pintada ao centro. Não posso concordar com Stanford ao afirmar que a presença da cobra e do peixe possuem uma função meramente decorativa[183]. Penso que tanto a cobra, que está picando a testa do gigante, quanto o peixe, que está prestes a engolir o círculo, enfatizam a velocidade e o elemento surpresa do ataque que causa o cegamento do ciclope. A pintura do peixe pode estar funcionando, deste modo, como um símile, e o círculo

Fig. 18
Cegamento do ciclope. Hidra grega ou etrusca, c520 a.C. Roma, Villa Giulia (2600). (*LIMC*, Kyklops, Kyklopes 23)



é um motivo que certamente remete a um olho (considerando o contexto), estabelecendo, desse modo, um diálogo entre as duas diferentes cenas representadas.

Observemos agora o único exemplar de pintura grega que apresenta um olho único no meio da testa em perfil (fig.18). Trata-se de uma hidra datada em cerca de 520 a.C.. O gigante posiciona-se à direita da cena, segurando uma taça. Não possui vestimentas, tem uma longa cabeleira e também uma barba comprida, sua boca está aberta. Temos aqui quatro personagens vestidos que empunham a vara, sendo que o último à esquerda posiciona seus braços de modo distinto, na ponta final, o que pode significar que a está girando. Por tratar-se do único exemplar conhecido que apresenta o ciclope com um olho no meio da testa, imagino que não seria um esquema muito usual e, provavelmente, essa inovação iconográfica parece não ter tido grande repercussão.

Na minha opinião, esta pintura exemplifica qual seria o esquema mais óbvio de representação do ciclope de um único olho em perfil. Resta, neste caso, colocar uma questão: por que os pintores arcaicos preferiram não definir com exatidão quantos olhos possui o ciclope e onde seu olho estaria localizado? Referi-me, no

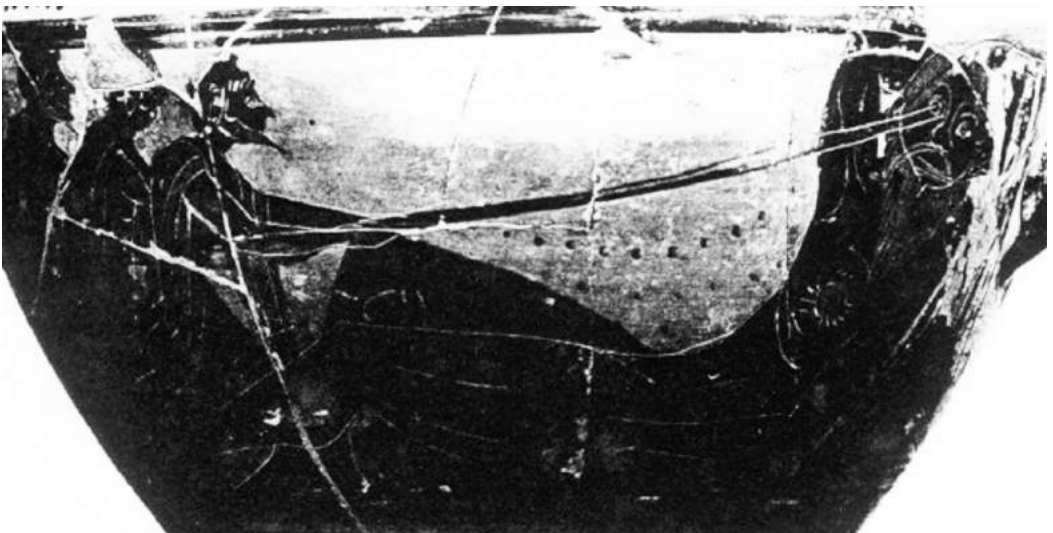


Fig. 19
Cegamento do ciclope. Skyfo ático, c500 a.C. Berlin, Staatl. Mus. (*LIMC*, Kyklops, Kyklopes 22)

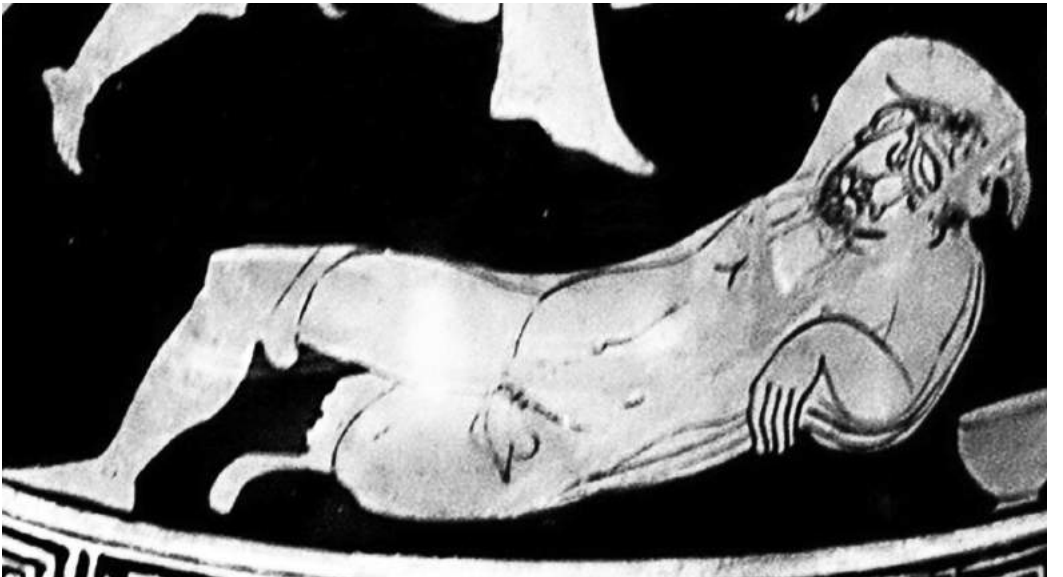
capítulo anterior, à afirmativa de Lessing, segundo o qual *Homero trabalhou com dois gêneros de seres e de ações; visíveis e invisíveis. Essa diferença não pode existir na pintura: tudo nela é visível; e visível de um modo singular*[184]. Considerando que as pinturas referidas me levam a questionar a existência de um outro olho não visível, situado no lado oculto do rosto em perfil, sou levada também a questionar a validade da afirmativa de Lessing. No que diz respeito às representações do ciclope que vimos anteriormente, os pintores estariam trabalhando com imagens invisíveis? Ou estariam eles interessados em apresentar uma imagem enigmática do monstro?

Na impossibilidade de fornecer uma resposta definitiva a essas questões, proponho que consideremos o diálogo entre os textos e as pinturas, levando em conta a importância da recepção destas obras, cuja incompletude e indeterminação exigem uma posição ativa dos espectadores, que incorporam no processo suas próprias referências, sejam elas provenientes de fontes literárias ou pictóricas. A própria condensação temporal que se observa nas pinturas seria um bom exemplo para entender a participação do público, que precisa recuperar (ainda que mentalmente) a ordem temporal das ações mimetizadas, a fim de interpretar e reconhecer qual mito (ou qual versão do mito) está ali representado, estabelecendo assim, o diálogo entre narrativa e imagem.

Fig. 20
[oposto]
Cegamento do ciclope. Cratera Lucânica, c410 a.C. Londres, BM (1947.7-14,18) (LIMC, Kyklops, Kyklopes 27)

Gostaria de examinar, por último, duas outras pinturas em que o ciclope tem seu rosto representado de frente e não de perfil. Uma do início, outra do final do séc. V a.C. A primeira nos mostra um ciclope com dois olhos (fig.19). Três homens enfiam a vara no seu olho direito. Como o gigante, na maioria das vezes, é representado no lado direito da cena, mostrando apenas o perfil da face esquerda, podemos pensar que essa pintura estaria revelando um lado do rosto do ciclope habitualmente

Fig. 21
[oposto]
Cegamento do ciclope (detalhe). Cratera Lucânica, c410 a.C. Londres, BM (1947.7-14,18) (LIMC, Kyklops, Kyklopes 27)



não representado. A parte inferior do seu corpo permanece no perfil esquerdo, enquanto que a parte superior, tronco e cabeça, apresentam uma visão frontal. Observa-se ainda um motivo circular radiado entre dois arcos de círculo desenhado no peito do gigante, que parece sugerir um olho redondo, interpretado por Touchefeu-Meynier como sendo de fato um grande olho redondo cercado por cílios[185]. O porte do gigante é exagerado em relação ao quadro, gerando uma grande assimetria, que, contudo, é atenuada pelo formato do seu corpo, que parece acompanhar a forma abaulada do vaso. Do lado oposto do vaso temos sereias pintadas, figuras mitológicas que serão referidas na sequência do relato de Ulisses na corte dos feácios.

A outra pintura representa o ciclope com os dois olhos habituais e um terceiro olho enorme que ocupa toda a extensão da testa (fig.20 e 21). Este é o único exemplar de pintura grega conhecido que nos apresenta o esquema do terceiro olho. Nela temos três homens, provavelmente os companheiros de Ulisses, que parecem arrancar um tronco de árvore, dando a impressão de um movimento giratório, circular. À direita deles, um homem com um chapéu e uma vara curta na mão (seria Ulisses?). Em volta temos alguns sátiros, o que sugere que a imagem pode fazer referência a uma representação teatral, como, por exemplo, o *Ciclope* de Eurípedes, um drama satírico conservado, datado de 406 a.C. Temos notícia de várias outras peças que teriam como tema central o ciclope, mas não chegaram até nós: uma comédia de Epicarmo, intitulada *Ciclope*; um drama satíricio de Aristias, com o mesmo título; e uma comédia de Cratino intitulada *Os Ulisses*; etc. Na peça de Eurípedes, o ciclope é descrito como tendo apenas um olho[186].

Sou levada a supor que, se de fato esta cena se refere a uma representação cômica, nos forneceria algumas pistas sobre um outro modo de representação do ciclope, qual seja, a caracterização teatral. Notemos que o ciclope pintado nesta cratera não apresenta uma diferença significativa de proporção em relação aos outros personagens, sendo apenas mais robusto (para não dizer gordo), o que condiz perfeitamente com os recursos normais de representação de uma cena teatral (certamente não seria escolhido para representar o papel do ciclope um ator baixinho e magro). O terceiro olho no meio da testa pode perfeitamente ser um recurso de figurino, uma máscara, ou uma maquiagem, utilizada para a composição do personagem. Essa solução pode ter sido introduzida pela primeira vez pelo teatro, tendo-se difundido em virtude da popularidade do tema e do meio em questão.

Se aceitarmos esta última hipótese, poderíamos ainda arriscar-nos a pensar que a recorrência na arte helenística e romana da figura do ciclope de três olhos (dois normais, habituais, e um outro no meio da testa) se deveria a essa solução funcional que o teatro forjou, e que, desse modo, foi incorporada à tradição icônica, resolvendo um problema representativo até então de difícil solução.

GODARD E O ULISSES DE LANG

Como filmar a Odisséia?

Uma das primeiras cenas do filme *O Desprezo*, de Jean-Luc Godard, aborda o tema da beleza física, a beleza de um corpo feminino. Temos num único plano-sequência o diálogo entre a atriz Brigitte Bardot, no papel de Camille, e Michel Piccoli, representando seu marido Paul. Camille está deitada de bruços no primeiro plano da cena que se passa no leito do casal, completamente nua, e Paul aparece atrás dela, recostado na cama, vestido e coberto com um lençol[187]. O diálogo entre ambos revela grande intimidade e alto conteúdo erótico. Vejamos parte dele:

> Camille- Você vê meus pés no espelho?
> Paul- Sim
> C.-Você os acha belos?
> P.- Sim, muito.
> C. – E meus tornozelos? Você os ama?
> P.- Sim...
> C. – Você ama também meus joelhos?
> P.- Sim....Eu amo muito seus joelhos. [...]

A cena é extremamente contemplativa e reveladora da beleza e do narcisismo da personagem[188]. A câmera passeia pelo seu corpo revelando seu dorso nu, exaltando a beleza das partes, e, por fim, do todo (fig. 22). A enumeração de cada uma das partes por Camille reforça o efeito final da contemplação do todo e institui o corpo da personagem como um modelo de beleza. Douchet e Vimenet comentam que, nesta cena, Godard trabalha o retrato de uma Vênus; e Godard, por sua vez, compara a personagem à Eva de Piero della Francesca[189]. A fala da personagem pressupõe ainda o reflexo do corpo em um espelho, que não é visível, mas que é representado através do olhar de Paul em direção ao suposto reflexo[190].

Longino, no *Tratado do Sublime*, chama a atenção para a importância da conjugação dos membros para a grandiosidade do todo, relativamente à composição dos discursos:

> XL - Um dos meios que mais concorrem para a grandiosidade do discurso, como dos corpos, é a conjugação dos membros; qualquer deles, separado de outro, nada tem de notável, mas todos em conjunto formam um organismo perfeito; igualmente, as expressões grandiosas, apartadas umas das outras e dispersas, levam consigo, desconjuntado, o sublime; formadas num corpo só pela associação e, mais, presas pelo vínculo da harmonia, tornam-se sonoras graças ao torneio; dir-se-ia que, nos períodos, a grandiosidade é a soma das cotas-partes do grupo. (trad. de Jaime Bruna)

A composição do todo, pela conjunção harmoniosa das partes nos conduziria à grandiosidade, contribuindo para alcançar o sublime. A cena em questão poderia ser um exemplo da utilização desse tipo de artifício pelo cinema, na medida em que Godard conjuga as imagens e as falas dos personagens, numa espécie de enumeração gradativa, que culmina na resposta apaixonada de Paul: *eu te amo totalmente, ternamente,*

tragicamente. A combinação de *travellings* lentos entrecortados com pausas e planos fixos revelam o corpo da personagem que, além do mais, sofre mudanças de coloração, devidas à utilização de filtros: o vermelho, em seguida o amarelo, e depois o azul. O filtro vermelho denota o calor da paixão, o amor vívido. Como sugere Vimenet, o filtro amarelo é capaz de transformar o corpo de Camille em um bloco de mármore e "iluminar" diferentemente o diálogo[191]. Já o azul implica em certa frieza e distanciamento. A sonoplastia nos apresenta inicialmente um tema musical doce, terno, que é interrompido e depois retorna, segundo um tempo trágico e nostálgico. Toda a construção do plano-sequência leva à magnificação da beleza de Camille, com a culminação do amor declarado, anunciando uma espécie de paraíso (perdido) que contrasta com a crise do casal, que vai se revelar no decorrer da história. A fala de Paul pode ser entendida como uma profecia, uma espécie de anúncio do final trágico da estória.

Fig. 22
Cena na cama. *O Desprezo*. Godard. Fotograma 41, plano 113. (BRENEZ, 1992, p.57)

Muitas sequências ao longo do filme sugerem um espelhamento ou uma aproximação entre as cenas que se desenrolam e as alusões à cultura visual que herdamos da Antiguidade. A *mise en scène* cuidadosa de Godard por vezes coloca frente a frente a personagem Camille com estátuas de inspiração clássica. Posso citar, como exemplo, duas cenas, que se passam no apartamento do casal, onde vemos Camille procurando por um espelho (fig. 23), enquanto arruma sua peruca, tendo à sua frente uma estátua de mulher. Um pouco depois (fig. 24), vemos Camille à esquerda, Paul ao centro e, no fundo, a estátua à direita, ambas na sombra, sugerindo também um efeito especular.

O filme propõe-nos um exercício de diálogo entre duas estéticas: o clássico, de origem greco-romana, e o cinema do próprio Godard. A nudez da personagem, a perfeição da forma, o equilíbrio do conjunto e o erotismo apontam para um ideal de beleza que será retrabalhado na busca do cineasta por uma estética particular. A metáfora clara desse esforço pode ser observada na abordagem de Godard, ao tematizar, no seu filme, a filmagem da *Odisseia* de Homero, por Fritz Lang (o nome do filme deste é *Ulisses*), o qual interpreta a si mesmo no papel de diretor.

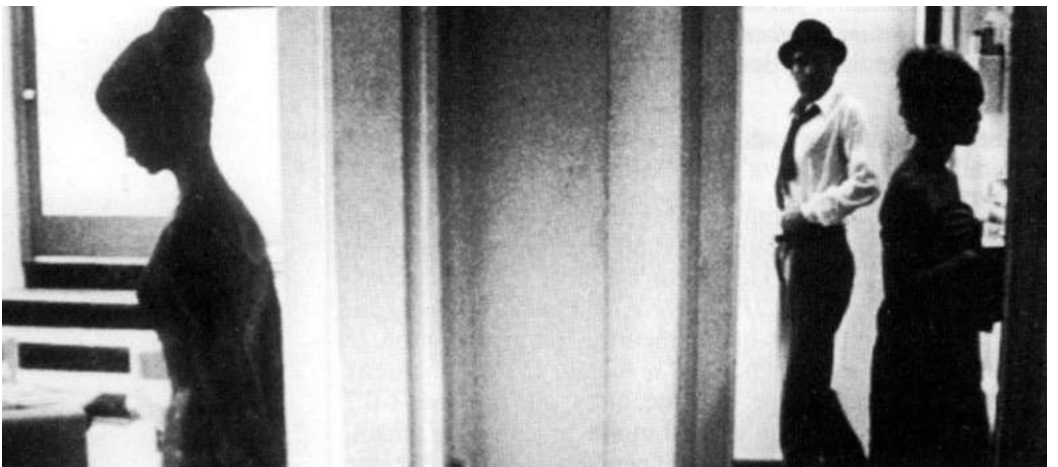
É necessário salientar, entretanto, que este diálogo não pressupõe uma pura e simples aceitação do ideal de beleza antigo por

Fig. 23
Cena do apartamento. *O Desprezo*. Godard. Fotograma 32, plano 88. (BRENEZ, 1992, p.47)

parte do cineasta. Sua atitude reflete a crise por que passava então o cinema europeu, de forma que seu gesto assume uma dimensão crítica, na medida em que pretende revisitar as origens da estética ocidental, reler Homero, reler Moravia e repensar a estética cinematográfica. Todo o ambiente que envolve as filmagens da *Odisseia* encontra-se em uma situação de crise, que se reflete na decadência da Cinecittá, nos desentendimentos do casal Camille e Paul e na discussão entre o produtor americano, o teatrólogo e Lang sobre como a epopeia deveria ser filmada.

A sequência 7, que se passa no apartamento do casal, toda ela se reveste de inúmeras referências à cultura clássica e aos mecanismos miméticos aí presentes. Em determinado momento, o casal veste-se com panos enrolados ao corpo, ela uma toalha vermelha e ele um lençol branco, o que nos remete ao tipo de vestimenta utilizada na Antiguidade, como se fossem encarnações de esculturas antigas (fig. 25). Camille, em adição, veste uma peruca preta (ela, que é loiríssima). Ela troca ainda de roupa algumas vezes, reforçando o efeito do disfarce. O travestimento sugere a metamorfose, a encenação teatral, ressaltando o procedimento da falsificação que se encontra presente no relacionamento do casal e também na arte cinematográfica.

Fig. 24
Cena do apartamento. *O Desprezo*. Godard. Fotograma 40, plano 109. (BRENEZ, 1992, p.54)



Esses travestimentos nos remetem aos inúmeros disfarces e engodos característicos de alguns dos personagens da *Odisseia* homérica, como chamei a atenção anteriormente[192]. Se, por um lado, Atena e Ulisses são hábeis em se metamorfosearem e disfarçarem, Penélope também se caracteriza por seus ardis, na tentativa de iludir os pretendentes. A exposição dos mecanismos miméticos é trabalhada por Godard em todo o filme, sendo Camille-Penélope -Afrodite o exemplo máximo da simulação e das possibilidades de representação imagética[193].

Segundo a afirmativa de Brenez, *a personagem Camille Javal se define, fundamentalmente como um espetáculo estético*[194]. Brenez cita o plano 61, quando o produtor americano Prokosh movimenta seus óculos escuros observando a personagem, e também a fala de Paul, num outro momento, que diz: *já tem cinco minutos que te olho e eu tenho a impressão de te ver pela primeira vez*, dirigindo-se a Camille. Contudo, além de ser contemplada, o próprio olhar da personagem é representado em alguns momentos. Vimenet chama a atenção para duas séries de imagens, em montagem curta, num total de 11 cenas, onde o olhar de Camille é ressaltado. As cenas fazem parte da seqüência 5, que se passa no jardim da casa romana de Prokosh. Nos planos 63-68, Camille vê Francesca, a assistente do produtor, chegar de bicicleta, e exprime numa série de gestos o momento da emergência do desprezo por seu marido; nos planos 73-77, Camille está sentada em uma poltrona no jardim, enquanto Paul chega a seu lado, e cinco imagens breves trazem um flash-back imediato da chegada de Paul e do momento do desprezo. Nestas séries, Vimenet afirma que *Camille não fala através de palavras, ela se exprime por imagens, pelas percepções visuais tão precisas quanto rápidas. A mise en scène está inteiramente a serviço de seu olhar (...)*[195].

Brenez chama a atenção para o modo como Camille é presentificada e magnificada por tudo que a metaforiza, como o mosaico, a estátua e a descrição literária:

> no *Desprezo*, as múltiplas estátuas, baixos-relevos, fotografias que povoam todos os espaços, a reprodução de homens e da imagem de homens, não cessam de exaltar os indivíduos que se metamorfoseiam (no sentido primeiro e ovidiano desse verbo) em modelos. Os indivíduos fílmicos são tomados nesta dialética da pessoa como singularidade (escapando a toda determinação) e como modelo (fixo, prolongado, consagrado pelos seus substitutos)...[196]

O crítico sugere ainda que a história dos personagens progride em virtude da confrontação com seus gestos, com suas poses e suas propriedades, constituindo, assim uma história das imagens através da encenação dos corpos, uma verdadeira ontologia da aparência[197]. É na tensão entre o figurável e o modelo, o protótipo e o arquétipo que, Brenez acredita, *Godard inventa e consuma um cinema do sublime*[198].

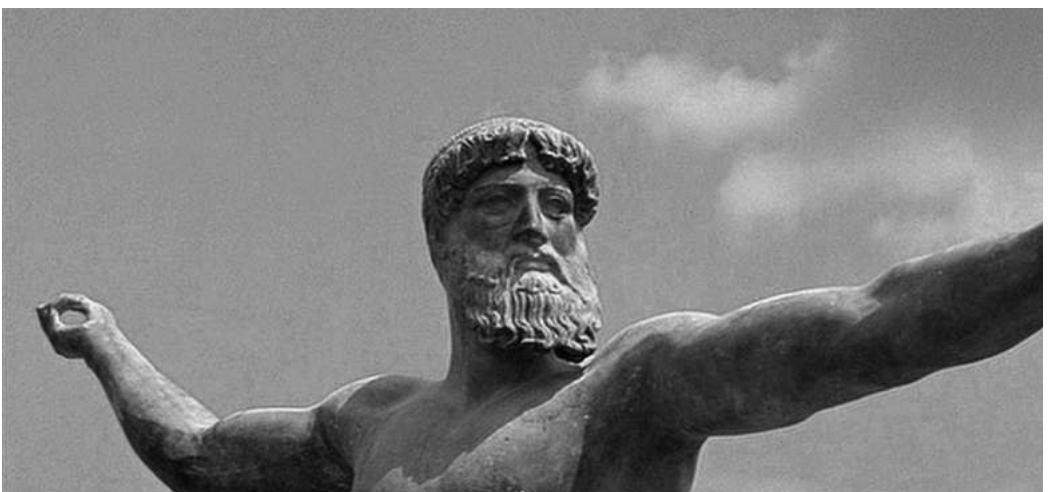
Fig. 25
Cena do apartamento. *O Desprezo*. Godard. Fotograma 40, plano 109. (BRENEZ, 1992, p.92)

Já dei alguns indícios da preocupação de Godard com o tratamento das cores em seu filme. Como sabemos, a trama básica gira em torno do casal Camille e Paul, durante a produção da *Odisseia* em cinema, sob a direção de Fritz Lang, interpretado pelo próprio diretor. O produtor americano Prokosh contrata o teatrólogo Paul para alterar o roteiro que estava sendo filmado. A traição mútua do casal, envolvendo o produtor e sua assistente Francesca, contribuem para a crise dos cônjuges, quando finalmente Camille abandona o marido, foge com Prokosh e ambos morrem numa explosão proveniente de uma batida de carro na saída de um posto de gasolina. A crise do casal, Penélope e Ulisses contemporanizados, reflete-se na crise e nos questionamentos gerados pela filmagem da *Odisseia*. O tratamento das cores é apenas uma das implicações decorrentes da pergunta proposta por Godard: como filmar a *Odisseia* hoje?

Segundo a definição do próprio Godard,

> as cenas da *Odisseia* propriamente dita, quer dizer, as cenas que Fritz Lang dirige enquanto personagem, não são fotografadas do mesmo modo que as do próprio filme. As cores são mais brilhantes, mais violentas, mais vivas, mais contrastadas, mais severas também, quanto à sua organização. Pode-se dizer que elas surtem o efeito de um quadro de

Fig. 26
Netuno. *O Desprezo.* Godard. Fotograma 9, plano 13. (BRENEZ, 1992, p.22)



Matisse ou Braque no meio de uma composição de Fragonard ou de um plano de Eisenstein em um filme de Rouch[199].

Ao se referir à fotografia, ele compara o efeito produzido pelo filme de Lang a inserções brutas de imagens dentro de um registro estético completamente diferente, e até mesmo distante no tempo, como é o caso de uma tela Matisse inserida dentro de uma tela de Fragonard, ou de um plano de Eisenstein em um filme de Rouch[200]. O estranhamento produzido é capaz de marcar a diferença e radicalizar, desse modo, a opção estética de Lang ao filmar a *Odisseia*.

Um dos artifícios utilizados pelo cineasta para diferenciar a filmagem do poema épico do seu próprio filme é a fotografia. Como Godard afirma: *deveria haver aí um certo contentamento de anunciar a cor e de a fazer mais classicamente* [201]. As cenas do filme em construção de Lang poderiam ser chamadas de "caricaturas" da Antiguidade, na medida em que radicalizam as referências visuais ao extremo. Os deuses são representados por simulacros de estátuas, os olhos pintados com a cor azul e a boca com vermelho e amarelo (fig.26 e 27). Já os mortais são representados por seres humanos com maquiagem semelhante à dos deuses e vestimentas rudes. As sereias são mulheres nuas nadando no mar. A referência à estatuária em mármore romana, muitas vezes cópias de originais

Fig. 27
Uma deusa. *O Desprezo.* Godard. Fotograma 10, plano 19. (BRENEZ, 1992, p.22)

gregos, remeteria à cor branca. O jogo entre o branco, o vermelho, o amarelo e o azul mostram a opção de Godard em utilizar cores primordiais, formando assim uma tricromia básica. Essa tricromia é trabalhada mais fortemente no filme de Lang, mas também está presente em *O Desprezo* como um todo (fig. 28), como afirma Godard, referindo-se à parte filmada na Ilha de Capri:

> Toda a segunda parte será dominada, do ponto de vista das cores, pelo azul profundo do mar, o vermelho da casa [Villa de Malaparte] e o amarelo do sol, reencontrando, assim, uma certa tricromia muito próxima daquela da verdadeira estatuária antiga[202].

A opção de Godard em trabalhar uma paleta que recorre às cores fundamentais do espectro mostra a preocupação do cineasta com a simplicidade, com o rigor e com uma busca das origens[203]. Reler Homero é tanto buscar as origens do cinema e da literatura, quanto da pintura, paralelamente à produção de pintores como Matisse, Paul Klee e Mondrian, que trabalharam também com as cores primordiais. Outro aspecto a ser ressaltado

Fig. 28
Cinecittà. *O Desprezo*. Godard. (BRENEZ, 1992, capa).

é a opção do cineasta em filmar *O Desprezo* utilizando o formato do cinemascope, que imprime ao filme uma composição de cunho épico, permitindo um alargamento horizontal do plano e exigindo grandes telas para sua exibição. Godard pode trabalhar a composição do filme, deste modo, não apenas buscando a centralização dos planos, mas também explorando sua lateralidade em momentos específicos (como é o caso das fig. 23 e 24 citadas acima). Vale a pena notar também a larga utilização de planos-sequência, que parecem imprimir ao filme um ritmo mais lento, análogo ao épico[204].

As cenas dos deuses são compostas por planos fixos, tomados de baixo para cima, os quais mimetizam o efeito de uma panorâmica circular, fazendo com que as próprias estátuas girem lentamente. O mecanismo gera uma impressão de estaticidade da estátua, caracterizada, sobretudo, pela escassez de sombras. A imponência reforça o carácter hierático, elevando os deuses acima dos mortais[205]. Algumas das imagens são ainda dispostas como inserções bruscas dentro de *O Desprezo,* pontuando as ações de modo a estabelecer um diálogo entre o filme de Lang e o filme de Godard. O efeito produzido ressalta a participação dos deuses na trama, conferindo certa inexorabilidade aos acontecimentos.

Deleuze chama atenção para o modo como Godard privilegia a situação ótico-sonora ("opsignos" e "sonsignos") em detrimento de vínculos sensório-motores, em consonância com o esforço da *Nouvelle Vague* em refazer o caminho do neo-realismo italiano. Segundo Deluze, em *O Desprezo* Godard faz subir ao céu *a representação ótica do drama de Ulisses e o olhar dos deuses, tendo Fritz Lang por intercessor.* Segundo ele, podemos verificar nos seus filmes a evolução criadora de um *Godard visionário*[206].

As imagens do filme de Lang propõem o modo de olhar o mundo como sendo uma questão fundamental no cinema[207]. Segundo Michel Marie,

> a alternância [das imagens] sublinha que as imagens odisseicas são percebidas pelos personagens. Ela levanta a problemática do ponto de vista do cinema como um olhar colocado sobre os seres e as coisas. Lang, na origem da montagem, está presente na posição de criador, de demiurgo, ele cria as imagens nomeando as coisas. O mundo é então sacralizado pelo olhar: esse é o mundo antigo, aquele de Homero. "O mundo real pertence a uma civilização que se desenvolve em acordo, e não em oposição com a natureza, e a beleza da *Odisseia* reside justamente nesta crença na realidade como ela é" (Lang, plano 139)[208].

Lang possui sua própria leitura da Odisseia, que é questionada e discutida entre os personagens. Ele afirma, em inglês: *cada imagem deve ter um ponto de vista definido* – o que Francesca traduz como: *em cada filme deve haver uma razão crítica* (sequência 3). O cineasta defende a tese de uma fidelidade ao texto de Homero, intentando representar a *Odisseia* como ela é. A posição de demiurgo faz com que Lang ocupe uma função paralela à do poeta, na medida em que cria uma imagem de mundo. A propósito da importância do ponto de vista, o próprio Godard afirma "que o tema de *O Desprezo* são as pessoas que se vêm e se julgam, pois são, por sua vez, vistas e julgadas pelo cinema (...)"[209].

É Lang que, através da nomeação, identifica os personagens representados em seu filme. Na sequência 3, que se passa na sala de projeção, os planos são tomados de forma que o cineasta ocupe a posição central da cena (fig. 29), com os outros personagens ao seu redor, alternadamente com as cenas projetadas. Uma das características mais marcantes de Lang é a sua sabedoria, inclusive

o personagem demonstra grande erudição ao discutir Homero e citar diversos autores, como Dante, Corneille, Hölderlin e Brecht[210]. Lang chega a recitar os versos de Dante de cor, traduzidos para o alemão, e esbanjar conhecimento, discutindo o sentido de duas das possíveis variantes do texto. Além de ter uma concepção própria do mundo antigo, Lang é ainda um poliglota, que fala as quatro línguas utilizadas no filme (francês, inglês, italiano e alemão).

A erudição demonstrada pelo diretor ao discutir um detalhe do poema de Dante, longe de ser apenas uma querela literária, fornece subsídios para que o personagem teça considerações sobre a relação entre os homens e os deuses. Esta relação é uma das questões implícitas no debate gerado pela adaptação do texto homérico para o cinema. Uma outra questão trabalhada é a da transculturalização. O filme de Lang é também uma coprodução internacional, assim como o próprio filme de Godard. Os personagens são de origens diferentes, sendo Camille francesa, Paul, italiano, Prokosh, americano, Lang, alemão, e Francesca Vanini de origem indeterminada, apesar de seu sobrenome italiano.

Francesca é a assistente do produtor e a personagem que opera a tradução entre os códigos linguísticos diferentes. Também é poliglota, sendo que sua tradução nem sempre é exata, pois algumas vezes ela acrescenta dados e por vezes os excluem, fazendo assim uma espécie de seleção e, por vezes, comentários sobre as informações que são passadas. É justamente com ela que Lang discute o sentido dos versos de Dante. Segundo Godard,

> o filme é falado em várias línguas, o papel de Francesca será traduzir simultaneamente as conversas entre dois, três ou quatro personagens, em duas, três ou quatro línguas, segundo as necessidades do momento[211].

O debate acerca da adaptação fílmica traz implícita a questão da tradução entre o cinema e a literatura, relativo à filmagem do romance *O Desprezo*, de Moravia, e da *Odisseia* de Homero. A questão da adaptação figura literalmente na boca dos personagens, quando eles discutem como deveria ser filmada a epopeia. Prokosh explica por que Lang foi escolhido para dirigir o filme: segundo ele, a *Odisseia* precisaria de um diretor alemão, pois foi um alemão quem descobriu Tróia, numa referência, portanto, às descobertas arqueológicas de Heinrich Schliemann, no final do séc. XIX. Contudo, ele queria mais da *Odisseia*: novas cenas, não apenas sexo, mas algo mais, por isso contrata Paul para que reescreva o roteiro. Nesse sentido, a maior parte do debate gira em torno de uma possível traição de Penélope, segundo a tese do produtor, e Paul a atribui ao seu sentimento de desprezo por Ulisses. Embora Penélope, tradicionalmente, seja o exemplo da esposa fiel, como iludiu por muito tempo os pretendentes com falsas promessas, tentando ganhar tempo até que seu marido retornasse da guerra, muitos questionaram o mito de sua fidelidade a Ulisses.

Uma das cenas ilustrativas da questão da tradução entre a literatura e o cinema pode ser vista ao final da seqüência na sala de projeção, quando o produtor, num acesso de fúria, derruba os rolos

Fig. 29
Sala de projeção. *O Desprezo.* Godard. Fotograma 7, plano 10. (BRENEZ, 1992, p.19)

já filmados que o projecionista carregava, reclamando com o cineasta que as imagens exibidas não estavam no roteiro. Logo em seguida, confere o roteiro e confirma que sim, que constam do roteiro, mas que não é efetivamente o que está na tela. Lang, impassível, responde laconicamente: *naturalmente, pois no roteiro está escrito e na tela são imagens, motion-picture é como se chama.* A diferença a que se refere Lang reside justamente no exercício da tradução intersemiótica, desde o texto literário, passando pelo roteiro, até, finalmente, antigir-se o cinema. No final do diálogo temos uma cena extremamente expressiva, pois Prokosh toma uma das caixas de filme e a lança ao longe, mimetizando o movimento de um discóbulo (fig. 30). Vendo isso, Lang comenta: *finalmente você entendeu o espírito da cultura grega.* Ao agir deste modo, o produtor opera uma tradução, através da dramatização, da mimetização do movimento de um atleta, à maneira do teatro.

O filme dentro do filme

O estatuto do cinema enquanto obra de arte continua sendo, até os nossos dias, objeto de questionamento e de construção por parte de cineastas e teóricos. Ao incorporar em sua

Fig. 30
Sala de projeção. *O Desprezo.* Godard. Fotograma 14, plano 39.

linguagem elementos advindos de outras artes, que gozavam já de um estatuto definido e que possuíam longa tradição, como a literatura e o teatro, a sétima arte foi introduzida no sistema das belas-artes e sua identidade foi sendo definida pouco a pouco. Contudo, por ser uma arte eminentemente nova (possui pouco mais de cem anos), os questionamentos relativos à sua identidade continuam a ser objeto de reflexão, e novas teorizações têm intentado definir sua especificidade.

As novas teorias sobre o cinema, bem como muitas das teorias estéticas do passado, podem nos oferecer algumas pistas para tentar compreender o que ele seja. Embora as teorias antigas não o tivessem classificado em seus esquemas (até mesmo porque não o conheciam), podemos utilizar alguns conceitos e categorizações relativos às artes miméticas e aplicá-los ao cinema, num esforço de definir suas propriedades. Devo salientar que, ao sugerir a utilização de teorizações antigas pretendo demonstrar que elas são ainda válidas, em certa medida, e que é possível atualizá-las, fazendo contrapontos e estabelecendo diálogos entre filósofos e estudiosos distantes no tempo. Sendo assim, vejamos brevemente algumas destas reflexões, partindo da classificação aristotélica.

Aristóteles, na *Poética*, ao tecer considerações sobre as artes miméticas, considera que a diferença entre elas reside em três pontos: nos objetos que se mimetizam, no modo como se mimetizam e nos meios que se utilizam para tal[212]. Quanto aos objetos, Aristóteles distingue três tipos: homens inferiores, superiores ou iguais a nós. Segundo ele, a comédia imitaria homens inferiores, rebaixando os indivíduos, enquanto que a tragédia imitaria os homens melhores do que eles são ordinariamente[113]. Afirma também que na pintura, na literatura, na dança e na música existem essas diferenças, determinadas pelos objetos que se mimetizam.

Ora, se considerarmos o cinema, podemos também encontrar estas distinções. O cinema realista, tanto quanto alguns dramas psicológicos e também o documentário imitariam indivíduos iguais a nós, numa tentativa de retratar a realidade como ela é. Já o cinema de gênero cômico imitaria homens inferiores, ridicularizando-os. E o cinema épico, tanto quanto os filmes de super-heróis, homens superiores a nós. Tendo isso em conta, posso dizer que Godard realiza o que seria próximo de uma tragédia moderna, com toques sutis de ironia. Superlativiza alguns personagens, como no caso de Camille, e ridiculariza outros, como no caso do produtor. O próprio Godard situa seus filmes na fronteira entre a ficção e o documentário, aproximando o cinema da vida real. Segundo ele,

> é por isso que, para utilizar os termos clássicos "ficção" e "documentário" – quero dizer que são dois aspectos da mesma coisa. E sempre procurei dar um aspecto que as pessoas chamam de documentário – para empregar os termos habituais – a algo fictício; e fazer as pessoas reais interpretarem realmente personagens imaginários, e imaginariamente – por assim dizer[214].

Aristóteles diz ainda que cada uma das artes poéticas utiliza meios distintos para realizar a mimese. Algumas o fazem através de cores e figuras, e outras através do ritmo, da palavra e da harmonia, utilizando-se destes meios separada ou conjuntamente. Desse modo, a epopeia recorreria simplesmente às palavras, enquanto que o teatro recorreria conjuntamente a vários meios, uma vez que envolve o texto, o canto, a dança, o cenário, compondo, assim, o espetáculo cênico. Nessa classificação, o cinema seria uma das artes que se utilizam de muitos meios. Segundo Souriau, em A *Correspondência das Artes*, tanto o teatro quanto o cinema fariam uma espécie de síntese de meios variados,

os quais ele denomina *qualia*[215]. O sistema das belas-artes seria então composto a partir de sete qualidades sensíveis, a saber, linha, volume, cor, luminosidade, movimento, som articulado e som musical. O cinema, a princípio, estaria ligado à luminosidade, pois utiliza o luminismo fotográfico como meio primário, mas também trabalha com outros *qualia*[216].

O cineasta russo Andrei Tarkovski, em *Esculpir o Tempo*, afirma que o que constitui o cinema como obra de arte é o filme como um todo, pois nenhum de seus componentes pode ter significado autônomo[217]. Ele acredita que o principal elemento é o ritmo, e que também o cinema traz uma novidade, pois *ao dominar esse material inteiramente novo – o tempo – o cinema se torna, no sentido mais pleno, uma nova Musa*[218]. O cineasta acredita que o tempo é o elemento novo, na medida em que o cinema registra sua impressão em celuloide, na forma de um evento concreto, registrando-o em suas formas e manifestações reais. Contudo, Tarkovski acredita que o cinema ainda está tentando definir seu caráter específico e sua própria linguagem[219]. Sobre o trabalho do diretor de cinema, ele afirma:

> poderíamos defini-lo como "esculpir o tempo". Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica[220].

Com relação ao trabalho de montagem, que muitos acreditam ser o principal elemento do filme, o cinema não diferiria essencialmente das outras artes, visto que todas fazem seleção e cotejo,

ajuste de partes e de peças[221]. O próprio Aristóteles já havia identificado a importância do recorte na construção do mito na epopeia e, por extensão, na tragédia. Ele preconiza a unidade do mito, não no sentido de referir-se a apenas um indivíduo, mas no sentido de mimetizar ações unas e completas que tenham uma conexão necessária entre si, formando um todo coerente e verossímil. Ao citar o exemplo de Homero, chama a atenção para o fato de que, na *Odisseia*, o poeta não tratou de todos os acontecimentos da vida de Ulisses, mas compôs o poema em torno de uma ação una (o seu retorno) e também agiu de modo semelhante na *Ilíada*[222].

Por fim, a última das distinções entre as artes miméticas, segundo a teoria aristotélica, é o modo como se efetua a imitação. A primeira espécie seria aquela em que o poeta utiliza a forma narrativa, assumindo uma outra personalidade (como o narrador homérico), ou na própria pessoa, sem mudar nunca; a segunda espécie imitaria através das próprias pessoas imitadas, agindo elas mesmas, como no caso do teatro. Aristóteles acredita que o modo de enunciação é uma diferença significativa entre as artes. Contudo, ele apenas nos dá exemplos relativos à literatura e ao teatro. Os modos relativos ao cinema são fáceis de serem identificados, como no exemplo do filme narrativo (que sofreu grande influência da literatura e do teatro), que traz já definidas as diferentes situações de enunciação, através da presença de narrações em *off*, que podem representar a própria voz do cineasta ou de um personagem, ou ainda através dos personagens agindo eles mesmos, como no teatro[223].

A reflexão sobre a identidade do cinema é uma das questões mais fortemente trabalhada nos filmes de Godard. Segundo Michel Marie,

> *O Desprezo* oferece a Godard a possibilidade de falar diretamente do mundo do cinema, de desenvolver suas próprias concepções concernentes à criação cinematográfica, o estatuto do autor do filme, suas relações com os produtores, todos os pontos que ele havia abordado quando era crítico e que retornam de maneira mais indireta nos seus primeiros longa-metragens. No conjunto, a obra de Godard é autorreflexiva, e todos os seus filmes falam de uma maneira ou de outra do cinema (...)[224].

Ao abordar a filmagem da *Odisseia*, Godard tem a oportunidade de mostar uma visão pessoal e crítica sobre o processo da construção cinematográfica, os bastidores e os conflitos que envolvem a produção de um filme. Devo assinalar que, além de abordar as filmagens da épica homérica, Godard descortina também o processo de construção de seu próprio filme, o que se pode observar na cena de abertura, uma espécie de *making-off* de *O Desprezo*. Com esse procedimento, o cineasta cria uma "tripla" (ou se quisermos uma dupla) *mise en abîme,* pois representa a filmagem de seu próprio filme, que tem como tema o filme de Lang.

Esta cena de abertura reveste-se de um interesse especial. Ela é uma externa, um plano largo, que se passa em uma rua da Cinecittà, onde vemos Francesca caminhando e folheando um livro, sendo filmada por uma equipe que consiste em um assistente de câmera

Fig. 31
Cena externa de abertura. *O Desprezo*. Godard. Fotograma 2, plano 4. (BRENEZ, 1992, p.14)

no trilho, um engenheiro de som, um assistente maquinista e um operador de câmera, no caso o próprio Raoul Coutard, operador do filme de Godard (fig. 31 e 32). Após realizar alguns movimentos em travellings e enquadrar a atriz, Coutard procede a uma panorâmica de quarenta e cinco graus e enquadra-se de frente, de modo que as duas câmeras se enquadram reciprocamente. Ao enfocar-se a própria objetiva, frente a frente, somos remetidos a uma sensação de espelhamento, como se nós, espectadores, estivéssemos participando ativamente da cena, observando e sendo observados ao mesmo tempo.

Pode-se assim dizer que Godard reflete sobre o cinema fazendo cinema. Fica claro, desse modo, que a construção do filme envolve indivíduos versados em ofícios diversos, na medida em que supõe um trabalho de equipe, utilizando-se elementos variados em sua composição. Os próprios personagens escolhidos são um exemplo disso, na medida em que representam várias artes, ou se quisermos habilidades, fundamentais para o cinema. Temos Lang, o diretor-autor de cinema, como peça central do processo, que é quem assina o filme de acordo com um ponto de vista determinado e uma maneira própria de realizar. Uma das concepções que ele defende, em consonância com o movimento da *nouvelle vague,* diz respeito à "política de autor", onde o estilo e a subjetividade do diretor

Fig. 32
Raoul Coutard. *O Desprezo.* Godard. Fotograma 3, plano 4.

de cinema é o cerne principal e definidor do filme[225]. Fritz Lang, enquanto personagem, situa-se no centro desse debate, como afirmamos anteriormente, defendendo uma leitura própria da épica homérica, estabelecendo o diálogo entre o antigo e o moderno. O próprio Godard figura em algumas cenas como assistente de Lang, reforçando os vínculos de identificação entre um e outro[226].

Já o personagem do produtor americano representa a indústria do cinema, mais especificamente o caráter imperialista do cinema norte-americano. Godard afirma, em entrevista concedida a Bergala sobre *O Desprezo,* que *este foi o único filme "clássico" que eu tive oportunidade de fazer dentro do sistema: filme de prestígio, autor conhecido, vedetes conhecidas, filmagem original. É um filme um pouco hollywoodiano*[227]. O cineasta acrescenta ainda que considera seu filme "aristotélico", levando talvez em consideração os elementos trágicos aí presentes. Quanto a ser *hollywoodiano,* podemos atribuir essa característica à escolha de uma produtora norte-americana, que deveria realizar um produto que atendesse às expectativas do mercado. A presença de atores famosos e a aquisição dos direitos de adaptação do livro de Moravia foram fatores fundamentais para o relativo sucesso comercial do filme[228]. Contudo, segundo o próprio Godard, *o filme foi um grande fracasso*[229]. Até mesmo as imposições de caráter comercial feitas pelos produtores são abordadas através do personagem interpretado por Jack Palace, Jeremy Prokosh, espécie de duplo do produtor executivo do filme de Godard, Joseph Levine.

Sabemos que Prokosh é um ex-ator, e sua figura é extremante ironizada, na medida em que é apresentado como amante dos palcos, um tanto delirante ao citar máximas que traz anotadas em um pequeno caderno (que Francesca chama de "Bíblia"), de temperamento explosivo e personalidade autoritária[230]. Orgulhoso e rico,

o produtor possui um Alfa Romeo vermelho conversível (fig. 28). É muito ilustrativa a cena que se passa no estúdio de exibição, quando Prokosh faz sua assistente inclinar-se para frente, fazendo suas costas de apoio para preencher um cheque, que deverá convencer o teatrólogo Paul a fechar o contrato. Com essas ações, o produtor trata sua assistente à maneira de uma escrava e demonstra acreditar que o dinheiro é capaz de "comprar" as pessoas.

O personagem Paul, por sua vez, é um homem do teatro, que escreve peças, mas não tem dinheiro para produzi-las, nem mesmo para pagar as prestações do apartamento que comprou a prazo, onde vive com a esposa. Sendo assim, trabalha como autor de roteiros para a televisão, na tentativa de angariar dinheiro para pagar suas dívidas. Em diálogo com o produtor, Paul confessa detestar o cinema contemporâneo e diz que gostaria de fazer filmes diferentes, voltando a Griffith e Chaplin. Talvez essa opinião esteja afinada com sua opção pelo teatro, uma vez que estes primeiros cineastas se utilizaram largamente das técnicas teatrais.

Sua esposa, Camille, é uma datilógrafa, profissão que alude à importância da utilização da escrita na arte cinematográfica. Camille é ainda retratada lendo tanto livros de arte, abundantes em imagens, quanto literatura e história do cinema. Há duas cenas ilustrativas sobre isso: a primeira se passa na ilha de Capri, quando Camille está deitada de bruços tomando sol em frente a um cenário pintado para o filme de Lang, completamente nua, com um livro aberto cobrindo parte de suas nádegas (fig. 33). A cena contém uma boa dose de ironia, pois apresenta o nudismo de Bardot associado à erudição literária de Godard, simbolizada aqui pelo livro.

Na outra cena, ao final do filme, vemos a carta que Camille escreveu a Paul antes de abandoná-lo, cuja parte final é percorrida com um *zoom* (fig. 34), numa espécie de esteticização da letra cursiva[231].

Godard apresenta o cinema como uma mistura de artes, através das personagens que aludem ao teatro, à escrita e ao próprio cinema; através de referencias à tradição das artes visuais; através de estátuas, simulacros de estátuas, baixos-relevos, o livro de arte romana, o trabalho com as cores etc.; através de referências musicais, na trilha sonora que pontua o filme, na presença de um show de música e também de dança; através das referências literárias, variadíssimas; e também através dos espaços arquitetônicos onde são filmadas as cenas, minuciosamente elaborados pela *mise en scène*. O cinema é explorado segundo suas várias potencialidades, num exercício autorreflexivo.

Como afirma Deleuze,

> era fatal que o cinema, na crise da imagem-ação, passasse por melancólicas reflexões hegelianas sobre sua própria morte: não tendo mais histórias para contar, ele tomaria a si próprio por objeto e só poderia contar a sua própria história (...).O filme dentro do filme não marca um fim da história, e não tem mais suficiência em si mesmo do que o *flash-back* ou o sonho: é apenas um procedimento que deve receber aquilo de que necessita de outra parte.(...) Notaremos que, em todas as artes, a obra dentro da obra freqüentemente esteve ligada à consideração de uma vigilância, de uma investigação, vingança, conspiração ou complô.[232]

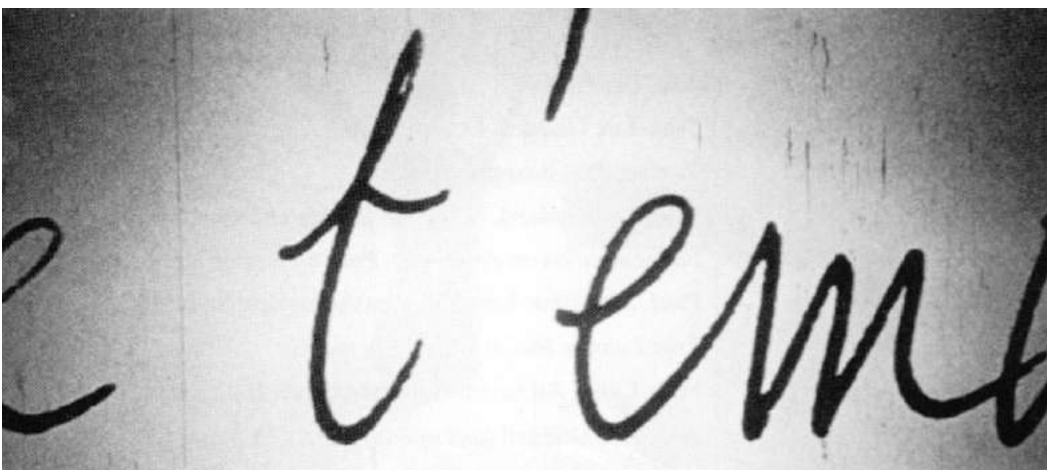
Fig. 33
Cena na ilha de Capri. *O Desprezo*. Godard. Fotograma 60, plano 161. (BRENEZ, 1992, p.80)

O filósofo chama a atenção para a atitude crítica da parte de alguns cineastas de tomar o próprio cinema como objeto, refletindo a crise pela qual o cinema passava no período pós-guerra. O fato de Godard abordar em *O Desprezo* as filmagens da *Odisseia* e o modo como ele o faz demonstram uma necessidade de reflexão sobre o próprio cinema, sua identidade, suas relações com as outras artes, bem como a necessidade de diálogo com a tradição estética. Sendo assim, o filme tematiza toda uma história de releituras e transposições, sendo a dimensão crítica o foco central do debate com a tradição fílmica, literária e imagética (e, por extensão, musical).

As atitudes que Deleuze identifica nesse diálogo, notadamente a vigilância, a investigação, a vingança, a conspiração e o complô, podem ser entendidas no contexto do próprio processo de citação e de influência. Dessa forma, Godard atualiza referências culturais através de uma ótica pessoal e, como analisa Michel Marie,

> ele ajunta referências culturais novas, notadamente Hölderlin, observando aquelas que Moravia propôs concernentes a Dante e Homero, evidentemente. Ele suprime aquelas que concernem a Petrarca, pois o *Canzionere* estrutura todo o discurso moraviano, e a Giacomo Leopardi, pois certos poemas são citados implicitamente

Fig. 34
Detalhe da carta de Camille.
O Desprezo. Godard.
Fotograma 62, plano 170. (BRENEZ, 1992, p.83)



> por Moravia, e também James Joyce (*Ulisses*, é claro) e O'Neill (*Le devil sied à Électre*), pois discutem Rheiggold e Molteni. Godard se referirá sobretudo à história clássica do cinema (Griffith, Chaplin, os Artistas Associados) e à situação da indústria do cinema no momento em que se desenrola a ficção (...).[233]

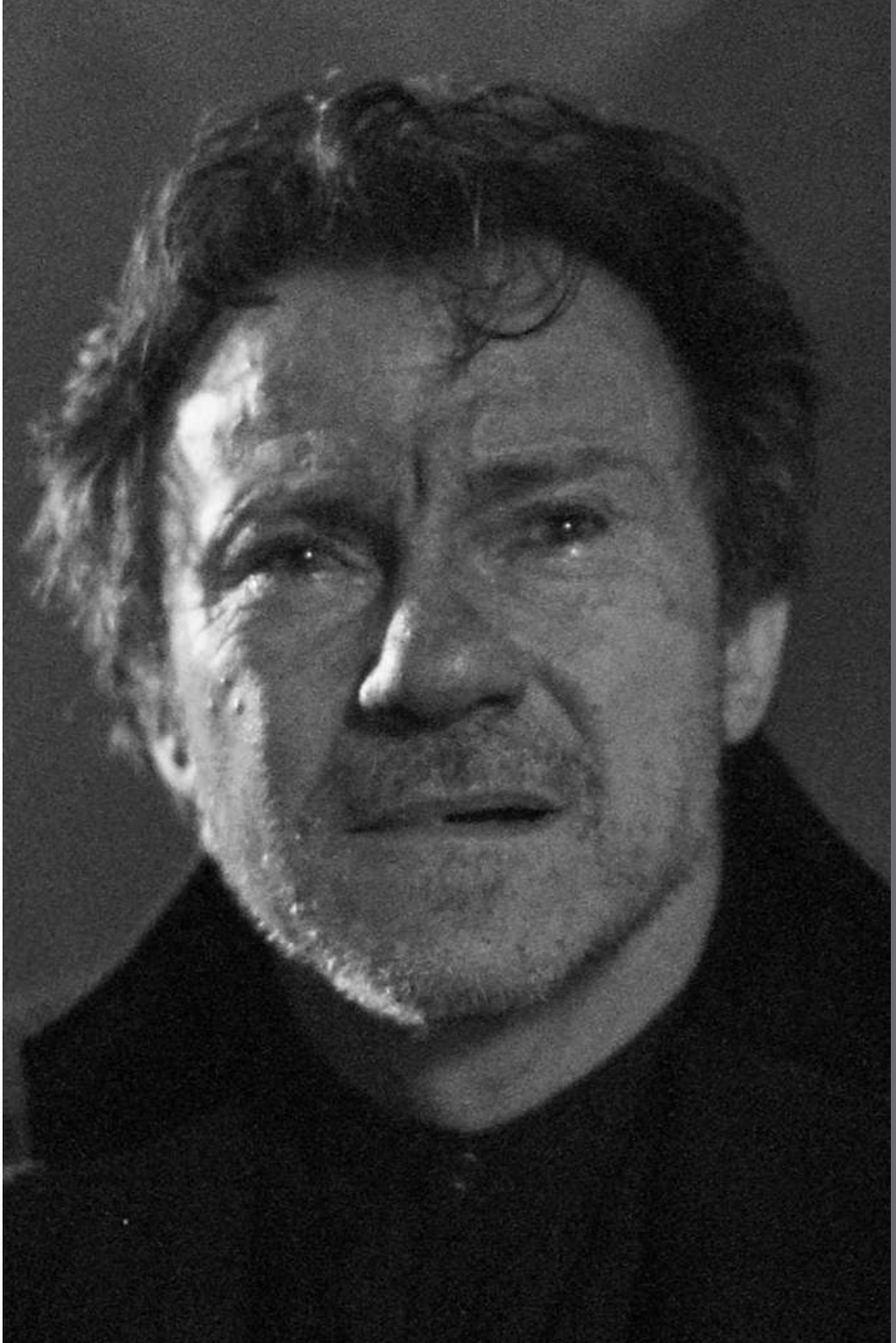
Podemos observar também uma atitude de reverência Fritz Lang. Segundo Godard, *no romance de Moravia, sei que o personagem que ele pusera em cena era um diretor alemão (...). Moravia pensava em Pabst. (...) Introduzi, não obstante, minhas próprias ideias, escolhendo como protagonista um diretor que eu admirava*[234]. A atuação do cineasta como diretor da Odisseia, representando seu próprio papel, revela a admiração e o respeito de Godard pelo diretor alemão. A posição defendida por Lang em filmar a Odisséia como ela é, rejeitando as alterações propostas pelo produtor, revelam também sua admiração por Homero.

Michel Marie sugere que o filme gera uma impressão de fim de mundo, assim como uma impressão do fim do mundo do cinema[235]. O cenário da Cinecittà, um estúdio deserto e decadente, demonstra a situação do cinema italiano e europeu em geral em um momento de crise. Na cena em que Paul chega ao estúdio e pergunta: *o que se passa aqui? está completamente vazio?,* Francesca responde: *Jerry despediu todo mundo, o cinema italiano vai muito mal*, e depois completa: *ontem ele vendeu tudo, e vão construir os Priscunics. É o fim do cinema.* A constatação final de Francesca faz eco com o aforismo de Louis Lumière, que aparece escrito embaixo da tela do estúdio de exibição: *O cinema é uma invenção sem futuro (Il cinema è un' invenzione senza avvenire)* (fig. 30).

Poderíamos perguntar-nos qual seria o verdadeiro sentido dessa citação e creio que encontraríamos várias possibilidades de interpretação. A primeira delas, pessimista, como sugerimos acima,

diz respeito à ausência de um futuro para a arte cinematográfica, tendo em vista sua mercantilização, o que configuraria a morte do cinema de autor nos moldes propostos por Godard. Uma segunda possibilidade seria entendermos que o cinema é uma arte ligada ao presente e que deve lidar com o momento atual. A terceira interpretação que proponho é a de que, não tendo um futuro definido, o cinema deve voltar-se para o passado, numa tentativa de repensar suas origens e sua especificidade, e somente desse modo pode se abrir para possibilidades futuras, ainda que indeterminadas.

Fica claro, desse modo, que repensar o cinema é repensar sua linguagem, sua origem, suas influências e seu momento histórico. Mais do que isso, fica claro que esta reflexão não poderia deixar de passar pelo diálogo do cinema com as outras artes e com a tradição estética ocidental. Nesse sentido, as traduções e citações operadas por Godard, sejam elas relativas a Moravia, Homero, Fritz Lang, Lumière etc., cumprem um papel fundamental na definição de um projeto cinematográfico que não exclui as possibilidades de relacionamento entre passado, presente e futuro. Pode-se dizer que, dentro dessa concepção, o cinema só pode vir a ser a partir do momento em que lida com o tempo presente, incorporando uma reflexão sobre sua identidade e seu passado.



UMA TROCA DE OLHARES: HOMERO X ANGELÓPOULOS

O PRIMEIRO OLHAR

No ano em que foi comemorado o centenário do cinema, 1995, Théo Angelópoulos lançou o filme *To vlemma tou Odyssea,* cujo título recebeu a infeliz tradução na versão legendada para o português de *Um olhar a cada dia*. Traduções para outras línguas foram mais bem-sucedidas, como é o caso do *Le regard d'Ulysse* em francês, *Ulisses' gaze* em inglês e *La mirada de Ulises* em espanhol, pois se mantiveram mais próximos do título original. Observo isso devido à importância da referência não apenas ao tema do olhar, mas também a Ulisses no título da película, cujo mito está presente no filme de um modo particularmente interessante. Na minha opinião, trata-se de um dos filmes mais representativos na filmografia do cineasta, uma vez que ele se posiciona frente à tradição literária e também cinematográfica, realizando em um filme belíssimo, que alcançou um sucesso relativamente grande, tendo sido inclusive agraciado com o Grande Prêmio do Júri no Festival de Cannes de 1995.

O protagonista, um diretor de cinema chamado A. (nome que insinua uma identificação com o próprio diretor da película,

Angelópoulos[236]), faz uma viagem de retorno à Grécia e aos Balcãs, motivado pela busca de três rolos de filmes ainda não revelados, que se julgavam perdidos, filmados pelos irmãos Manákis no início do século XX. A viagem de A. pretende, desse modo, revelar o que ele chama de "o primeiro olhar sobre a Grécia", visto que esses filmes guardariam as primeiras imagens cinematográficas feitas entre os gregos. Ao lidar com as origens do cinema, Angelópoulos debruça-se ainda sobre a *Odisseia* de Homero, conferindo-lhe o estatuto de elemento estruturador de seu filme, ainda que não se trate de uma mera adaptação do texto literário.

O tema da viagem é recorrente na filmografia de Angelópoulos. Neste filme em especial, acredito que o tema do retorno assume uma nova feição, na medida em que incorpora uma viagem ainda mais profunda pelo universo homérico. Pode-se afirmar que, nos outros filmes do diretor, encontramos muitos ecos da literatura grega antiga, os quais se manifestam de diferentes maneiras. Contudo, não me parecem dialogar com a *Odisseia* do mesmo modo como acontece no filme em questão. A referência ao olhar e a Ulisses, que já aparecem no título do filme, constituem, assim, referências fundamentais para sua compreensão, e manifestam-se de modo bastante amplo e complexo na sua construção.

A exemplo do que Todorov considera em relação à *Odisseia* de Homero, quando afirma que o tema do poema não é o retorno de Ulisses, mas sim os discursos que o compõem, podemos considerar também que a viagem de retorno não se coloca como tema central do filme de Angelópoulos, mas que seu tema é justamente o olhar, ou os olhares que compõem o filme. Trata-se, desse modo, de dialogar com toda uma tradição estética, que fundamentalmente se estabelece a partir do nascimento da tradição literária ocidental, por um lado, e do nascimento do cinema, por outro. Refazer o

percurso da tradição poética, refazer o percurso de Ulisses e dos irmãos Manákis, percorrer os vários olhares e, através do espelhamento, buscar a própria identidade, resgatar a si mesmo – assim Angelópoulos propõe uma reflexão sobre o cinema, sua vocação narrativa e seus vínculos com a história e a literatura.

O tema do autoconhecimento, expresso na máxima délfica "conhece-te a ti mesmo", figura no filme como uma epígrafe, citada a partir do diálogo *Alcibíades* de Platão (133b)(a citação aparece também no início de um poema de Seféris, *Os Argonautas: a alma, se quer conhecer a si mesma, deve olhar para outra alma* (trad. da autora).

No diálogo de Platão, Sócrates interroga o jovem Alcebíades acerca de suas pretensões em iniciar uma vida política. Após demonstrar ao jovem seu total despreparo para tratar dos assuntos que pretende, aconselha-o a primeiramente seguir o preceito délfico, de modo a cuidar de sua própria alma. Ao investigar o significado da máxima, Sócrates utiliza como termo de comparação o espelho e a imagem que se vê espelhada na pupila dos olhos: *quando olhamos para os olhos de alguém que está na nossa frente, a nossa face se reflete naquilo que chamamos pupila, como num espelho. Aquele que olha vê aí sua própria imagem*[237]. Segundo esse raciocínio, é preciso olhar para algo que seja semelhante para ver a si próprio, como em um jogo de espelhos, que nos devolve a nossa própria imagem. Ao final do diálogo, após ter concordado plenamente com as prerrogativas socráticas, Alcibíades propõe o seguinte: *é preciso que troquemos os nossos papéis (skhêma), Sócrates. Eu tomarei o teu, e tu tomarás o meu. Porque a partir de hoje serei eu que te observarei (paidagogéo) e tu serás o meu observado*[238]. O diálogo, deste modo, propõe que o autoconhecimento

reside necessariamente no exercício da alteridade, pois para conhecer a si mesmo é preciso olhar para o outro, seja através da troca de papéis, seja através do espelhamento.

A epígrafe sugere o espelhamento, a dobra, o entrecruzamento de olhares como forma de conhecer-se a si mesmo. Segundo Horton, *o cinema, concebido platonicamente, pode se tornar um meio de conhecer outras almas*[239]. A viagem empreendida por A., mais do que apenas ser motivada pela busca do filme perdido dos Manákis, tem por finalidade uma busca própria de suas origens e de sua identidade. Tendo vivido durante anos exilado nos Estados Unidos, ele retorna à cidade onde viveu, Florina, a fim de iniciar uma jornada de cunho pessoal, que em muitos pontos coincide com a biografia do próprio Angelópoulos[240]. Como sugere Alberó, *seu exílio não é simplesmente o de uma pessoa que se viu obrigada a deixar a Grécia, senão fundamentalmente o de uma pessoa que não se reconhece e, portanto, não reconhece o mundo que a rodeia, e vice-versa*[241].

Cumpre, portanto, insistir: a viagem de retorno, o *nóstos,* possibilita uma reflexão tanto acerca das origens do cinema, quanto das origens da própria literatura. O diretor de cinema A. refaz o percurso dos irmãos Manákis, apresentando um olhar contemporâneo sobre a Grécia, entremeado com imagens antigas das primeiras películas balcânicas. Esses olhares entrecruzam-se ainda com o olhar de Angelópoulos e com o olhar de Homero. As sucessivas dobras que se podem estabelecer com relação a Homero, Ulisses, Angelópoulos, A. e os irmãos Manákis compõem um jogo especular que revela, a seu modo, a concepção de Angelópoulos em relação à obra de arte. Segundo Alberó, o cineasta considera a obra de arte como uma *forma de olhar*. Para ele, *criar não é inventar, fundamentalmente é uma forma de olhar;*

o estabelecimento de novos vínculos entre as coisas e as pessoas, a constatação de que o mundo está aí, em contínuo movimento, e de que a obra artística fixa um olhar, um símbolo que contém em si mesmo uma imagem do mundo[242].

É bastante eloqüente o relato de um acontecimento vivido por A. no santuário de Delos, quando o personagem percebe sua incapacidade de ver o mundo. Ele conta que, estando um dia no santuário do deus Apolo, tentou fotografar a paisagem com uma Polaroid; contudo, a imagem não se revelou, resultando a fotografia num preto total. Tentou repetidas vezes e o resultado foi o mesmo. Em virtude desse acontecimento, ele tomou consciência de sua cegueira e, nesse mesmo dia, decidiu empreender a jornada em busca do filme perdido dos Manákis.

O retorno se impõe, desse modo, como uma necessidade, uma tarefa infinita, uma volta incessante ao princípio, inscrevendo-se em uma noção de tempo circular. O personagem afirma nas cenas iniciais: *no meu fim está o meu começo (in my end is my beginning)*, citação do poema de T. S. Eliot, *East Coker,* também construído de modo circular; em sua fala final, que parece ser dirigida a Penélope, sobre seu retorno, insiste:

> *Quando eu retornar, estarei com as roupas de outro homem, com o nome de outro homem. Minha chegada será inesperada. Se você olhar incrédula para mim e disser "você não é ele", eu lhe mostrarei os sinais, e você acreditará em mim. Eu direi a você sobre o limoeiro no seu jardim, sobre o canto da janela que resta à luz do luar e sobre os sinais do corpo, sinais de amor. E quando nós subirmos trêmulos para nosso velho quarto, entre um abraço e outro, entre palavras de amor, eu contarei a você a viagem durante toda a noite. E, nas noites seguintes, entre um abraço e o próximo, entre palavras de amor, a história de toda a humanidade – a história que nunca tem fim.*

Nos dois momentos, a sugestão é de que a viagem não tem fim. O fato de A. ter conseguido, afinal, alcançar a meta proposta inicialmente, encontrando e revelando os rolos de filme, não significa o término da viagem, pelo contrário, parece ser o momento mesmo em que se inicia uma nova jornada. Na última fala de A., a aproximação com o mito de Ulisses se dá através das referências aos seus disfarces, a seus múltiplos nomes, às marcas que possibilitam o reconhecimento, ao reencontro do casal que se ama e, por fim, à sabedoria e à habilidade poética de Ulisses como contador de histórias[243]. Vale a pena lembrar a profecia dirigida por Tirésias ao herói, no Hades, presente na *Odisséia* de Homero: depois que ele retornasse a Ítaca, faria ainda uma última viagem na qual encontraria a morte[244]. Ainda que seja por demais enigmática, nos revela um personagem em cujo destino a viagem está sempre presente.

Em muitos dos seus filmes, Angelópoulos trata diretamente da história recente da Grécia, como na triologia produzida nos anos 70 - *Imeres tou 36, O Thiassos e I Kynighi* – que trata de acontecimentos históricos desde a década de trinta. Nota-se, em *To vlemma tou Odyssea*, que a crise de identidade do personagem A. é acrescida ainda por uma crise de identidade da própria Grécia, na medida em que se trata de um Estado relativamente novo, que passou por muitas guerras, vive cercado de conflitos étnicos e geográficos e, ao mesmo tempo, é o chamado "berço da civilização ocidental". Resgatar ou reformular, através do olhar, a história e a memória dos Bálcãs, do cinema e da literatura – este é o ponto de partida de Angelópoulos.

Ao lidar com o legado mítico, com a história da Grécia, com sua história pessoal, com toda uma herança cultural – passando pelo cinema, pela literatura, pela filosofia, pelas tradições populares – o cineasta produz entrecruzamentos temporais, que estão

presentes de forma muito expressiva na composição das sequências. O próprio Angelópoulos afirma que para ele não existe passado, apenas muitos presentes[245]. Ao negar uma distinção entre presente e passado, faz com que os dois tempos coexistam, imprimindo uma interação de caráter ativo entre a história, a memória e o tempo da narrativa. Do ponto de vista formal, não se deve atribuir aos filmes de Angelópoulos uma utilização tradicional do *flashback,* uma vez que ele trabalha o tempo passado como simultâneo ao presente, como se pode observar em algumas cenas[246].

Angelópoulos faz uso da técnica de destruição do tempo na cena da morte de um dos irmãos Manákis, logo nos primeiros momentos do filme (fig. 36). A. e Manákis ocupam o mesmo plano na beira do mar, com um barco ao fundo, fundindo numa mesma sequência momentos que estariam a quarenta anos de distância. Pode-se observar aqui uma unidade espacial, acompanhada por uma ruptura da unidade temporal. Contudo, creio que podemos ir um pouco mais além e afirmar que Angelópoulos não estaria propriamente rompendo com a unidade temporal, mas sim criando um novo conceito de unidade temporal, distinto do aristotélico, em que tempos diversos podem coexistir sincronicamente.

Fig. 35
Morte do cineasta. *To vlemma tou Odyssea.* Angelópoulos.

O mesmo mecanismo de destruição do tempo está presente no momento de sua passagem pela fronteira com a Bulgária, porém de modo ainda mais dramático, pois A. passa a viver na pele de Yannakis Manákis, preso e condenado ao fuzilamento, na última hora convertido em pena de exílio. O personagem pode, desse modo, encarnar e reviver momentos cruciais da história balcânica e da vida do antigo cineasta, trazendo à tona um acontecimento passado, que, de certo modo, foi decisivo no percurso geográfico dos cineastas. Note-se aqui que Manákis também foi exilado, fato que contribui para sua indentificação com o personagem A.

Além de representar vários papéis, como o de Ulisses e Manákis, A. revive momentos de sua infância na sequência do baile (fig. 36), que alude à visita de Ulisses ao Hades[247]. Quando A. passeia por Bucareste, encontra-se com sua mãe, que o trata como se fosse um menino, levando-o para casa em Konstanza, onde está acontecendo uma festa de Ano-Novo. Trata-se de um único plano-sequência, que lembra a estrutura de *O Baile* de Etore Scolla, na medida em que vemos a passagem dos anos retratada na situação do baile. Já no filme

Fig. 36
Cena do baile. *To vlemma tou Odyssea.* Angelópoulos.

de Angelópoulos são revividos fatos históricos que marcaram a infância do cineasta entre os anos quarenta e cinquenta: o reencontro com parentes já mortos; a volta de seu pai para casa, saído da prisão; a captura de seu tio; e, finalmente, em 1950, a permissão para que a família deixe a Grécia – tudo isso enquanto eles estão bailando e cantando. A cena culmina em uma fotografia, onde todos posam para a câmera, e A., ao integrar a foto, posiciona-se no centro e converte-se em uma criança (fig. 37).

A cena é bastante complexa na medida em que soma referências variadas, como a visita de Ulisses ao Hades, onde o herói se encontra com a mãe. Pode ainda relacionar-se com o episódio do reconhecimento da cicatriz de Ulisses, também da *Odisséia*[248]. Neste entrecho temos uma situação de *flashback,* retratando um momento da infância de Ulisses junto a seus familiares. A complexidade da sequência produzida pelo cineasta é favorecida pela técnica da destruição do tempo, fazendo com que momentos distantes possam ocorrer numa mesma cena, sugerindo uma relação sincrônica. Referências

Fig. 37
Foto de família. *To vlemma tou Odyssea.* Angelópoulos

históricas e musicais atualizam dados da cultura grega, de modo a resgatar cenas que estão presentes na memória pessoal do público receptor, como é o caso das festas de família, que possuem um caráter ritualístico fortemente marcado. Podemos ainda observar que as comemorações de ano-novo são recorrentes nos filmes do cineasta e, neste caso em especial, a família de A. é composta por atores que trabalharam em outros de seus filmes anteriores. O entrecruzamento temporal é assim reforçado pela mescla de referências culturais diversificadas, capaz de produzir um olhar multifacetado e autorreflexivo.

Esta "descida ao Hades" remete-nos ainda ao mito de Orfeu, presente no filme como um tema narrativo conjugado ao tema de Ulisses. A presença marcante do tema musical também pode ser associada ao mito de Orfeu, músico exímio. Eades e Létoublon observam que o percurso do tema musical encontra um eco visual no decorrer do filme. Segundo as estudiosas, *todo o filme aparece, assim, como uma variação musical sobre o tema do exílio, variação que toma a amplitude de uma fuga (no duplo sentido do termo)*[249]. O "motivo do exílio", composto por Eleni Karaïndrou para a trilha sonora do filme *Taxidi sta Kythira (Viagem a Citera),* filmado pelo mesmo Angelópoulos em 1984, pontua toda a película, imprimindo um ritmo próprio e uma emoção própria a cada cena. Este filme, em particular, também contém forte referência à Odisseia de Homero, na medida em que aborda o retorno de um exilado grego à sua pátria[250].

As estudiosas observam que o diretor constrói uma verdadeira *melodia visual, elaborada segundo os princípios da composição musical, literária ou pictórica*[251]. Pode-se dizer que essa harmonia é intencionalmente construída por Angelópoulos, pois ele acredita que, na atualidade, as pessoas perderam muito

de sua sensorialidade, estão cada vez mais racionais[252], e seus filmes são concebidos de modo a estimular e a resgatar nos espectadores essas habilidades.

Ao tentar trazer de volta à vida a sua amada Eurídice, Orfeu vai até o Hades e não consegue resgatá-la, pois, no último instante, lança um olhar para trás, dirigido a sua amada, que lhe resulta fatal. O olhar mortífero de Orfeu parece estar sugerido em duas cenas em particular, onde vemos mulheres que desaparecem no meio da neblina: a primeira cena se dá em Florina, antes da partida do cineasta, e a segunda em Sarajevo, quando a filha de Ivo Levi some na neblina e é assassinada junto a seus familiares[253]. Posso dizer que o personagem A. se situa entre Ulisses e Orfeu, em uma posição de dúvida entre o reencontro com Penélope e a perda de Eurídice. A dúvida do cineasta é expressa na seguinte frase, proferida em uma das cenas iniciais: *no princípio existia a viagem, a nostalgia e a dúvida.* A melancolia e a incerteza são características marcantes da viagem empreendida por A., que percorre paisagens desoladoras, em busca de um olhar que se acredita estar perdido.

Seja através do olhar mortífero de Orfeu, seja através do olhar cognoscente de Ulisses, Angelópoulos revela seu próprio olhar sobre a Grécia e os Bálcãs. Assim como Godard trabalha, em O Desprezo, o tema das pessoas que olham e que são olhadas, Angelópoulos constrói seu filme reunindo olhares diversificados. Conforme afirma Horton,

> o olhar que devemos exercitar assistindo a T*o vlemma tou Odyssea* liga-nos aos protagonistas e viajantes de Angelópoulos, estabelecendo uma outra "comunidade", a comunidade daqueles que olham e daqueles que são objetos do olhar. Assim como o personagem de Harvey Keitel é, ao final, unido à obra dos irmãos Manákis, do início do século,

> nós somos ligados ao todo contemporâneo e à (já antiga) jornada que Angelópoulos nos apresenta[254].

Gostaria de citar uma cena presente no roteiro inicial de Angelópoulos, que foi excluída na fase final de montagem e transformada em um curta-metragem que integra um filme coletivo produzido em homenagem aos irmãos Lumière *(Lumière y compañia*, 1995), com a duração aproximada de um minuto. Trata-se das imagens projetadas dos negativos que o diretor A. intentava encontrar e revelar. A exclusão dessas imagens de *To vlemma tou Odyssea* é por demais significativa. Primeiramente, porque o fio condutor da viagem empreendida pelo cineasta é exatamente a procura e a revelação desses negativos, que acabam por não serem exibidos, senão através do semblante de A., quando assiste a sua projeção (fig. 38), refletindo em sua expressão facial as imagens que para nós estão ausentes.

Alberó acredita que o valor daquela película não reside em suas imagens, mas sim em algo mais simbólico, pois, como ele afirma, na qualidade de assistente de direção do filme,

> o roteiro previa a visualização da película, uma versão da *Odisséia* [filmada pelos irmãos Manákis], onde Ulisses se aproximava da câmera e olhava em direção ao objetivo, estabelecendo uma cena de reconhecimento entre o Ulisses de Angelópoulos (A.) e o Ulisses dos irmãos Manákis[255].

A cena sugere um exercício metalinguístico, pois coloca face a face Ulisses e A., Angelópoulos e Manákis, e ainda Angelópoulos e Homero. Assim, estas imagens encenariam o processo da tradução e da tradição estética, sugerida aqui pelo reconhecimento mútuo e pelos olhares entrecruzados. O jogo da troca de olhares institui, dessa forma, a possibilidade de diálogo entre as obras em questão,

sem desconsiderar a sua recepção, tanto no campo literário, quanto no campo cinematográfico, sugerindo o entrecruzamento como mecanismo de toda uma tradição mimética.

Segundo Stathi, em Angelópoulos, *o que está fora do quadro é muitas vezes o núcleo da narrativa*[256]. O modo como o *espaço-off*[257] é trabalhado nesta cena põe em relevo o olhar de A., sua reação emotiva e as variações luminosas produzidas pela projeção do filme sobre seu corpo, permitindo a nós, espectadores do filme de Angelópoulos, uma identificação com o personagem. O núcleo da narrativa é assim deslocado, pois, longe de ser apenas a busca dos negativos e a revelação da película dos irmãos Manákis, converte-se propriamente no ato da visão ela mesma, como uma forma de diálogo e de atualização das imagens através da sua recepção. De um ponto de vista mais amplo, o périplo dos antigos cineastas seria mimetizado através do próprio filme de Angelópoulos, assim como as viagens de Ulisses e Homero, cujos olhares compõem um jogo de espelhamento, capaz de inserir-nos também, como espectadores do filme, nesse infinito abismo especular.

Fig. 38
A. assiste à película recém-revelada dos irmãos Manákis. *To vlemma tou Odyssea*. Angelópoulos.

Variações sobre Homero

A complexidade com que Angelópoulos estabelece o diálogo com Homero revela-se sob inúmeros e diferentes aspectos, no jogo da troca de olhares. Em entrevista concedida a Horton, o próprio cineasta comenta o modo como a *Odisseia* homérica ecoa em seus filmes:

> eu uso Ulisses ou o tema de Odisseu como uma referência e não como um plano estrito que precisa ser completamente trabalhado; isto é, como o mito de Agamêmnon e outros, como parte da cultura européia. [...] Vamos dizer que o que eu faço é mais uma adaptação do que uma imitação[258].

Ao incorporar em seus filmes este tipo de referências, o diretor clama por uma liberdade extrema na reutilização e na releitura de sua herança cultural, não como referenciais estáticos, mas como uma rede de alusões que trancende o tempo e o espaço. O diretor afirma ainda que a *Odisseia* constitui *um modelo que é frequentemente usado mais por contraste que por imitação*[259]. Posso afirmar, desse modo, que essa liberdade extrema se manifesta nos contrastes, nas apropriações e nos deslocamentos que são operados, de modo que, se intentarmos encontrar em Angelópoulos os reflexos especulares da *Odisseia,* os encontraremos em um estado de difusão infinita, em cada uma das imagens e técnicas que evocam a épica homérica, seja do ponto de vista formal, seja em relação aos temas abordados.

Observa-se na cinematografia de Angelópoulos a utilização sistemática do mecanismo da repetição, o que leva alguns a considerarem que seus filmes se repetem e não trazem nenhuma novidade, tratando sempre dos mesmos temas. Pode-se afirmar que o cineasta constrói sua filmografia de modo hipertextual,

estabelecendo um diálogo constante entre um filme e outro, de modo a constituir sua obra como um todo orgânico, recorrendo constantemente aos mesmos assuntos, sejam eles a história grega recente, a viagem, o exílio, a nostalgia, a guerra, a mitologia, a tradição musical e literária etc. Como observa Bordwell,

> ele imprime em cada filme uma estrutura de "tema e variações"; uma imagem pode ser vista como um retorno, ou um desvio, para outra imagem que aparece anteriormente no filme ou em algum lugar de sua obra. Além disso, esse tipo de imagens pode ser combinado em uma seqüência única ou ainda em uma única tomada, para explorar suas possibilidades visuais e dramáticas[260].

Alberó assinala o reduzido peso inventivo presente nas películas de Angelópoulos. Segundo ele, "todos os materiais que compõem suas obras são materiais reciclados"[261]. Não significa dizer com isso que a operação realizada pelo cineasta se resuma a repetir Homero ou repetir outras referências quaisquer, sem com isso acrescentar alguma novidade. A novidade, ou a inventividade, se quisermos, consistiria precisamente no modo como ele articula essas diferentes referências, na maneira particular como seleciona e traduz materiais que, a princípio, estariam sujeitos às mais diversas leituras e interpretações, como é o caso da *Odisseia* homérica, múltipla em sua recepção.

Com efeito, nos poemas épicos a repetição é também uma característica marcante e está relacionada ao seu modo de composição. Desde as primeiras décadas do século XX, os estudos homéricos ressaltaram os traços de oralidade presentes na poesia de Homero. Estudos como o de Milman Parry[262], que se dedicou à comparação do poema homérico com o canto de bardos iugoslavos, reforçaram a importância do aspecto oral na natureza e na

estruturação desse tipo de obra. Esses estudos demonstraram a existência de um método formular, segundo o qual o poeta utiliza temas tradicionais e um repertório pré-estabelecido de fórmulas poéticas que o auxiliam em sua performance. Ainda que a utilização desses recursos mnemônicos possa gerar uma impressão de mera repetição, nota-se que a épica homérica possui um alto grau de elaboração formal na escolha dos temas e na utilização das fórmulas poéticas. Segundo Kirk,

> a proeminência de fórmulas repetidas, linhas, passagens e temas não significa que Homero [...] não é original. Sua originalidade não reside na escolha de epítetos ou frases especialmente apropriadas, mas, por um lado, na concepção total e na escala do poema, e, por outro lado, no fluido e engenhoso manuseio da fraseologia tradicional – algo que não é fácil de realizar. [...] Cada poeta oral criativo amplia, pelo menos em certo grau, o limite do vocabulário tradicional e o material temático herdado[263].

Nesse sentido, posso afirmar que Angelópoulos aproxima-se de Homero, na medida em que também utiliza um método formular, que consiste na abordagem sistemática de temas presentes em seus filmes anteriores e nas diversas citações que incorpora em cada uma de suas películas, de modo idiossincrático. O método formular, concebido sob essa perspectiva, não significa necessariamente uma ausência de originalidade, mas justamente coloca em relevo a engenhosidade, a criatividade e a capacidade do cineasta em realizar citações, adaptações, transposições e deslocamentos, abordando temas tradicionais. Como sugere Rollet, o fato de Angelópoulos repetir em seus filmes os mesmos temas, tomados de empréstimo a partir das mesmas fontes (Homero, os tragediógrafos gregos, músicas populares etc.), *faz surgir qualquer coisa como uma mitologia pessoal do cineasta*. Rollet acredita

que o trabalho da repetição não se restringe apenas às citações, mas que exatamente estas citações, referentes à mitologia, são incorporadas em um *processo permanente de autocitação*[264].

Em sua análise da obra de Angelópoulos, Eades e Létoublon chamam a atenção para o uso de recursos mnemônicos em seus filmes – que vão desde a utilização de materiais próximos ao público de origem grega, tais como fatos políticos contemporâneos e antigos, cenas familiares, canções pastoris, músicas românticas das décadas de 40 e 50, literatura ocidental antiga e moderna[265] e referências mitológicas – tudo isso de modo a beneficiar não apenas a composição formular que aí se apresenta, mas também tendo em vista o próprio público, que pode reconhecer no filme certos referenciais comuns, sendo capaz de resgatar ou de reformular certa identidade cultural[266].

Eades e Létoublon demostram como a maneira única de Angelópoulos lidar com a Antiguidade reside não apenas numa relação temática, mas numa correspondência formal entre o filme e os textos clássicos, mais especificamente a poesia oral grega[267]. As estudiosas assinalam a preferência do diretor em situar seus filmes preferencialmente nos Bálcãs, nas fronteiras turbulentas da Grécia com a Albânia, a Iugoslávia e a Bulgária, em detrimento do espaço do Mediterrâneo, cuja paisagem marítima e insular – e, porque não dizer, turística – é normalmente preferida por outros cineastas gregos, como Jules Dassin ou Michális Cacoyánnis[268]. Os irmãos Manákis representariam, desse modo, assim como Angelópoulos, os novos bardos itinerantes do século XX, estabelecendo uma relação entre o cinema grego e as perfórmances orais dos aedos da Antiguidade.

Do ponto de vista estrutural, pode-se ainda considerar o modo como Angelópoulos utiliza certos recursos também

presentes na poesia homérica. Na épica, o recurso da digressão é utilizado como uma forma de amarração da narrativa. Essa estrutura permite ao autor inserir digressões no corpo do texto e retornar à sequência ou ao fio narrativo que deseja conduzir. Exemplos disso, dentre os mais famosos, seriam o "catálogo das naus" e o "escudo de Aquiles", na *Ilíada*, a "cicatriz de Ulisses", na *Odisseia*, bem como os símiles e o discurso de Ulisses na corte dos Feácios, que introduz uma nova situação de enunciação, em que o poeta cede a voz ao herói, alterando, desse modo, o tempo, o espaço e o olhar[269].

Angelópoulos utiliza o recurso, por um lado, através da inserção de fragmentos dos filmes dos Manákis e, por outro, através do recurso da montagem, de um modo geral. Uma das cenas que se repetem ao longo do filme é exatamente um desses fragmentos, uma das primeiras películas conservadas dos irmãos Manákis, *As fiandeiras de Abdera*. Estas seriam umas das primeiras imagens filmadas nos Bálcãs. É um filme curto, sem cortes, em plano simples, onde se vêem mulheres fiando. A repetição do fragmento funciona como uma fórmula, usada na composição do filme em momentos específicos. A película dos Manákis, coincidentemente, é também a primeira imagem do filme de Angelópoulos.

Múltiplas relações poderiam ser inferidas a partir dessa montagem. A primeira, talvez a mais óbvia, seria associarmos esse fragmento de filme ao mito de Penélope, que aguarda a volta de seu marido enquanto tece um manto fúnebre, o qual ela desfaz durante a noite (essa era a artimanha de que ela se utilizava para adiar seu casamento com um dos pretendentes). Em consonância com a noção de tempo circular desenvolvida pelo cineasta, conforme nos referimos anteriormente, a artimanha nos remeteria a uma tarefa infinita, enquanto Penélope aguardaria o retorno de seu

marido. Uma outra imagem que vem à mente é a das Moiras, deusas fiandeiras que tecem o destino. Essa associação reforçaria certo tom trágico presente no filme, se considerarmos a crença antiga de que a humanidade está sujeita à inexorabilidade dos acontecimentos fixados pela divindade[270]. Nesse sentido, Birmam afirma que a dramaticidade do filme de Angelópoulos *atinge os limites do trágico, o que define a marca fundamental do seu estilo*[271].

Outra associação possível é a do trabalho de fiar com a própria atividade do poeta, que costura cantares, costura olhares. Segundo essa interpretação, podemos também estabelecer uma analogia entre a tecelagem e o trabalho do cineasta – especialmente o tipo de trabalho realizado por Angelópoulos – que também tece narrativas e olhares, reunindo materiais diversificados na elaboração de seus filmes. De qualquer modo, esse fragmento sugere uma volta às origens, um olhar sobre o passado que precisa ser revelado, para que não caia no obscurantismo da morte e do esquecimento.

Alberó considera que a utilização do material mítico da Grécia antiga, presente também em outros filmes do diretor, está ligada à concepção dramatúrgica da tragédia grega do séc. V a.C., na medida em que Angelópoulos coloca o mito em uma posição central, ao qual se juntam, em uma espécie de emaranhado, fatos históricos, notícias da imprensa, citações literárias e ainda materiais provindos de múltiplas fontes. Desse modo, o mito passaria a ocupar uma "posição estrutural e vertebral"[272]. A tragédia grega, como se pode observar através das obras conservadas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, frequentemente encenava mitos tradicionais, inserindo variações e debates sobre temas contemporâneos. Esta forma de atualização do legado mítico grego permite que o cineasta se posicione frente à sua herança cultural e, ao mesmo tempo, proporciona meios para refletir sobre questões atuais.

Nas cenas finais de *To vlemma tou Odyssea*, no episódio referente a Sarajevo, encontramos um exemplo claro do modo como Angelópoulos utiliza e atualiza dados da tradição literária homérica. O diretor estabelece, nesse momento, um contraste radical entre o imaginário épico e a triste realidade dos Bálcãs: o idílico país dos feácios é transposto para Sarajevo, cidade em ruínas, em meio à guerra entre sérvios, croatas e mulçumanos. O protagonista A. vai até um cinema destroçado, ao encontro dos rolos que intenta encontrar e revelar. Depara-se com Ivo Levi, um judeu responsável pela filmoteca e que finalmente revela os negativos do filme, e sua filha: os personagens parecem remeter, respectivamente, ao rei dos feácios, Alcínoo, e sua jovem filha Nausicaa. Sendo assim, a revelação dos negativos corresponderia ao encontro de Ítaca, terra natal de Ulisses.

Gostaria de observar, neste episódio em especial, a função exercida pela neblina[273], sobre a qual teci alguns comentários anteriormente, relativos a sua utilização em Homero e nas artes plásticas[274]. Durante o tempo em que A. e Levi esperam a conclusão do processo químico de revelação dos negativos, uma neblina cai sobre Sarajevo. Se antes ela parecia uma cidade fantasma, com suas ruas desertas, ganha vida novamente nesse momento, com os habitantes que saem de seus esconderijos. Em meio à guerra, durante essa pausa que permite às pessoas "voltarem à vida", enterros são realizados, um concerto musical acontece em plena rua e ainda podemos ver uma encenação de *Romeu e Julieta* de Shakespeare. A cena surpreende ao introduzir uma situação absolutamente inesperada, sendo a neblina um artifício para revelar um momento em que é possível a confraternização entre as diferentes etnias envolvidas no conflito. Seria talvez a arte, a música, o teatro e a ficção responsáveis por esse milagre? Ou seria a guerra uma ficção[275]?

A neblina permite ainda que A., Levi e seus familiares façam um passeio à margem de um rio[276]. Este momento de lazer é interrompido por uma tropa que chega ao local e assassina brutalmente Levi e toda a sua família, um a um. A névoa não permite que A. veja coisa alguma, e apenas podemos compreender o que se passa através dos ruídos produzidos (fig. 39). O próprio A. escapa da morte, pois se mantém em silêncio e a neblina faz com que não seja visto pela tropa. Toda a cena é construída em um jogo entre visibilidade e invisibilidade, aparição e ocultamento, através dos movimentos da câmera e dos movimentos dos atores, que aparecem e desaparecem em meio à neblina.

Vale a pena ressaltar aqui o uso do *espaço-off*, ou seja, a criação de um espaço imaginário que a câmera não mostra, mas nos faz adivinhar. Observei anteriormente a utilização do *espaço-off* na última cena do filme, em que A. assiste à projeção da película dos Manákis. Esse recurso encontra seus antecedentes em Homero, que já havia construído em seus poemas imagens invisíveis[277], e também foi muito utilizado pela tragédia grega clássica, que costumava representar cenas violentas, como suicídios, assassinatos

Fig. 39
Figura na neblina. *To vlemma tou Odyssea.* Angelópoulos.

etc., fora do campo de visão dos espectadores, através da narrativa dos fatos ocorridos. Como afirma Stathi,

> Em Angelópoulos, o que é visível não é simplesmente o que aparece. O diretor é muito bem sucedido em destruir as paredes que estão em torno da "janela do mundo", e em conectar o "presente" com o "não-presente", que não é o ausente (no sentido do não-existente). A composição de duas partes antitéticas, [espaço] "in/off", para Angelópoulos, não é apenas um trabalho para o diretor, mas demanda o trabalho de espectadores "ativos"[278].

Toda esta cena do passeio é construída com um único plano-sequência, de mais ou menos sete minutos e meio de duração. A tragicidade é acentuada pela longa duração, que permite ao espectador não apenas imaginar, mas também vivenciar toda a violência dos atos que são sugeridos através dos sons. A atividade que se demanda, de imaginar e de compor mentalmente as imagens que estão ausentes, seria, assim, uma maneira de o diretor estabelecer um diálogo interativo com o público, cuja participação é fundamental para a constituição do sentido do filme.

Posso afirmar ainda que, do ponto de vista formal, uma das características marcantes do cinema de Angelópoulos é a utilização de longos planos-sequência, como se pode observar na cena em questão e em outras citadas anteriormente, como, por exemplo, a do baile. Esse recurso permite imprimir a determinadas cenas um ritmo próprio, uma duração que dilata o tempo, soando, algumas vezes, como longas pausas descritivas. Acredito que o recurso encontra antecedentes na poesia épica grega, no sentido em que imprime ao filme uma lentidão que interrompe o fluxo narrativo, colocando em relevo, em alguns momentos, apenas o prazer advindo da contemplação das imagens.

Já me referi anteriormente à sonolência provocada pelos poemas de Homero, que causa nos leitores uma impressão de vagareza[279]. Horácio atribui esta sensação de sono à dimensão dos poemas: *eu mesmo me indigno todas as vezes que cochila o bom Homero; contudo, é razoável que o sono se insinue numa obra longa*[280]. A crítica de Horácio é bastante irônica e mordaz, no sentido de que considera que Homero, mesmo sendo exímio poeta, comete algumas falhas, pois cochila ao compor seus poemas, tamanha a sonolência que é causada por sua narrativa. Nota-se, portanto, que essa crítica não é apenas dos tempos modernos, acostumados à velocidade da informação e à velocidade das linhas de produção capitalistas, mas que, até mesmo na Antiguidade, os leitores de Homero foram suscetíveis a esse tipo de efeito. Aristóteles já havia criticado Homero a propósito da mesma característica, afirmando que a tragédia supera a epopeia, na medida em que consegue estabelecer com maior êxito a unidade temporal: a unidade do mito homérico não pode ser apreendida de uma única vez, dada sua extensão e a variedade das ações contidas nos poemas[281].

Na esfera do cinema, Angelópoulos é também muito criticado nesse sentido, pois seus filmes são famosos por provocarem sono nos espectadores[282]. Atribuo essa crítica à longa duração dos filmes, de modo geral, mas acredito que, mais do que isso, são as longas pausas descritivas, a larga utilização de planos-sequência, o ritmo e o aspecto contemplativo de sua obra que levam os espectadores a "cochilarem" (e até mesmo a sonharem) durante a exibição, devido ao grande poder atribuído às imagens em si. Em *O Desprezo,* Godard compõe a estrutura interna das seqüências de modo a privilegiar os longos planos-sequência, antecipando em alguns anos os filmes

do fim dos anos 60 e da década posterior – técnica utilizada posteriormente também por Angelópoulos[283].

Penso, assim, que o fato de Godard ter estabelecido em seu filme essa relação entre o plano-sequência e a narrativa homérica constitui um indício eloquente para considerarmos que o recurso remete de fato às características rítmicas e visuais do discurso épico, retrabalhado de modo sistemático no cinema de Angelópoulos. A respeito da lentidão presente em *To vlemma tou Odyssea*, Rollet sugere um simbolismo ainda mais profundo: *a lentidão quase litúrgica do filme se atém, sem dúvida, à natureza da proposta: a descoberta de um laço sagrado que une os homens às imagens*[284].

Vale a pena observar de perto a cena da estátua de Lênin, que se relaciona, no meu modo de entender, com o episódio do ciclope na *Odisséia* homérica. No porto de Constanza, A. toma um barco no rio Danúbio em direção a Belgrado. No porto, o personagem depara-se com uma visão magistral: sua companheira de viagem, uma enorme estátua fragmentada de Lênin, que é alçada por um guindaste para ser posta na embarcação (fig.40). Nesse momento, a câmera realiza um movimento circular em torno da cabeça da estátua, lento e contemplativo. O olhar de A., mimetizado pelo movimento da câmera,

Fig. 40
Embarque da estátua de Lênin, *To vlemma tou Odyssea*. Angelópoulos.

sugere uma equiparação com o olhar dos espectadores do filme. Conforme afirma Alberó: *A. introduz e conduz a câmera – e com ela o espectador – até a boca do cenário onde se vai representar a cena; neste momento, ele passa a ocupar – assim como nós – o papel de espectador [...]. Assim acontece com o embarque da estátua de Lênin e com o concerto da orquestra de Sarajevo*[285].

O movimento circular da câmera e o gigantismo da estátua remetem ao episódio do ciclope, o que é confirmado com o diálogo no fim da seqüência – ao atravessar a fronteira, durante a noite, potentes holofotes são lançados em direção ao barco (o holofote também nos remete ao olho do ciclope); quando as autoridades portuárias perguntam ao condutor se há alguém a bordo, ele responde "ninguém" (alusão à artimanha lingüística que Ulisses utiliza no episódio odisseico)[286].

O aspecto contemplativo encontra-se presente não apenas no momento anterior ao embarque da estátua, quando A. observa a cabeça de Lênin flutuando no ar, mas também durante o trajeto pelo Danúbio (fig. 41), quando uma multidão caminha até a margem do rio para observar a escultura que segue lentamente seu rumo em direção à Alemanha. Angelópoulos afirma que, nessa sequência, está dizendo adeus a toda uma era: *a estátua quebrada representa o fim*[287]. Segundo Alberó,

Fig. 41
Viagem da estátua e de A. *To vlemma tou Odyssea*. Angelópoulos

> todo o capítulo é marcado por um sossegado sentimento crepuscular. O adeus de uma gente, de um tempo; a despedida de uma idéia que emocionou porque iria mudar o mundo e que agora empreende – destroçada – sua viagem em direção ao ocaso. [...] Aqui não temos apenas uma informação sobre o final de um período histórico ou o fim de uma ideologia, mas sim somos levados a vivencia-lo [o momento crepuscular][288].

A impossibilidade de realização dos ideais apregoados pelo marxismo e a constatação do fracasso dos regimes históricos ditos socialistas estariam, desse modo, representados na viagem da estátua à terra natal de Marx e Engels. Sua fragmentação, além de significar o desmoronamento ideológico causado pelo "fim do sonho marxista", remete-nos ainda à selvageria do ciclope, quando estraçalha os corpos dos companheiros de Ulisses, desmembrando-os antes de devorá-los[289]. A cena reveste-se de um aspecto sagrado, pois a aparição da estátua constitui uma imagem extraordinária, e sua lenta descida pelo rio possui um tom ritualístico, a partir do momento em que é acompanhada pela aglomeração das pessoas que admiram a sua visão como em uma procissão fúnebre.

A imagem da estátua fragmentada pode ser associada também ao trabalho da memória e da história, concebidas em termos benjaminianos. Walter Benjamin descreve o anjo da história a partir da imagem do Angelus Novus de Paul Klee. Com sua face voltada para o passado, olhos escancarados, ele vislumbra uma catástrofe que acumula ruínas. A descrição consta em uma das famosas teses *Sobre o conceito de história:*

> Tese 9 – [...] Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados,

> sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (Tradução de S. P. Rouanet)[290]

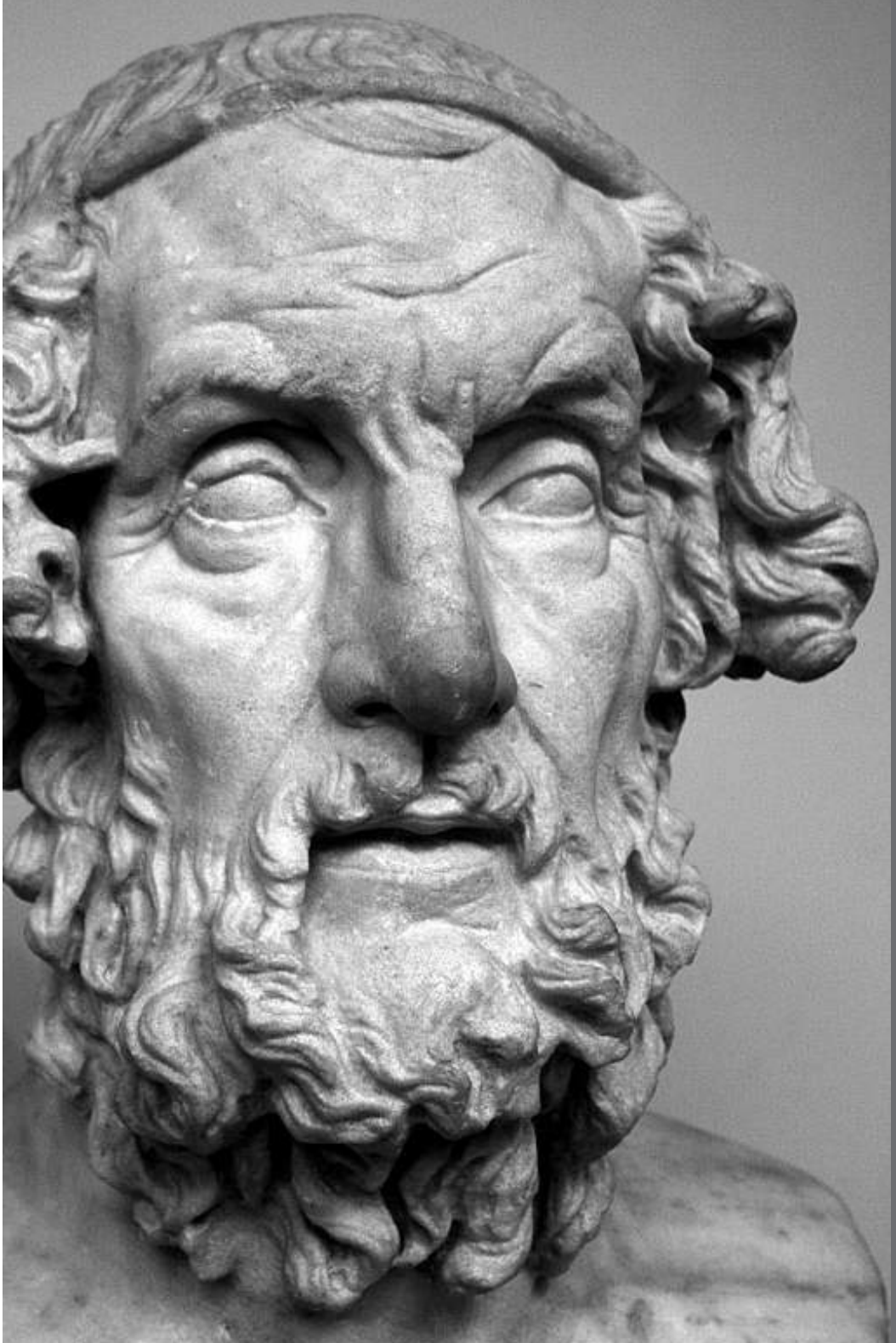
O passado é concebido como um amontoado infinito de ruínas e fragmentos, os quais o anjo da história gostaria de reconstituir, numa tentativa de ressucitar os mortos. A conciência do desejo e da impossibilidade de realizar essa tarefa encontra ecos no cinema de Angelópoulos, uma vez que ele também concebe o trabalho da memória a partir da apropriação de fragmentos, olhares e narrativas. O cineasta afirma, em discurso proferido na Universidade de Essex, *os mitos antigos habitam em nós e nós habitamos neles. Nós vivemos em uma terra cheia de memórias, pedras antigas e estátuas quebradas. Toda a arte grega contemporânea carrega a marca desta coexistência*[291].

Poder-se-ia afirmar que essa concepção da memória estaria, até certo ponto, de acordo com as tendências "progressistas" da arte moderna, que, segundo Gagnebin, *reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada*[292]. Contudo, penso que podemos concordar com Horton e afirmar que Angelópoulos transcende a fragmentação tematizada em seus filmes, pois

> o cinema de Théo Angelópoulos é um cinema que cruza as fronteiras das primeiras duas áreas da cultura – o estado e o individual – para explorar essa terceira "cultura de links".

> Seus filmes mostram-nos essa variedade de fragmentos. Existem mãos emergindo a partir do mar, a performance teatral inacabada, as viagens a Citera que nunca acontecem, os passos suspensos que nunca são completados. Entretanto, isso é atribuído à sua arte cinemática, em que o conceito, o estilo, a estrutura, o enquadramento e a *textura* de seus filmes nos provê de meios para transcender a fragmentação e nos insere em uma cultura de links[293].

Esta cultura de *links* seria, portanto, o amálgama criado por Angelópoulos que, ao incorporar contrastes, variações e visões sobre a história, sobre as paisagens, sobre a cultura grega antiga e contemporânea, sobre a tradição estética ocidental, seja ela literária, musical ou cinematográfica, constrói uma escultura do tempo, no sentido tarkowiskiano[294]. Essa escultura, todavia, composta por fragmentos, citações, olhares e mitos, possui como marca fundamental sua complexidade e seu inacabamento, provocando uma multiplicidade de leituras críticas e criativas que permite a nós, espectadores de seus filmes, participar da jornada proposta e exercitar o entrecruzamento cultural como forma de autoconhecimento, tanto na esfera pessoal, quanto na esfera do cinema.



FANTASMAGORIAS HOMÉRICAS

Tradição estética e tradução intersemiótica

O diálogo entre a literatura e as artes plásticas, assim como a comparação entre as artes, esteve presente na tradição estética ocidental desde os seus primórdios, seja no domínio da arte grega, seja nas primeiras teorizações sobre as atividades artísticas. Do mesmo modo, desde o nascimento do cinema, abriu-se a possibilidade de comparar a literatura a essa nova forma de arte, modificando assim nossa percepção sobre tais fenômenos estéticos, de modo a enriquecer nossas leituras de obras do passado, como também do presente. As obras que analisei nos capítulos anteriores, a saber, a iconografia da Odisseia homérica relativa ao episódio do ciclope, e os filmes de Godard e de Angelópoulos, são exemplos de produções que estabelecem um diálogo com o texto homérico no campo das artes visuais.

Poderíamos qualificar esse processo dialógico como vital no âmbito da tradição estética, exemplificado aqui pelas traduções intersemióticas, sejam elas pertencentes ao domínio das artes plásticas, seja no domínio do cinema. Quero concordar com Borges,

quando afirma que *nenhum problema é tão consubstancial com as letras e com seu modesto mistério como o que propõe uma tradução. [...] A tradução [...] parece destinada a ilustrar a discussão estética*[295].

Tomando aqui como exemplo as "traduções" da Odisseia de Homero para as artes plásticas e para o cinema, sou levada a considerar que a tradução intersemiótica fornece um bom modelo para a compreensão dos processos miméticos presentes na tradição estética ocidental. Entendo, desse modo, que o exercício da alteridade permite às obras se relacionarem mutuamente, diacrônica ou mesmo sincronicamente, sem se prenderem às amarras das noções de autoria, original, cópia, plágio etc., presentes nas teorias tradicionais da tradução, que apregoam uma servilidade ao original. Novas teorizações, como as de Benjamin e Valéry, e também as reflexões de Eliot e Campos, são ilustrativas de como o ato tradutório pode ser entendido como um processo mais amplo de relacionamento entre as obras, conferindo-lhe uma dimensão autônoma, crítica e criativa.

Benjamin, em *A tarefa do tradutor,* prefácio a sua tradução de *Tableaux parisiens* de Baudelaire, acredita que o texto traduzido mantém um vínculo estreito com o original, que nada mais é do que um vínculo natural, um vínculo de vida, entendido não metaforicamente, mas objetivamente[296]. O original, concebido sob essa perspectiva, é vivo e renova-se constantemente, alcançando outros desdobramentos, pois as grandes obras literárias estão sujeitas a alterações em sua tonalidade e também em sua significação – e *mudam por completo com os século*[297]:

> para aprender a relação autêntica entre o original e a tradução é necessário proceder a um exame, cujo raciocínio é análogo ao curso do pensamento, pelo qual a crítica do conhecimento há de mostrar a impossibilidade

> de uma teoria da imitação. Por esta crítica se comprova que não há objetividade no conhecimento, nem sequer a pretensão de alcançá-la, se esta consistisse em cópias do real; deste modo pode-se provar que não seria possível tradução alguma se ela pretendesse, em sua essência última, assemelhar-se ao original. Pois em sua pervivência, que não mereceria tal nome se não fosse metamorfose e renovação do que vive, o original se modifica. Mesmo as palavras fixadas continuam a pós-madurar[298].

Nesse sentido, Benjamin acredita que a teoria tradicional da tradução é uma teoria morta, pois tanto o original está em constante transformação, quanto a própria língua materna do tradutor sofre mudanças com o tempo. Ele vê na tradução uma vaga semelhança com o original, apesar da afinidade entre as línguas que é anunciada através desse exercício (intralinguístico)[299]. A tradução seria um eco, um ressoar do original, sendo a tarefa do tradutor autônoma e diferenciada da tarefa do escritor, na medida em que apresenta uma intenção derivada, derradeira, ideal[300]. A relação entre a fidelidade e a liberdade na tradução são exemplificadas por ele na imagem do círculo e de sua tangente:

> pode-se captar por uma comparação o valor que permanece ligado ao sentido na relação entre tradução e original. Assim como a tangente toca o círculo de passagem e num só ponto, sendo esse contato e não o ponto que prescreve a lei segundo a qual ela prossegue até o infinito em linha reta, assim também a tradução toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir, de acordo com a lei da fidelidade, a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem[301].

Benjamin cita ainda Rudolf Pannwitz, que caracterizou o significado da liberdade na tradução, criticando a atitude dos tradutores alemães, que partem de um falso princípio: pretendem

germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em vez de sanscritizar, helenizar, anglicanizar o alemão. Segundo Pannwitz, o erro destes tradutores consistiria em *conservar o estado contigente de sua própria língua em vez de deixá-la mover-se violentamente através da língua estrangeira*[302]. Ele afirma ainda que é preciso remontar até os últimos elementos da própria linguagem, onde palavra, imagem e som se interpenetram, ampliando e aprofundando a língua do tradutor graças à língua estrangeira e graças à capacidade das próprias línguas de se transformarem.

Benjamin afirma que *toda tradução é um modo, por assim dizer, provisório de se medir a estranheza das línguas entre si*[303]. Apesar de ele estar referindo-se especificamente à tradução intralinguística, que guarda uma afinidade e um parentesco entre as línguas quanto ao modo de significar, podemos considerar, em relação à tradução intersemiótica, que este estranhamento é elevado à hipérbole, pois como definiu Jakobson, ela consiste basicamente na transmutação entre diferentes sistemas de signos[304]. Considero assim, que a tradução intersemiótica seria um modo autorreflexivo das artes envolvidas no processo, na medida em que faz ressaltar suas diferenças, ampliando e aprofundando cada um dos códigos envolvidos.

No célebre texto *Variações sobre as* Bucólicas (1944), Valéry afirma que o próprio ato de escrever é comparável ao trabalho da tradução, que opera a transmutação de um texto de uma língua para outra, na medida em que exige reflexão e não apenas a inscrição maquinal das palavras. O poeta seria, assim, *uma espécie singular de tradutor que traduz o discurso ordinário, modificado por uma emoção, em "linguagem dos deuses"* [305]. Ao traduzir a obra de Virgílio para o francês, Valéry estabelece com o texto latino uma relação de identificação, de surpresa, sedução, prazer,

participação, crítica, atitudes estas que são as mesmas que ele experimenta como leitor de poesia, seja ela escrita por outros, seja a de sua própria autoria: *reprovo, lamento ou admiro; invejo ou suprimo; lamento, cancelo, acho de novo e confirmo o que acho, e o adoto neste retorno que lhe é favorável*[306]. Estabelecendo uma analogia entre a atividade da escrita, da leitura e da tradução, Valéry faz ressaltar os atos reflexivos e criativos aí presentes e qualifica sua pretensão de *jogar de poeta* (fingir que é poeta) como um atrevimento necessário. Segundo Campos, Valéry elabora uma formulação radical sobre o ato de traduzir, pois elimina a distinção categorial entre "escritura" e "tradução", relativizando, desse modo, a categoria da originalidade[307].

Por sua vez, o próprio Haroldo de Campos afirma que *o fictício da tradução é um fictício de segundo grau, que reprocessa, metalinguisticamente, o fictício do poema*[308]. A tradução seria então uma reformulação ou uma transposição do texto literário, que é um *discurso ficcional,* sendo ela mesma uma arte de segundo grau, na medida em que é uma ficção criada a partir de uma outra ficção. Ele cunhou a palavra *transcriação* para designar exatamente esse processo de *transficcionalização.* Ao analisar algumas teorias, como as de Benjamin, Valéry, Iser, Jakobson, Jauss e outros, Campos busca equacionar as diferentes conceitualizações sobre a operação tradutória e finaliza afirmando que *se o poeta é um fingidor, como queria Fernando Pessoa, o tradutor é um transfingidor*[309].

Tendo em vista essas considerações, penso que a tradição estética ocidental deve ser vista como um processo constante de traduções, em que a tradução não deve ser compreendida nos moldes das teorias tradicionais, mas a partir da problematização das categorias de original e cópia. Devemos considerar que todas as obras artísticas são multiplicadas em sua pervivência, alterando-se

constantemente segundo os leitores e os tradutores que recriam a seu próprio modo as obras do passado e também as suas contemporâneas, reciclando-as de uma maneira particular. A intertextualidade e a metalinguagem são constantes definidoras do ato tradutório, sendo o exercício da alteridade um modo fecundo de autoconhecimento, concebido segundo os termos platônicos[310].

Neste exercício, que é um misto de leitura crítica e criação, a tradução intersemiótica afirma-se como um trabalho de confrontação, de comparação, que envolve tanto o estabelecimento de analogias quanto o reconhecimento das diferenças, situando-se assim como um texto autônomo, único no modo como reelabora o material "herdado" pela tradição. Com relação à concepção de tradição, Eliot adverte que ela implica um significado mais amplo: *ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço*[311].

Devo deixar claro que a tradição estética ocidental não deve ser entendida como uma via de mão única, onde as obras do passado são traduzidas pelas obras posteriores, mas que, na medida em que pressupõe intercruzamentos, promove um diálogo ativo, que torna possível as obras do passado influenciarem as obras do presente e vice-versa. Neste sentido, Eliot postula que a tradição deve envolver uma consciência do sentido histórico, implicando *a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença.* Ele considera ainda necessário ao poeta sentir que *toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea*[312]. Possuir esta consciência do temporal e do atemporal reunidos é o que, segundo ele, torna um escritor tradicional e ao mesmo tempo lhe confere a percepção de sua própria contemporaneidade.

A crítica estética, de acordo com a teoria de Eliot, deve julgar os poetas e os artistas segundo a relação que eles estabelecem com os artistas mortos. Nenhum artista deve ser julgado e estimado em si mesmo, mas é necessário situá-lo entre os artistas mortos, contrastando-os e comparando-os. O aparecimento de uma nova obra deve ser capaz de alterar e reformular a ordem existente dos monumentos artísticos, alterando as relações, as proporções e os valores de cada um deles em relação ao todo, de modo harmônico e coeso, e não apenas unilateral. O artista precisa, assim, *viver naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, com a consciência não do que está morto, mas do que continua a viver*[313].

Ao analisar aspectos relativos à visualidade presente na Odisseia de Homero e o modo como o poeta estimula a imaginação plástica através de imagens visíveis e invisíveis, pude perceber que a narrativa épica possui elementos que sugerem um intercruzamento com as artes plásticas produzidas na Antiguidade. Do mesmo modo, ao observar a iconografia do ciclope no âmbito da escultura e da pintura antigas, foi possível constatar que múltiplas referências culturais foram incorporadas na representação do mito do cegamento do ciclope por Ulisses, sendo o texto homérico uma referência notável. Demonstrando a interpenetração contínua entre a narrativa épica e as artes plásticas, observei, então, como a metalinguagem e as operações tradutórias parecem ser constitutivas e oferecem aos artistas um campo fértil de expressão e de criação.

Realizando um grande salto temporal, concentrei minha atenção em dois filmes de importantes cineastas contemporâneos, Godard e Angelópoulos, que estabelecem um diálogo com a *Odisseia* de Homero. Tendo em vista a necessidade presente em ambos de tentar resgatar um sentido mais primitivo do olhar e os questionamentos relativos à identidade do próprio cinema em

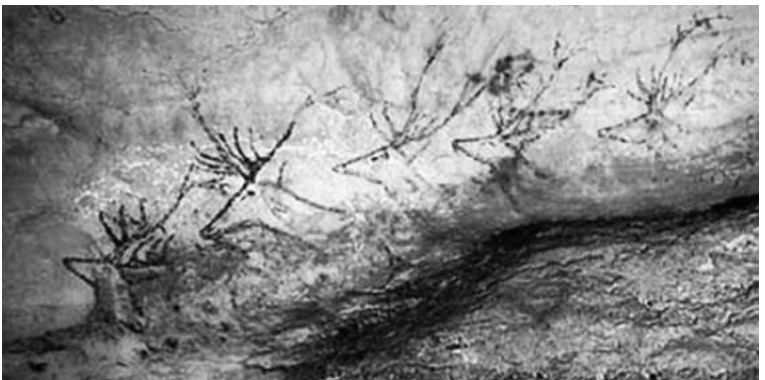
relacionamento com as outras artes, pude perceber uma semelhança entre eles: a crise de paradigmas levou esses cineastas a destinarem à épica homérica uma posição central na discussão estética promovida, lançando novos olhares e propondo novas abordagens sobre as origens do cinema e as origens da literatura ocidental. O fato de Homero ter sido colocado no centro desse debate me leva a considerar pertinente levantar aqui uma outra questão: seria talvez Homero precursor do cinema?

Um dos mais famosos estudos sobre as origens do cinema (o chamado pré-cinema) e suas relações com o discurso épico foi elaborado por Léglise. Ele acredita que a riqueza do pré-cinema se estende por todas as épocas da literatura e das belas-artes[314], se considerarmos a técnica de decomposição do movimento. Essa técnica pode ser observada, por exemplo, nas pinturas paleolíticas da caverna Lascaux, onde aparecem cinco cabeças de cervos (fig. 42); na arte egípcia; ou ainda nos inúmeros exemplares de pinturas de vasos gregos em que figuram seqüências de dançarinos (fig. 43); e ainda, na esfera da literatura, na épica homérica e na *Eneida* de Virgílio, da qual Léglise apresenta um estudo aprofundado[315].

Segundo Léglise, a arte visual de Virgílio aparece como uma verdadeira "arte fílmica",

> graças ao dom particular do poeta de tomar os quadros, de os animar, de lhes atribuir um valor para todas as fontes da visão (acomodação, deslocamento do espectador, etc.),

Fig. 42
Carverna Lascaux, friso dos cervos.



> de os situar segundo os diferentes planos correspondentes à natureza plástica ou outras, segundo uma decupagem artística que assegura a afetividade de cada cena, e de as encadear umas às outras segundo a decupagem artística, assegurando a continuidade da ação e apresentando um ritmo agradável à imaginação visual do leitor, ritmo esse que comporta algumas vezes referências a sensações não visuais (barulhos, palavras, perfumes etc.)[316].

Pode-se afirmar que estas mesmas características pré-filmicas do texto de Virgílio encontram seus antecedentes na épica homérica. Agel demonstrou brevemente as relações entre a *Odisseia* e o pré-cinema, estudando os cento e vinte primeiros versos do Canto VI, os quais ele decupou em uma série correspondente a sequências cinematográficas, a fim de demonstrar como as técnicas narrativas de Homero podem ser comparadas às movimentações de uma câmera e às variações de planos[317]. Neste sentido, atribuiu ele grande importância à sintaxe grega, que dispõe as palavras nos versos em uma certa ordem capaz de colocar em relevo o dinamismo e a importância da ação, por vezes fazendo voltar nossa atenção para um pequeno detalhe, à maneira de um *travelling,* que inicia ou finaliza com o distanciamento ou a aproximação de um objeto. Demonstrou ainda como o ritmo rápido e agitado que se imprime a alguns versos poderia corresponder à montagem curta no cinema (v.74-78, 115-117), e como outros poderiam corresponder a panorâmicas (v. 94-5) e a fusões de imagens

Fig. 43
Sátiros. Cântaro de figuras negras. Período arcaico. Museu Arqueológico de Tebas.

(comparação de Nausícaa com a deusa Ártemis). Agel salienta que *tudo é belo em Homero: desde o início do canto tudo brilha com uma luz excepcional*[318]. Lembro que ele já havia anteriormente proposto, em outro artigo, uma adaptação do episódio do ciclope em desenho animado[319].

No Capítulo 3, teci alguns comentários sobre a natureza composita do cinema, enquanto uma mistura de artes[320]. O cinema não apenas lida com imagens, mas também com palavras, sons, cores, desenhos, e incorpora ainda elementos provenientes do teatro, da arquitetura, da música, da dança etc. Ele se apresentaria, dessa forma, como um espetáculo total, concentrando a atenção dos espectadores e levando-os a uma espécie de estado hipnótico. Assim como a Musa homérica representaria a autópsia total, mimetizada através do canto do aedo[321], o cinema tem a pretensão de ser uma arte total, de abranger todas as outras artes e, desse modo, criar uma nova realidade.

Algumas correspondências podem ser estabelecidas entre a linguagem do cinema e linguagem do sonho. Epstein afirma que

> a analogia entre a linguagem do filme e o discurso do sonho não se limita a essa dilatação simbólica e sentimental do significado de certas imagens. Tanto quanto o filme, o sonho amplia, isola detalhes representativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente.(...) Todas essas características comuns se desenvolvem e apóiam uma identidade fundamental, de natureza, uma vez que ambos, filme e sonho, constituem discursos visuais[322].

Ao mobilizar inteiramente nossa atenção, através de um fluxo contínuo de imagens e sensações, o cinema é capaz de induzir esse estado hipnótico, através da mimese de um olhar que acompanhamos como se fosse o nosso próprio. A escuridão

das salas de projeção e o silêncio contribuem para a concentração do espectador, que permanece num estado intermediário entre o sono e a vigília, pois o cinema exige também uma atividade mental do espectador, ao interpretar e atualizar o discurso cinematográfico. Já me referi anteriormente à sonolência provocada pelo discurso homérico e também pelo cinema de Angelópoulos, a qual considero não ser um defeito, como poderiam pensar alguns, mas uma característica marcante de ambos, na medida em que desenvolvem ritmos lentos e contemplativos[323].

Ao estudar as ocorrências do adjetivo grego oínopa na *Ilíada* de Homero[324], Barbosa pôde comprovar que, não apenas a forte presença da visualidade, mas também a sugestão de outras sensações confere ao texto uma característica sinestésica. A estudiosa observou que sensações visuais, auditivas, gustativas e táteis concorriam simultaneamente, fornecendo assim indícios para percebermos *o texto homérico de um modo mais amplo. Segundo ela, o texto era construído, às vezes, de modo a estabelecer um pacto entre 'percepções': nenhuma delas poderia ser menosprezada*[325]. Essa sinestesia não se restringiu apenas ao discurso épico e teve desdobramentos importantes em outros gêneros literários, como é o caso do teatro grego. Na composição do espetáculo teatral, não apenas o espetáculo em si apelava aos diferentes sentidos, mas também o próprio texto poético era capaz de suscitar estas sensações.

Na *República* de Platão, ao analisar o conceito de mimese, Sócrates procede a uma classificação dos gêneros poéticos existentes, segundo um modelo teórico. O épico, exemplificado no trecho inicial da *Ilíada* de Homero, seria um gênero misto, pois conjuga narrativa simples e narrativa mimética (ou seja, o poeta fala como ele próprio e também fala como se fosse

um outro). A narrativa simples corresponderia aos ditirambos e a mimética à tragédia e à comédia. Sócrates observa que, se retirarmos do texto homérico os trechos em que o poeta fala como ele próprio, restariam apenas os diálogos, em que o poeta utiliza a narrativa mimética, ou seja, restaria algo idêntico ao texto teatral. Sócrates demonstra então que a tragédia já se encontrava presente em Homero. Em outros momentos, o mesmo personagem qualifica Homero como *o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos*[326] e como *o corifeu da tragédia*[327], segundo a anterioridade, a importância, a influência e as características miméticas de suas obras.

Analisando o esquema proposto por Platão, o estilo do filósofo, e alguns exercícios de tradução intralinguais da obra de Homero, Brandão sugere que não só o teatro, mas também o diálogo filosófico provém de Homero. Ele formula, assim, uma questão:

> se é verdade que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos tragediógrafos, se for verdade também o que acabei de afirmar – que o diálogo filosófico provém de Homero, como uma sorte de alternativa ao drama – seria possível admitir que Homero é, igualmente, o primeiro dos filósofos?[328]

Essa pergunta encontra ecos na questão que propusemos mais acima e que poderia ser reformulada do seguinte modo: seria Homero o primeiro dos cineastas? Se podemos encontrar no texto de Homero certas características que são retrabalhadas pelo cinema, se na poesia do velho aedo reconhecemos uma certa respiração angelopousiana, ou um certo *close* tomado pelo Lang de Godard, se a profusão de imagens sugere movimentos de uma câmera, a resposta seria: sim, Homero é o primeiro dos cineastas e o precursor do cinema. Neste sentido, concordo com

Eliot, ao afirmar que a tradição é conquistada e não simplesmente herdada, e também com Borges, ao afirmar que *cada escritor cria seus precursores* e, através desse trabalho, modifica nossa concepção do passado, modificando também o futuro[329]. Restaria, ainda, deixar no ar a questão formulada por Léglise: *o pré-cinema é um mito ou uma realidade? (...) o debate está aberto!* [330]

O cinema, como também as artes plásticas, modifica nosso olhar sobre Homero, cuja obra vive e é transcriada, segundo as múltiplas possibilidades que surgem no jogo de olhares com diferentes obras artísticas, cujo número de reflexos é multiplicado infinitamente pelo jogo especular. Jogo de olhares, entrecruzamentos, transcriações, transfingimentos, releituras, traduções, influências, ecos, pervivência, transmutações, metamorfoses etc. não são outra coisa senão nomes com os quais podemos nos referir ao trabalho da mimese, no âmbito da tradição estética ocidental.

Reformulando a questão homérica

Considero um dos mais interessantes e ilustrativos textos a expor a "questão homérica" uma pequena parte do bem-humorado conto de Eco, *"Dolenti Declinare* (relatórios de leitura para um editor)". Ao escrever um relatório de leitura destinado a uma editora, o personagem se depara com a *Odisseia* de Homero. Sua impressão geral é positiva, o livro agrada-lhe, pois a história é bonita, apaixonante e cheia de aventuras: possui histórias de amor, fidelidade e adultério, golpes teatrais, gigantes, canibais, drogas, e, inclusive, um pouco de *western* e suspense nas cenas finais. Agrada-lhe, sobretudo, a intrepidez deste Homero no modo como utiliza a montagem, no jogo dos

flashback e na composição das histórias umas dentro das outras. Apenas em um ponto o relator desaconselha a publicação do livro: o problema dos direitos autorais. Cito aqui alguns trechos deste relatório:

> Em primeiro lugar, deixou de ser possível saber ao certo do autor, talvez morto. Os que o conheceram em outro tempo dizem que, de qualquer modo, seria uma dificuldade discutir com ele acerca de pequenas modificações a introduzir no texto, porque era cego como uma toupeira, não seguia o manuscrito e dava a impressão de não conhecê-lo bem. Citada de memória, não tinha a certeza de ter escrito exatamente daquele modo, dizia que a datilógrafa teria feito interpolações. Tê-lo-ia ele escrito, ou seria apenas um testa-de-ferro? [...] Linder diz que os direitos não são de Homero, porque é preciso ouvir ainda certos aedos eólicos que teriam uma porcentagem a receber sobre algumas passagens.
> Segundo um agente literário de Quios, os direitos pertencem a rapsodos locais, que praticamente teriam feito um trabalho de "negros", mas que não se sabe se registraram o seu trabalho junto à sociedade de autores local. Um agente de Esmirna, pelo contrário, diz que os direitos cabem todos a Homero, e que, uma vez que ele morreu, a cidade é que tem direito a embolsar os proventos. Mas não se trata da única cidade a apresentar tais pretensões. A impossibilidade de se estabelecer se e quando morreu o nosso homem impede-nos de nos valermos da lei de 43 sobre as obras publicadas cinqüenta anos depois da morte do autor. Agora dá, porém, sinais de vida um tal Calino, que pretende deter todos os direitos, mas quer que com a Odisséia compremos também os da Tebaida, as Epígones e as Cipriotas: além de não valerem grande coisa, muitos dizem que não são realmente de Homero[331].

A impossibilidade de definir a identidade de Homero, de saber se está vivo ou morto, onde nasceu e quando, e ainda se ele

é de fato o autor do livro poderia causar para a editora fictícia uma confusão jurídica infinita. Ao visualizar o texto de Homero através da lente contemporânea dos direitos autorais, Eco ridiculariza as tentativas de definir sua autenticidade, como a de Aristarco de Samotrácia, demonstrando a grande diferença existente entre a noção autoral na Antigüidade e nos dias atuais.

A famosíssima "questão homérica", que consiste basicamente nos debates acerca da gênese da *Ilíada* e da *Odisseia,* é uma querela insolúvel. Por um lado, temos a corrente dos unitaristas, composta por aqueles que acreditam serem ambos os poemas obras de um mesmo autor, ou cada um dos poemas ter um autor diferente. Já os representantes do outro grupo, os analistas, argumentam que a unidade de ambos é apenas aparente, pois eles teriam sido formados a partir da justaposição de poemas heterogêneos[332]. Tentavivas de identificação de interpolações, contradições, defeitos estilísticos, esquemas estruturais, episódios, datação, camadas temporais[333] etc. são as ferramentas utilizadas pelos investigadores que, em última análise, pretendem elucidar a questão da autoria dos poemas.

A própria tradição biográfica de Homero, as chamadas *vitae Homeri*, já demonstravam as múltiplas incongruências relativas a seu nome, sua pátria e sua época. Além da *Ilíada* e da *Odisseia*, foram atribuídos ainda ao mesmo poeta a autoria do *Ciclo épico* (poemas que giravam em torno da guerra de Troia e de Tebas), *Tebaida, Cípria, Hinos homéricos, Epigramas homéricos* etc., e ainda alguns poemas burlescos, como o *Margites, a Batracomiomaquia,* a *Cabra sete vezes tosada, os Cércropes moleques* etc[334]. Por sua vez, precursores do atual grupo dos analistas, a tardia escola dos *corizontes*[335], já haviam sugerido a hipótese de um autor distinto para a Ilíada e outro para a *Odisseia*.

Segundo a Crestomatia de Proclo, o poeta, com *justiça, poderia ser chamado de cosmopolita*[336], pois foram inúmeras as cidades que reclamaram para si sua naturalidade. "Cosmopolita", de genealogia incerta ("poligênito"), "pluritemporal" (divergências quanto às datas de nascimento e florescimento), portador de múltiplos nomes ("multívoco"), viajante, mentiroso (todos os viajantes mentem sobre Ulisses[337]), o fato é que Homero é um personagem mitológico. É indiscutível, em contrapartida, a importância e a fama que o poeta alcançou na Antiguidade e que se estende até os dias atuais. Neste sentido, Platão afirma, no *Íon*, que Homero é *o melhor e o mais divino dos poetas*[338], e, na *República,* que Homero é o *educador da Grécia*[339].

O autor da *Odisseia*, bem como o autor da *Ilíada*, não deixou seu autógrafo, não inscreveu seu nome no corpo do poema, e inclusive apresenta no seio do poema uma concepção autoral múltipla, que credita a autoria às Musas e ao autodidatismo dos aedos[340]. Na abertura da *Odisseia,* o narrador invoca a Musa sem declarar o seu próprio nome[341]. Fêmio e Demódoco são referidos com mais vagar, mas também outros aedos figuram, alguns nomeadamente, outros anônimos: Medonte, um dos pretendentes de Penélope[342]; um aedo protetor de Clitemnestra[343]; e um aedo na corte de Esparta[344]. Em alguns passos podemos perceber valores de crítica literária, que consideram a repetição como um aspecto negativo[345] e exaltam o valor do "novo", como pode-se observar no trecho em que Telêmaco declara (*Od.* I, 351-2): *pois entre o povo recebem os mais altos louvores os cantos / que para os ouvintes mais novos lhe soam, de fatos recentes.*

Apesar desta valoração da novidade na composição poética, é indiscutível a relação dos poemas com o material

tradicional e com a cultura oral. Como observei anteriormente, o método formular permitia ao poeta utilizar uma gama enorme de fórmulas prontas e temas tradicionais, os quais manuseava com engenho e criatividade, segundo suas habilidades[346]. Concordo, assim, com Peradotto, ao afirmar que *a* Odisseia *mostra um conhecimento altamente desenvolvido da consciência do poeta de seu poder de controlar e de jogar com o material "fornecido" a ele pela tradição* [347].

Um dos indícios desse relacionamento com a tradição poética pode ser notado no silêncio da *Odisseia* a propósito da *Ilíada,* como observou Pucci. Segundo ele, ao confrontar-se com outras tradições heroicas das quais ele também faz parte, o texto da *Odisseia* opera um reconhecimento e uma delimitação de seu próprio território literário[348]. O silêncio que ela guardaria em relação à *Ilíada* seria, segundo essa perspectiva, um indício eloquente do diálogo intertextual estabelecido. Ele sugere que

> inúmeras vezes a Odisseia indica incontestavelmente sua vontade de ignorar a Ilíada e a tradição iliádica. Isto auxilia-me em favor da hipótese segundo a qual a Odisseia conhecia a Ilíada. Os dois textos foram provavelmente elaborados simultaneamente [...]. É claro que o texto da Ilíada e o da Odisséia pressupõem um ao outro; eles se justapõem e se limitam mutuamente ao ponto de que um, de algum modo, escreve o outro[349].

Pucci observa que a "textualidade" de um texto deve ser compreendida como um processo de "leitura-escritura". Todos os textos, e não apenas os atribuídos a Homero, se compõem na medida em que lançam um olhar sobre os outros. O momento alusivo, desse modo, nos ajudaria a perceber que *toda narração é a imagem da consciência que um texto tem de si mesmo*[350].

Ao nos depararmos com este momento alusivo, percebemos que o jogo da troca de olhares apresenta-se como um princípio fundamental na história da tradição estética. Longino, no *Tratado do sublime* (*Peri hýpsous*), observa que o caminho em direção ao sublime passa pela imitação (*mímesis*) e inveja (*zélosis*) dos grandes prosadores e poetas do passado. Ele considera a inspiração não como um sopro divino, mas como uma emanação do gênio dos antigos que os mais novos inspiram. Ele observa que não apenas Heródoto, mas também Estesícoro, Arquíloco, Platão e ainda muitos outros teriam bebido nos *milhares de regos derivados da famosa fonte homérica*[351], disputando com o velho e admirado poeta.

Longino sugere um exercício que consiste em os escritores, no momento da composição de seus textos, proporem intimamente três questões:

> Como diria isso Homero, se calhasse? Como Platão ou Demóstenes, o alçariam ao sublime? Ou Tucídides, na História? [...] Como ouviria Homero ou Demóstenes, se presentes, alguma coisa que eu dissesse assim? Como reagiriam? [...] Se eu tiver escrito isso, como me ouvirá após mim toda a posteridade?[...][352] (tradução de Jaime Bruna)

Ao propor que os escritores mimetizem seus antecessores e submetam seus textos à apreciação de um auditório imaginário, composto por grandes escritores do passado e pela audiência futura, Longino nada mais faz do que admitir a existência efetiva de um diálogo entre escritores-leitores do passado, do presente e do futuro.

Peço licença, neste momento, para propor aqui algumas questões imaginárias, no espírito do exercício crítico sugerido por Longino: se Homero fosse pintor, como representaria a

cena do cegamento do ciclope segundo a convenção de perfil da pintura arcaica? Se Homero fosse cineasta, como filmaria a *Odisseia?* Se Homero estivesse presente em um banquete e lhe fosse oferecido vinho na taça lacônica (que conjuga na cena do ciclope a pintura da cobra e do peixe de boca aberta)[353] qual seria sua reação? Se Homero fosse ao cinema assistir *O Desprezo* e o *To blemma tou Odyssea*, ele cochilaria no meio dos filmes? Se ele se encontrasse depois em um café com Godard e Angelópoulos, teceria algum comentário sobre os filmes? Teria ele gostado? Daqui a uma centena de anos, a questão homérica ainda terá ardorosos partidários ou ela constará apenas de alguma página de história da crítica literária?

No terreno da ficção, o diálogo interativo com Homero foi mimetizado por muitos autores, entre os quais cumpre destacar Luciano, nas suas *Narrativas verdadeiras*[354]. O narrador da história, Luciano, no percurso de suas viagens, aporta na ilha dos bem-aventurados. Naquele local, encontra, juntamente com uma série de personagens mitológicos e históricos, o poeta Homero. Não contendo sua curiosidade, estando ambos sem ter o que fazer, começam a conversar sobre vários assuntos e Luciano dirige a Homero uma série de perguntas, às quais o poeta responde prontamente: diz ser babilônico e seu verdadeiro nome ser Tigranes; ter ido para a Grécia como refém (*hómeros*), e por isso ter mudado de nome; sobre os textos de autoria controvertida, ele diz ser o autor de todos eles; sobre por que teria iniciado o poema pela cólera de Aquiles, ele diz não ter tido nenhum motivo importante, não sabia como começar e simplesmente iniciou pela primeira ideia que teve; ao contrário do que Luciano pensava, o poeta afirmou ter escrito primeiramente a Ilíada, tendo sido a *Odisseia* composta posteriormente; sobre ser ele cego, Luciano

nem mesmo precisou perguntar, pois comprovou com seus próprios olhos que o poeta enxergava.

A ficção de Luciano ilustra como "questões homéricas" encontram respostas variadas, e algumas vezes até mesmo inusitadas, segundo o ponto de vista de cada autor. O Homero de Luciano seria, desse modo, diferente do Homero de Platão, de Proclo, de Dante, de Joyce. Se o nome "Ulisses", ou ainda "Homero", possui uma referência instável e variada, que depende incondicionalmente dos leitores e tradutores que encontra, nas mais diversas áreas do conhecimento e das artes, sou levada a considerar que a questão homérica deve ser reformulada. Já não caberia mais nos perguntarmos sobre as origens dos poemas e sobre sua gênese, nem mesmo nos perguntarmos sobre sua autenticidade, mas sim como cada um dos leitores vê Homero e como modifica o nosso olhar. Em última análise, penso que a questão homérica deve ser enfocada do ponto de vista da recepção dos poemas.

Em relação à história da recepção da *Odisseia*, considero pertinente repetir a seguinte questão, formulada por Peradotto:

> E o que dizer sobre a audiência da *Odisseia*, ou sobre seus leitores? Que audiência? Que leitores? Para eles, a que o nome "Ulisses" se refere? O nome "Ulisses" estaria referindo-se ao "mesmo" sujeito para o leitor, quer dizer, para Homero, Sófocles, Eurípides, Virgílio, Dante, Tennyson [...]? A que precisamente "cada" um destes nomes se refere? [355]

A pergunta poderia ainda ser reformulada, nos termos em que Brandão se expressa ao questionar se Homero seria o primeiro dos filósofos:

> A resposta deveria então tomar como pressuposto uma nova pergunta: qual Homero? com efeito, parece que têm

> seu Homero cada época, cada lugar, cada campo de conhecimento, gênero de discurso – no limite, cada leitor, com especial ênfase nos tradutores, que (como os críticos) são uma sorte de leitores especiais, já que arrebatam sua leitura da esfera do intangível, consagrando-a seja em versões para línguas diferentes, seja em versões para a mesma língua (de que Platão sem dúvida é o mais destacado dos paradigmas, em disputa com Homero), seja ainda nas "traduções intersemióticas", quando o velho poeta é transposto em pintura e escultura, para o teatro ou, modernamente, para o cinema[356] .

Ao considerar, desse modo, a história da recepção da *Odisseia* homérica no terreno das artes visuais, a saber, no âmbito das artes plásticas e no âmbito do cinema, vislumbramos uma série de leituras e de olhares lançados sobre o poema, que modificam e enriquecem nossa percepção tanto das obras do passado, quanto das obras do presente. Pela multiplicação dos olhares entrecruzados podemos perceber a tradição estética ocidental não como uma série estática de acumulações de obras, mas como um processo vivo de transformação e de diálogo, que ultrapassa o limite cronológico do tempo, permitindo às obras relacionarem-se entre si e, de algum modo, re-escreverem umas às outras.

Insistindo na questão, ao deparar-me com uma multiplicidade de interpretações e visões sobre a composição dos poemas e sobre sua autoria, e com a riqueza desses verdadeiros monumentos literários, que geraram tantos manuscritos, escólios, debates e traduções, sou levada a questionar a pertinência da questão homérica, nos moldes como ela tem se apresentado. Considerando a impossibilidade de definir a autoria dos poemas e de verificar a autenticidade dos textos, considerando ainda os argumentos que pretendem demonstrar a existência de um único autor ou de múltiplos autores para a *Ilíada* e para a *Odisseia*, pergunto-me se não seria talvez mais interessante considerar as obras em sua

pervivência, como nos sugere Benjamin, como um processo vivo de metamorfose e renovação? Ou, como sugere Valéry, considerar as obras segundo seu inacabamento essencial?

A posição que defendo aqui poderia talvez ser chamada de "pós-analista", uma vez que considero que os poemas possuem autores múltiplos, que seriam seus próprios leitores; ou poderia ainda ser chamada de "pós-unitária", pois atribuo um só nome, Homero, às mais diferentes manifestações artísticas em que identifico o diálogo com a tradição homérica: sugiro assim a utilização dos termos "o Homero de Angelópoulos", o "Homero de Godard", o "Homero de Luciano", e assim por diante.

Quero finalizar estas reflexões com uma imagem, à maneira de um símile homérico, invocando uma história. Assim como a história da recepção dos poemas homéricos, a história da arquitetura da acrópole de Atenas é um exemplo interessante das múltiplas possibilidades de releitura, de recriação, transformação e de iluminação sobre um monumento inacabado. Desde o princípio, a acrópole acumula uma história de sobreposições e de camadas[357]. Os primeiros traços de ocupação datam do período neolítico. Posteriormente, por volta do século XIII a.C., ela foi fortificada e provavelmente foi construído em seu topo um palácio micênico. A partir de cerca de 750 a.C. o lugar tornou-se um sagrado, com o culto à deusa Atena, abrigando templos arcaicos. Com a invasão persa (480 a.C.), muitos deles foram destruídos inteiramente e, com isso, fez-se necessária uma remodelação extensiva durante todo o século V. Durante o governo de Péricles foram construídos o Partenon (447-432) e os Propileus (436-432), bem como, posteriormente, o templo de Atena Nike e o Erectéion, cujas ruínas até os dias de hoje podem ser avistadas ao longe.

Outro projeto grandioso de estruturação da acrópole seguiu durante o Império Romano, assim como um incêndio, atribuído a Heruli, que destruiu parte do Partenon. Esse mesmo templo foi convertido, no século VI, em igreja cristã, dedicada à Virgem Maria, permanecendo assim até 1456. A partir do ano 1460, ele foi convertido numa mesquita, com a invasão turca, cujo domínio se estendeu por quatro séculos. No ano de 1687, o Partenon servia de depósito de munição turca e foi explodido pelos venezianos. Em 1801-5, o sétimo Lord Elgin retirou esculturas e blocos estruturais, os quais estão agora no Museu Britânico. Atualmente, a acrópole está sendo restaurada e preservada, sendo o local mais emblemático de Atenas e um sítio arqueológico que recebe a visita de centenas de turistas diariamente.

As mudanças de alinhamento, as alterações estruturais, os monumentos inacabados, as diferentes entradas, a participação de diversos arquitetos, pintores, escultores e outros artistas, a presença ou a ausência de vegetação, as adaptações, os diferentes cultos e festas religiosas, as depredações, os incêndios, os saques e a depreciação provocada pelo turismo durante todos estes séculos imprimiram suas marcas no monumento. Sua mais recente transformação pode ser apreciada à noite: a nova iluminação, criada por Pierre Bideau, no ano de 2004. A convite do cineasta grego Michális Kakoyánis, Bideau realizou o sonho de sua vida: iluminou toda a acrópole com mais de mil espécies de luzes, tendo sido o Partenon iluminado com trezentos e sessenta e quatro tipos diferentes. O efeito alcançado faz com que a acrópole pareça flutuar em meio à cidade e, segundo ele, faz o monumento "respirar na noite". Foram colocadas luzes sem brilho no interior do Partenon, de cor amarelada, semelhante

ao fogo, dando uma vida interna ao prédio. Deu-se forma às colunas com uma luz branca neutra, uma de cor amarelo ouro e outra branca quebrada. O projeto de iluminação ressaltou a tridimensionalidade das construções e também estabeleceu uma analogia com o movimento da luz solar: o lado leste ganhou luz branca ofuscante e o oeste um branco mais quente. A intenção não foi a de alterar a beleza do monumento, mas apenas cobri-lo com uma "luz imperceptível"[358].

Sinais dos novos tempos: assim como Bideau foi capaz de criar uma nova acrópole com suas luzes, revelando uma visão absolutamente inédita do monumento, assim também a tradição estética ocidental das artes visuais lança novas luzes sobre a Odisseia homérica, multiplicando as imagens que não havíamos antes nem mesmo pensado em sonhar. Nunca uma cultura deixou tantas imagens...

Notas

Metamorfoses do olhar

1 "A chegada do trem à estação de Ciotat", 1895. Societé Lumière, França, 52". [Fotografado por Louis Lumière]

2 JAMESON, 1994, p.136.

3 VERNANT, 1990, p.317.

4 AUERBACH, 1971, p.9.

5 Essa interpretação de Auerbach quanto à função da digressão em Homero foi combatida posteriormente por muitos estudiosos. Austin salienta ainda que "the digressions do not create suspense in the modern sense but they do occur at dramatic moments". (Cf. AUSTIN. In: WRIGHT, 1978. p. 83 passim)

6 ARENDT, 1992, p.85.

7 Rep., 588d.

8 *Poét*., 1447a-1448a.

9 Note-se a estreita relação da iconografia grega com a latina e a cristã.

10 PEÑA-ARDID, 1996, p.52.

11 Destacam-se o trabalho dos teóricos Sklovski, Tinianov, Eichenbaum, Piotrovsky e outros.

12 Cf. DELEUZE, 1995; e DELEUZE, 1990.

13 COSTA, op. cit., p.38.

14 Cf. TODOROV, 1970, p. 105-117 passim.

15 JAMESON, op. cit., p.115.

16 JAKOBSON, 1995, p.64-65.

17 Bejamin afirma que "as línguas não são estranhas umas às outras, mas, a priori e abstração feita de todas as relações históricas, são entre si aparentadas quanto ao que querem dizer." (BENJAMIN, 1992, p.ix.).

18 Idem, Ibidem, p.xii.

19 CAMPOS, 1985, p.3.

20 VALÉRY, 1999. p.22

21 CARVALHAL, 1991. p.11.

A visualidade e a narrativa homérica

22 ARENDT, 1992, p.60.

23 Idem, ibidem. p.61 passim.

24 Idem, ibidem. p. 68.

25 Idem, ibidem. p.100.

26 Idem, ibidem. p. 91.

27 Idem, ibidem. p.91.

28 Demódoco, no Canto VII, narra inicialmente a disputa de Aquiles e Ulisses, depois o mito da união de Afrodite e Ares e em seguida canta o ardil do cavalo de Tróia, episódio vivenciado por Ulisses, a pedido do próprio herói. Demódoco, assim, configuraria um duplo de Homero, na medida em que canta temas relativos ao ciclo de Tróia, revelando, contudo, uma inovação, na medida em que narra episódios que estariam ausentes na Ilíada.

29 *Od.*, VII, 61-63.

30 Idem, VIII, 487ss; IX, 2ss.

31 Salvo indicação contrária, a tradução da Odisseia citada ao longo deste texto é a de Carlos Alberto Nunes, algumas vezes com pequenas alterações.

32 O nome do herói Ulisses é suprimido em vários trechos, como aqui no proêmio da *Odisseia.* (Cf. PERADOTTO, 1990, p.101.)

33 HARTOG, 1999, p.274 passim.

34 Idem, ibidem, p.28 passim.

35 Idem, ibidem, p.274.

36 *Od.*, III, 254s.

37 Idem, IV, 78-110; 351-586.

38 Para uma comparação mais detalhada dos trechos em questão, ver PERADOTTO, op. cit., p.35ss.

39 DUZER, 1996, p.52.

40 Idem, ibidem, p.65 passim.

41 *Od.*, I, 235. (tradução da autora)

42 Idem, I, 241.

43 Idem, II, 272; 279.

44 Além dos trechos citados abaixo, Ulisses é comparado a um aedo no modo como maneja o arco, chegando a produzir com a corda um belo som, semelhante ao de uma andorinha (idem, XXI, 404s).

45 Idem, X, 502.

46 Na *Odisseia* o verbo pode significar uma ação atribuída a deuses: Hermes (V, 47), Circe (X,290), Sereias (XII,40); a ilusão causada por um *daimon* (XVI, 195) ou ainda a sedução de Egisto em relação a Clitemnestra (XVI, 195). Note-se que no trecho em questão perpassa uma fina ironia.

47 Delebecque aponta que na cronologia do relato de Ulisses a Eumeu a ficção se mistura à realidade, pois as datas referidas aqui se adaptam às datas relativas ao desaparecimento de seu senhor: oito dias de tempestade, a tomada de Tróia no décimo ano da guerra, sete anos no Egito e um ano na Fenícia. (DELEBECQUE, 1980, p.81)

48 Todorov observa que Eumeu acredita em tudo que Ulisses narra, sendo esta uma narrativa inteiramente inventada. O único ponto do qual o porqueiro dúvida é, exatamente, o único verdadeiro: Ulisses continua vivo. (TODOROV, 1980, p.113)

49 "A invocação da verdade é um sinal de mentira" (Idem, ibidem, p.113)

50 *Od.,* XIII, 190-196.

51 PUCCI, 1995, p.145.

52 Idem, ibidem, p.151.

53 "Na *Odisseia* Atena guia Ulisses e Telêmaco passo a passo." (FINLEY, 1965, p.31)

54 "Dans les épiphanies odysséennes d'Athéna, la métis se manifeste comme l'art du déguisement et de l'illusion, capable de

manipuler la nécessité et d'altérer la réalité chaque fois qu'il faut tromper quelq'un ou surmonter un obstacle". (PUCCI, op. cit., p.33)

55 Idem, ibidem, p.153.

56 HESÍODO, Teog., 60s.

57 BRANDÃO, 2000, p.20.

58 Idem, ibidem, p.11.

59 TODOROV, op. cit., p.29-30.

60 Ibidem, p.29.

61 SCOTT, 1974, p.167.

62 PEREIRA, 1993, p.51 passim.

63 SCOTT, op. cit., p. 167s.

64 Idem, ibidem, p.169s.

65 WHITMAN, 1958, p.87 passim.

66 "Consequently, the connection between these two types of art lies where, in the final analysis, it inevitably must: in the minds of the artists and of the audience for wich they were composing. This type of study explains little about the actual visible objects or their history; yet with the aid of these objects the critic hopes to define the structure of the poem, to establish the poet's intent in creating his epic, and to perceive, even vaguely, the audience's reactions in hearing the poem." (SCOTT, op. cit., p.170)

67 AUERBACH, op. cit., p.4.

68 Idem, ibidem, p.2.

69 "O encantamento sensorial não é sua intenção [dos relatos bíblicos], e se, não obstante, têm um efeito bastante vital também no campo sensorial, isto se deve ao fato de que os sucessos éticos, religiosos, interiores, que são os únicos que lhes interessam, se concretizam no material sensível da vida. Porém, a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica." (Idem, ibidem, p.11 passim)

70 *Od.*, XIX, 55.

71 Idem, XIX, 357s.

72 Idem, XIX, 381.

73 "The sêma in Homer is most often a three-dimensional object entaliling recognition, interpretation, and knowledge, in particular the grave marker. Embedded in the body, a scar is a sort of grave marker in relief, a trace of mortality in the living organism. It marks identity as born at the writing on the body of the body's death. It is the sign of name as incision." (BERGEN. In: CARTER and MORRIS, 1995, p.213)

74 *Od.*, XIX, 478-9.

75 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.

76 *Od.*, XIX, 296-299.

77 Idem, XVI, 187s.

78 Idem, XVII, 291s.

79 Idem, XIX, 392-4; 467-472.

80 Idem, XXI, 207s.

81 Idem, XXII, 35s.

82 Idem, XXIV, 321s.

83 Idem, IV 232; XIII,397s; XVI, 171-176; XVIII, 67; XXIII 150. Em outros passos, Atena infunde graça nos ombros de Telêmaco (II, 12-13), faz Penélope ficar mais alta (XVIII, 190) e Laertes ficar mais belo (XXIV, 100s).

84 *República*, 380d, passim.

85 LAGE, *Teoria*...,2000, p.32 passim.

86 *Od.*, XVII, 485-486.

87 Idem, I, 102s

88 Idem, II, 382ss.

89 Idem II, 27s; II, 399s; XXII, 205ss; XXIV, 502ss (nestes dois últimos passos a deusa é reconhecida por Ulisses).

90 Idem, VIII, 7ss.

91 Idem, VIII, 193s. Não dá para saber ao certo se Ulisses reconhece Atena neste trecho. Contudo, ele sente-se encorajado e aliviado com a fala do juiz, desafiando os feácios a competir em outros jogos.

92 Idem, XIII, 221s.

93 Idem, XX, 30-31.

94 Idem, VII, 18ss.

95 Idem, XIII, 287s; XVI, 156s (neste trecho a deusa é visível apenas para Ulisses e para os cães).

96 Idem, IV, 795ss.

97 Idem, XIX, 535ss. Este sonho, em particular, é muito interessante, pois contém diversos níveis de metamorfoses.

98 Idem, VI, 20ss.

99 Idem, XV, 1ss. Não é explicitada no trecho a forma sob a qual Atena apresenta-se a Telêmaco, apenas figura a sua exortação ao rapaz. Igualmente não fica claro se Telêmaco estava dormindo ou se estava acordado.

100 Telêmaco vê a metamorfose e percebe ser um dos deuses (idem, I, 320s).

101 Idem XXII, 239ss.

102 Idem, III, 371ss.

103 Ver PUCCI, op. cit., p.153s.

104 *Od.*, I, 96s.

105 O símile do ourives é também utilizado no Canto XXIII, 156-162, referindo-se ao embelezamento de Ulisses por Atena.

106 *Od.*, XI, 237s.

107 KONSTAN, 1998, p.14-15.

108 "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 joias 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)

109 A associação entre Hefesto e Atena está presente também na *Teogonia* de Hesíodo, no mito de Pandora (HESÍODO, Teog. 571ss). Em *Os Trabalhos e os Dias* a associação é também presente, embora concorram na composição de Pandora alguns outros deuses (HESÍODO, *Os Trab. e os Dias*, 60ss).

110 *Od.*, VIII, 492.

111 Il., XVIII, 468s.

112 Na *Odisseia* temos também a descrição resumida do talabarte de Héracles. (Od., XI, 609-614)

113 LESSING, 1998, p.214.

114 Idem, ibidem, p.182.

115 Idem, ibidem, p.190.

116 Idem, ibidem, p.211.

117 "No entanto, assim como dois vizinhos justos e amigos não permitem que o outro tome liberdades inconvenientes no seu domínio mais íntimo, mas decerto permitem que reine uma indulgência recíproca quanto

às fronteiras mais externas que compensa de modo pacífico as pequenas invasões nos direitos um do outro que cada um se vê obrigado a fazer rapidamente premidos pela necessidade: o mesmo se passa entre a pintura e a poesia." (Idem, ibidem, p.211)

118 *Od.*, V, 243s.

119 *Od.*, XXIII, 190s.

120 LÉTOUBLON, 1999, p.212.

121 *Od.*, XXI, 11s.

122 LÉTOUBLON, op. cit., p.214.

123 Idem, ibidem, p.219.

124 *Od.*, VII, 81s.

125 Este mesmo brilho é notado no palácio de Menelau, causando admiração em Telêmaco e Pisístrato. (Idem, IV, 43s)

126 LESSING, op. cit., p.173.

127 VERNANT, op. cit., p.319.

128 *Od.*, XVI, 161.

129 *Od.* XIII, 312-3.

130 LOPES, 1996. p. 27.

131 Segundo Pucci, esta questão tornou-se uma verdadeira querela dentro dos estudos clássicos, sendo que das seis passagens mais debatidas, quatro pertencem à *Odisseia* (PUCCI, op. cit., p.165s.).

132 *Od.* VII 14s; XXIII 320s; etc.

133 *Od*. XIII, 189s. Ver PUCCI, op. cit., p.147-8.

134 LESSING, op. cit., 175.

135 Idem, ibidem, p.176.

136 *Od.*, X, 502. Nas legendas de Orfeu e Héracles também há catábases, sendo que na *Od.*, Canto XI, 63-6, a alma de Héracles conta a Ulisses que ele próprio conseguiu realizar esse feito.

137 Idem, XI, 155s.

138 LOPES, op. cit., p.132-3.

139 Idem, ibidem, p.127.

140 Idem, ibidem. p. 30-1.

141 VERNANT, op. cit., p.319.

142 Od., XI, 84s.

143 "[...] como se os mortos – ou ao menos aqueles que não foram revitalizados pelo sangue dos animais sacrificados por Ulisses – fossem incapazes de reconhecer ou de se lembrar do que quer que seja, estando, portanto, privados não só de sua própria identidade mas de uma consciência qualquer do mundo e da existência. Mas, mais do que isto, eles são apenas *eídola*, "imagens" ou "simulacros" dos mortais vivos que eles um dia foram. Isto é: falta a eles a substância da carne, a corporeidade, a capacidade de tocar e de ser tocado, como já o demonstrara bem a cena em que Ulisses tenta em vão abraçar a *psykhé* de sua mãe [...]. É como se, para Homero, no sentido do tato fosse concentrado o critério último para a determinação da realidade de algo." (RENNÓ, 2003, p.9)

144 Il., XXIII, 59-117.

145 VERNANT, op. cit., p.309 passim. A categoria do duplo compreenderia também os sonhos e as aparições sobrenaturais.

146 Od., XII, 87-8.

147 Idem, XII, 232-3.

148 Idem, XII, 258-9.

149 Idem, XXIII, 47-8. Conferir ainda outros trechos em que a imagem do leão consta em símiles, na maioria das vezes referindo-se à Ulisses: IV,328; IV 730; VI 126, XVII 126s.

Literatura e artes plásticas na antiguidade

150 *Art. Poét.* 361-5.

151 TRINGALI, 1993, pp.55 e 97.

152 *Art. Poét.* 1-20ss.

153 Idem, 9-10ss.

154 Idem 32-36.

155 Cf. LAGE, 2000, passim.

156 Cf. Capítulo 4, "Godard e o *Ulisses* de Lang – O Filme dentro do Filme", p.112ss.

157 *De Gloria Atheniensium*, 346.F.4ss

158 LAGE, 1998, p.83.

159 Como indícios utilizados para a datação dos textos homéricos e do advento da escrita, Kirk cita algumas obras como o Vaso Dipylon e a Taça Ítaca, ambos datados por volta do ano 730 a.C., que contêm, além das pinturas, versos dísticos e hexâmetros (KIRK, 1962, p.69).

160 Touchefeu-Meynier, limc, Odysseus, p.967.

161 *Attempts to find examples in earlier artefacts have not won general acceptance.* (STANFORD, 1974, p.60)

162 *Od.*, VIII, 499ss.

163 Idem, IV, 271s.

164 As fotos de museus e sítios arqueológicos, cuja referência bibliográfica não está indicada, foram tiradas por mim. Algumas imagens sem indicação bibliográfica precisa, referentes à cenas do filme de Angelópoulos, foram colhidas em sites não oficiais na internet.

165 Para mais detalhes sobre os critérios de identificação de Ulisses, ver o estudo de Touchefeu-Meynier. (Odysseus, *LIMC*, p.967).

166 STANFORD, 1974, p.61.

167 Idem, ibidem, p.62-3.

168 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica - Imagens odisseicas – do visível ao invisível", p.57-8.

169 Od., XII, 101-126; 235-243; 431-444.

170 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica - O Olhar da Musa", p.22ss.

171 STANFORD, op. cit., p.37.

172 Segundo Peradotto, este artifício de Ulisses não é resultado de sua *métis,* mas da *métis* do próprio poeta. A funcionalidade deste ardil pode ser prevista apenas pelo poeta, uma vez que o próprio Ulisses não sabe seu futuro e assim não pode antecipar a reação posterior do Ciclope e o sucesso da artimanha. Nesse sentido, Peradotto afirma que a manipulação de Ulisses em relação a Polifemo pode ser rudimentarmente comparada à manipulação do poeta em relação a seu público. "It is *métis* at its best: a story about *métis,* achieved by *métis*". (PERADOTTO, 1990, p.46-47)

173 *Theog.* 143.

174 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica - Imagens odisseicas – do visível ao invisível".

175 "Limitations of space and artistic conventions prevented the painters of these pictures from making a great difference in size between the humans and the giant [...]". (STANFORD, op. cit., p.62)

176 Cf. verbete Kyklops, Kyklopes, LIMC, p.159.

177 Od., I, 421; VIII, 260ss; IV,17ss. Note-se que nestes passos, os dançarinos acompanham o ritmo dos poemas e não temos nenhum comentário sobre algum tipo de mimese teatral. Contudo, é possível especular que enquanto Demódoco cantava o mito de Ares e Afrodite, os dançarinos, além de acompanherem o ritmo, executassem também algum tipo de representação teatralizada do mito.

178 ROBERTSON, [?], p.42.

179 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica - O Olhar da Musa".

180 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica - Imagens odisseicas – do visível ao invisível".

181 De acordo com a tradição, sabemos que os jogos olímpicos foram instituídos no ano de 776 a.C., de modo que a cena pode de fato estar remetendo a algum tipo de atividade esportiva, ainda que não possamos reconhecer aqui nenhuma das modalidades atléticas conhecidas.

182 WHITMAN, 1958, passim.

183 STANFORD, op. cit., p.37.

184 LESSING, 1998, p.173. Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica - Imagens odisseicas – do visível ao invisível", p.91 passim.

185 Cf. verbete Polyphemos I, LIMC, p.1014.

186 *Ciclope.* 21.79.

Godard e o Ulisses de LanG

187 Esta sequência foi uma imposição dos produtores do filme, com intuito comercial. Douchet e Vimenet notam que, na sequência da sala de projeção, Godard ironiza esta exigência, através do comentário de Prokosh, o produtor americano, a respeito da cena da sereia onde aparece uma mulher nua; ele diz: "isto é arte, mas será que o público compreenderá?". Mais à frente, o teatrólogo Paul indaga se as mulheres vão se despir para a filmagem e tece o seguinte comentário: "é maravilhoso o cinema. Vemos as mulheres e elas estão com um robe. Elas estão no cinema e, crac, vemos sua bunda". (DOUCHET & VIMENET. In:VIMENET, 1991, p.62-4)

188 Segundo Mulvey, "a presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica." (MULVEY. In: XAVIER, 1983, p.444.

189 GODARD. In: BERGALA, 1985, p. 242.

190 DOUCHET & VIMENET. In: VIMENET, op. cit., p.66.

191 VIMENET, op. cit., p.65.

192 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica – O Olhar da Musa".

193 Angelópoulos também tematiza os disfarces de Penélope. Cf. Capítulo 5, "Uma Troca de Olhares: Homero x Angelópoulos – O primeiro olhar".

194 BRENEZ. In: GODARD, 1992, p.7.

195 VIMENET, op. cit., p.46.

196 BRENEZ. In: GODARD, op. cit., p.6.

197 Idem, ibidem, p.7.

198 Idem, ibidem, p.9.

199 GODARD. in: BERGALA, 1985, p.246.

200 Idem, ibidem, p.246.

201 Idem, ibidem, p.16.

202 Idem, Ibidem. p.246.

203 MARIE, 1995, p.63.

204 Cf. Capítulo 5, "Uma troca de olhares: Homero x Angelópulos – Variações sobre Homero".

205 As imagens lembram o filme de Rossellini, *Viaggio in Italia* (1953), onde figuram estátuas do Museu de Nápoles, filmadas em longas panorâmicas. Na seqüência 9, plano 140 do filme de Godard, o filme que está em cartaz no cinema é também *Viaggio in Italia.*

206 DELEUZE, 1990. p.18-19.

207 Cf. Capítulo 5, "Uma troca de olhares: Homero x Angelópulos – O primeiro olhar".

208 MARIE, op. cit., p.48.

209 GODARD. In: BERGALA, op. cit.. p.249.

210 Idem, ibidem, p.59.

211 Idem, ibidem, p.244.

212 *Art. Poét.*, 1447a.

213 Idem, 1448a.

214 GODARD, 1989, p.205.

215 SOURIAU, 1983, p.107.

216 Idem, ibidem, p.103-7.

217 TARKOVSKI, 1990, p.135.

218 Idem, ibidem, p.67.

219 Idem, ibidem, p.208.

220 Idem, ibidem, p.72.

221 Idem, ibidem, p.71-2; 135.

222 *Arte Poét.*, 1451.

223 Numa tentativa de utilizar esta última classificação para outras artes, mais especificamente a pintura e o cinema, podemos pensar em algumas situações: quando um pintor intenta mimetizar volumes, trabalhando a perspectiva e sugerindo através de técnicas pictóricas uma determinada textura em sua tela, podemos dizer que ele está imitando à maneira da escultura, ou seja, ele não está utilizando um modo simples, mas um modo que a faz parecer ser um outro, no caso, uma obra tridimensional.

224 MARIE, op. cit., p.15.

225 A nova geração de diretores, da qual Godard fazia parte, "prefiguravam um tipo de cinema pessoal, no qual a câmera pudesse ser utilizada com a mesma simplicidade com a qual o romancista e o ensaísta usam a caneta." (COSTA, 1989, p.116)

226 Segundo Michel Marie, a atuação de Godard como personagem do filme, "c'est évidemment pour Godard une manière supplémentaire de signer son film, en procédant à la Hitchcock, par une apparition dans son propre film". (MARIE, op. cit., p.82).

227 GODARD. In: BERGALA, op. cit., p.16.

228 Considero que o filme alcançou um "relativo sucesso comercial", pois é óbvio que o filme não atingiu nenhum recorde de bilheteria, entretanto, levando em conta a obra de Godard, é um dos poucos filmes do cineasta disponíveis para uma larga audiência em diversos países até os dias de hoje, tendo sido inclusive relançado em diversos meios (vídeo e dvd).

229 GODARD, 1989, p.75.

230 Segundo Godard, "comme beaucoup de producteurs, il aime humilier et offenser ses employés ou amis et se comporter avec eux, avec son entourage, en toute circunstance, comme un petit empereur romain." (GODARD. In: BERGALA, op. cit.. p.243)

231 Cf. Capítulo 3, "Literatura e artes plásticas na Antiguidade – Iconografia da *Odisseia*".

232 DELEUZE, op. cit., p.97.

233 MARIE, op. cit., p.29-30.

234 GODARD, 1989, p.75.

235 MARIE, op. cit., p.51.

Uma troca de olhares: Homero x Angelópoulos

236 Devo observar que o personagem permanece inominável durante todo o filme. A abreviatura "A." consta apenas nos créditos e no roteiro do filme.

237 *Alc.,* 133a. As citações relativas ao *Alcibíades* de Platão, salvo indicação contrária, são traduções de A.M. Cruz.

238 Idem.,135d.

239 HORTON, *The films...*,1997, p.184.

240 No início do filme, quando o personagem retorna a Florina, o seu filme, que está sendo exibido ao ar livre, é o filme anterior de Angelópoulos, To meteoro vima tou pelargou (1991), que podemos reconhecer pela banda sonora, dublada em inglês.

241 ALBERO, 2000, p.72.

242 Idem, ibidem. p.35

243 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica – O Olhar da Musa".

244 Od., XI, 119ss.

245 Informação oral, obtida durante o *44th Thessaloniki International Film Festival,* Grécia, durante encontro de Théo Angelópoulos com os participantes do festival e o público (28/11/2003).

246 ALBERÓ, op. cit., p. 108.

247 Idem, ibidem. p.58-68.

248 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica - Imagens odisseicas – do visível ao invisível".

249 LÉTOUBLON & EADES, 1999, p.2. (Coincidentemente, este mesmo fragmento já constava no texto de ROLLET, 1995, p.170)

250 Não poderia deixar de citar o estudo aprofundado que Sylvie Rollet publicou a respeito do filme *Taxidi sta Kythira,* no livro *Voyage à Cythère: la poétique de la mémoire d' Angelópoulos,* 2003. De um modo geral, posso dizer que o filme em questão apresentaria a ótica de Telêmaco, colocando em relevo o retorno de Ulisses à Ítaca, enquanto no *To vlemma tou Odyssea* o foco é colocado sobre o tema das viagens de Ulisses.

251 LÉTOUBLON & EADES, op. cit, p.4.

252 Informação oral, obtida durante o 44th Thessaloniki International Film Festival, Grécia, durante encontro de Théo Angelópoulos com os participantes do festival e o público (28/11/2003).

253 É interessante notar que neste filme a mesma atriz, Maïa Morgenstern, representa todos os papéis femininos que estabelecem referências à Odisseia Homérica: Penélope, Circe, Calipso, Anticléia e Nausícaa.

254 HORTON, *The films...*,1997, p.201.

255 ALBERÓ, op. cit. p.119.

256 STATHI, 1999, p.119.

257 Cf. Capítulo 5, "Uma troca de olhares: Homero x Angelópoulos – Variações sobre Homero".

258 HORTON, *The films...*,1997. p.99 e 102.

259 Idem, ibidem, p.198

260 BORDWELL. In: HORTON, *The last...*,1998, p.18.

261 ALBERÓ, op.cit. p.46.

262 Parry publicou textos sobre a questão desde 1928 e só após a década de 50 suas ideias exerceram influência dominante sobre os estudos literários. (CF. PEREIRA, 1993, p.51-52, nota 4).

263 KIRK, 1962, p.82.

264 ROLLET, 2003, p.321.

265 Devo destacar aqui alguns autores que Angelópoulos cita no *To vlemma tou Odyssea:* Séferis, Kaváfis, Eliot, Shakespeare, Dante, Rilke e Eliot. São feitas também citações a alguns cineastas, como Murnau e Eisenstein.

266 EADES & LÉTOUBLON. In: FALKNER et ALII:1999. p.306.

267 Idem, ibidem. p.302.

268 Idem, ibidem. p.303-302.

269 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica – O Olhar da Musa".

270 Esta associação que estou sugerindo não significa que Angelópoulos construa seus filmes de acordo com as noções religiosas da Grécia Antiga.

271 BIRMAN, 1997. p.124.

272 ALBERÓ, op. cit., p. 35-36.

273 A neblina é um elemento presente em muitos dos filmes de Angelópoulos, e inclusive consta no título de um deles: "Paisagem na Neblina" (1988).

274 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica - Imagens odisseicas – do visível ao invisível", p.52-3.

275 Não poderia deixar de lembrar um passo da *Odisseia*, em que Alcínoo afirma que os deuses teceram a guerra de Tróia e as desgraças para os homens para que não faltasse material para a poesia (*Od*., VIII, 579-80).

276 Cf. ALBERÓ, op. cit. 111-118.

277 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica - Imagens odisseicas – do visível ao invisível".

278 STATHI, op. cit., p.120-121.

279 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica - Imagens odisseicas – do visível ao invisível".

280 *Art. Poét.* 358-60.

281 *Poét.* 1462a.

282 "De hecho, el ritmo de las películas de Angelópoulos puede llegar a aburrir o incomodar porque nos presenta como possibles otros ritmos de sentir que creíamos superados." (ALBERÓ, op. cit., p.91)

283 MARIE, 1995, p.45.

284 ROLLET, 1995, p.172.

285 ALBERÓ, op. cit., p.82.

286 Cf. Capítulo 3, "Literatura e artes plásticas na Antiguidade – O ciclope ou quantos olhos ele possui?".

287 HORTON, *The films*...,1997. p.104-5.

288 ALBERÓ, op. cit, p.42 e 84.

289 *Od.* IX, 288ss.

290 BENJAMIN, 1985, p.226.

291 ANGELÓPOULOS, 2001.

292 GAGNEBIN. In: BENJAMIN, op. cit., p.14.

293 HORTON, *The films*...,1997. p.208.

294 Cf. Capítulo 4, "Godard e o *Ulisses* de Lang – O Filme dentro do Filme".

Fantasmagorias Homéricas

295 BORGES, 1974, p.239.

296 BENJAMIN, op. cit., p.7.

297 Idem, ibidem, p.10.

298 Idem, ibidem, p.9-10.

299 Idem, ibidem, p.11.

300 Idem, ibidem, p.14-5.

301 Idem, ibidem, p.20.

302 PANNWITZ. Apud BENJAMIN, op. cit., p.20-1.

303 BENJAMIN, op. cit., p.12.

304 Cf, Capítulo 1, "Metamorfoses do olhar - Comparatismo e tradução intersemiótica".

305 VALÉRY, 1999, p.19ss.

306 Idem, ibidem, p.22.

307 CAMPOS, 1985, p.3.

308 CAMPOS, *Reflexões* [...],1987, p.265.

309 Idem, ibidem, p.269.

310 Cf. Capítulo 4, "Uma Troca de Olhares: Homero x Angelópoulos – O primeiro olhar".

311 ELIOT, 1989, p.38.

312 Idem, ibidem, p.39.

313 Idem, ibidem, p.48

314 LÉGLISE, 1960, p.5 passim.

315 LÉGLISE, 1958.

316 LÉGLISE. Apud: GEORGIN, 1960, pp.45-7.

317 AGEL, 1960.

318 Idem, ibidem, p.62.

319 Idem, ibidem, p.61.

320 Cf. Capítulo 4, "Godard e o *Ulisses* de Lang – O Filme dentro do Filme".

321 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica – O Olhar da Musa".

322 EPSTEIN. In: XAVIER, 1983, p.297.

323 Cf. Capítulo 5, "Uma troca de olhares: Homero x Ângelópulos – Variações sobre Homero".

324 BARBOSA, 1990.

325 Informação obtida no meu exame de qualificação para o doutorado, realizado no ano de 2003, do qual a Prof. Dra. Tereza Virgínia R. Barbosa tomou parte como membro da banca examinadora.

326 *Rep.,* 607a.

327 Idem, 598d.

328 BRANDÃO, [2002?], p.18.

329 BORGES, 1974, p.109.

330 LÉGLISE, 1960, p.9.

331 ECO, 1985, p.157.

332 NUNES, 2002, p.9.

333 Idem, ibidem, p.32 passim.

334 BUNSE, 1974, passim.

335 Representantes desta escola são Xenão e Helânico, séc. II a.C.

336 PROCLO. In: BUNSE, op. cit., p.18.

337 *Od.,* XIV, 124ss.

338 *Íon,* 530b.

339 *Rep.,* 606e.

340 *Od.*, XXII, 347-8.

341 Cf. Capítulo 2, "A Visualidade e a Narrativa Homérica – O Olhar da Musa".

342 *Od.,* XVI, 253.

343 Idem, III, 267.

344 Idem, IV, 17.

345 Idem, XII, 450ss.

346 Cf. Capítulo 5, "Uma troca de olhares: Homero x Angelópulos – Variações sobre Homero".

347 PERADOTTO, 1990, p.31

348 PUCCI, 1995, p.65.

349 Idem, ibidem, p.35-36.

350 Idem, ibidem, p.82.

351 *Trat. do Subl.,* XIII.

352 Idem, XIV.

353 Cf. Capítulo 3, "Literatura e artes plásticas na Antiguidade – O ciclope ou quantos olhos ele possui?".

354 *Narrat. Verd*., 2.20.

355 PERADOTTO, op. cit., p.93.

356 BRANDÃO, op. cit., p.18.

357 MEE & SPAWFORTH, 2001, p. 47ss.

358 BENVENISTE, 2004, p.36.

Referências

AGEL, Henri. L'Odyssée et le pré-cinema. In: *L'Age Nouveau.* Préhistoire du cinéma. Textes réunis et présentes par Paul Léglise. No 109, Avril-June, 1960, Paris, pp. 60-64.

ALBERÓ, Pere. *Theo Angelópoulos*. La mirada de Ulises. Barcelona: Paidós, 2000.

ALEXANDRIA, Paladas de. *Epigramas*. Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

ALSINA, José. *Teoría literaria griega.* Madrid: Gredos, 1991.

ANGELÓPOULOS, Theo. Theo Angelópoulos awarded honorary degree. Discurso proferido na Universidade de Essex, Julho, 2001.

http://www.essex.ac.uk/filmstudies/news_and_events/theodoros_Angelópoulos.htm

ARECCO, Sergio. *Thodoros Anghelopulos.* Firenze: La Nuova Italia, 1978.

ARENDT, Hanna. *A vida do espírito*: o pensar, o querer, o julgar. Trad. de Antônio Abranches, Cesar A. R. de Almeida e Helena Martins. 2 vol. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Ed. UFRJ, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética.* PERI POIHTIKHES. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A poética clássica. Tradução de Jaime Bruna.* 5a. edição. São Paulo: Cultrix, 1992.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Ulisses e Aquiles repensando a morte (XI, 478-491). In: *Scripta Classica* On-Line. Número 1, Tema: Contestações do mito. Abril de 2003, Belo Horizonte, NEAM/UFMG.

(http://www.scriptaclassica.hpg.com.br/teodoro.pdf)

AUBRIOT, D. *Le bouclier d'Achille et la poésie de l'Iliade.* Kernos., 12, p.9-56, 1999.

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

AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje.* Traducción de Nuria Vidal. Barcelona: Paidós, 1985.

BAL, Mieke. *Teoria de la narrativa*: uma introdução à narratologia. Traducción de Javier Franco. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 1995.

BANDEIRA, Ricardo. *A literatura no cinema*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1962.

BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro. *Para contemplar o mar homérico.* Belo Horizonte, Faculdade de Letras/UFMG, 1990. (Dissertação de mestrado em Letras)

BAROLSKY, Paul. Homer and the Poetic Origins of Art History. In: *Arion*. Nº 16. Boston, 2009. p. 13–44.

BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa.* 4ª ed. Tradução de Maria Zélia B. Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris: Editions Du Cerf, 1958.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Tradução de Sérgio P. Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A tarefa do tradutor. Tradução de Karlheinz Barck et alii. *Cadernos do Mestrado*- UERJ, Rio de Janeiro, n º1, p. i-xxii, 1992.

BENVENISTE, Eliza. O Magos tou fotos. In: *Epsilon*. N. 694, 01-08-2004. Athens. P. 36-7.

BERGALA, Alain [org.]. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Cahiers du Cinéma – Éditions de L'Étoile, 1985.

BERGREN, Ann L. T. The (re)marriage of Penelope and Odysseus. In: CARTER, Jane B. and MORRIS, Sarah P. [Ed.]. *The ages of Homer*. Austin: University of Texas Press, 1995. p.205-220.

BIRMAN, Joel. Theo Angelópoulos: a aposta quase impossível. In: *Cinemais*. Nº 7. Setembro/outubro,, 1997.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin, 1985.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. 4 vol. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. As Musas ensinam a mentir (Hesíodo, Teogonia, 27-28). In: *Ágora*. Estudos clássicos em debate. Nº 2. Universidade de Aveiro. Aveiro, 2000, p.7-20.

_____. *Narrativa e mimese no romance grego*: o narrador, o narrado e a narração num gênero pós-antigo. Belo Horizonte: UFMG, 1996. (Tese, Titulação em Literatura Grega)

_____. *Traduzir Homero do Grego para o grego (as mediações da teoria).* Belo Horizonte, 2002 p.1-21. (http://geocities.yahoo.com.br/jlinsbrandao/Traduzir2.doc)

BRUNEL, P., PICHOIS, CL. e ROUSSEAU, A. M. *Que é a literatura comparada?* Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BUNSE, Heinrich A. W. *As biografias de Homero*. Porto Alegre: Edições URGS, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 21-28.

_____. Octavio Paz e a poética da tradução. *Folha de São Paulo*, Folhetim, 9 de janeiro, 1987, b3-b5.

_____. Para transcriar a Ilíada. In: HOMERO. *Ilíada, a ira de Aquiles*. Tradução de Haroldo de Campos e Trajano Vieira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. Paul Valéry e a poética da tradução. *Folha de São Paulo*, Folhetim, 27 de janeiro, 1985, 3-5.

_____. Reflexões sobre a poética da tradução. In: *1 º e 2 º simpósios de Literatura Comparada*, Belo Horizonte, UFMG, 1987. p.71-76.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista brasileira de literatura comparada*. N º 1, Niterói, Abralic, 1991. p. 9-21.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. Tradução de Nilson Moulin Louzada. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

O DESPREZO (Comtempt). Direção de Jean-Luc Godard. 1963. Colorido, legendado. (Fita de vídeo, VHS)

COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma*: ensaio de teoria do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1996.

DELEBECQUE, E. *Construction de l' "Odysée".* Paris: Les Belles Lettres, 1980.

DELEUZE, Giles. *Cinema I*: a imagem-movimento. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema II*: a imagem-tempo. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 123-140.

DERRIDA, Jacques. De Tour de Babel. In: GRAHAM, Joseph. *Difference in translation*. Itaca, London: Cornell University Press, 1985. p.209-253.

DUZER, Chet A. Van. The poet's role and ritual substitutes. In: *Duality and Structure in the Iliad and Odyssey*. New York: Peter Lang, 1996. p.49-91.

EADES, Caroline & LÉTOUBLON, Françoise. From film analysis to oral-formulaic theory: the case of the yellow oilskins. In: FALKNER, Thomas M.; FELSON, Nancy; KONSTAN, David

[Ed.] *Contextualizing classics – ideology performance, dialogue*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 1999. p.301-316.

ECO, Humberto. *Diário mínimo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Difel, 1985.

_____. *Tratado geral de semiótica*. Tradução de Antônio de P. Danesi e Gilson C. C. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ELIOT, T.S. *Ensaios*. São Paulo: Art, 1989.

_____. O que é um clássico. In: *Ensaios escolhidos*. Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.

ESTÈVE, Michel. *Théo Angelópoulos*. Présenté par Michel Estève; avec un entretien avec Théo Angelópoulos; et des textes de Barthélemy Amengual [et al.]. Paris: Lettres modernes/Minard, 1995.

FINLEY, M. I. *O mundo de Ulisses*. Ed. revisada. São Paulo, Presença, 1965.

FUZELLIER, Étienne. *Cinéma et literature*. Paris: Editions Du Cerf, 1964.

GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique*. Preface de Paul Ricoeur. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GENETTE, G. *Figures*. Paris: Seuil, 1966.

_____. Géneros, "tipos", modos. In: GARRIDO GALLARDO, M. A. *Teoria de los géneros literarios*. Madrid: Arco, 1988, p.183-233.

GENTILI, Bruno. The poetics of mimesis. In: *Poetry and It's public in ancient Greece*. Translated by A. Thomas Cole. Baltimore and London: The Jhons Hapkins University Press.

GEORGIN, B. Pré-cinéma et pédagogie. In: *L'Age Nouveau*. Textes réunis et présentes par Paul Léglise. Préhistoire du cinéma. No 109, Avril-June, 1960, Paris, pp. 43-51.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. tradução de Antônio de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. Le Mépris. Introduction par Nicole Brenez, suivi de "Bardot/Jean-Luc Godard" et "Paparazzi" de Jacques Rozier. *L'Avant-Scène Cinèma*. Mai/juin, nº412/413, 1992.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HERAKLEITOS VON EPHESOS. Ed. Hermann Diels. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1901.

HARTOG, François. *O espelho de Heródoto*: ensaio sobre a representação do outro. Nova edição revista e aumentada. Trad. de Jacyntho L. Brandão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

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

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

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes; edição de Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica / Edusp, 1996.

HORTON, Andrew. *The films of Theo Angelópoulos. A cinema of contemplation*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

_____ *The last modernist*: the films of Theo Angelópoulos Horton Westport: Praeger, 1997.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética, Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. Aspectos lingüísticos da tradução. In: *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1995. p.63-72.

JAMESON, Fredric. Transformações da imagem na pós-modernidade. In: *Espaço e imagem: teoria do pós-modernismo e outros ensaios.* Organização e Tradução Ana L. Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema- Macunaíma:* do modernismo na literatura ao cinema novo. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KIRK, Geoffrey Stephen. *The songs of Homer.* Cambridge: University Press, 1962.

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.

(http://www.scriptaclassica.hpg.com.br/david.pdf)

LAGE, Celina F. *Mímesis na República de Platão – as múltiplas faces de um conceito.* Kriterion. Belo Horizonte, v. 102, p.89-96, 2000.

_____. *Poesia Grega Antiga*. Organização, tradução e seleção de Celina F. Lage. São Paulo: Cone Sul, 1998.

_____. *Teoria e crítica literária na República de Platão.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2000. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura)

LÉGLISE, Paul. Le pré-cinéma: un mythe ou une réalité? In: *L'Age Nouveau.* Préhistoire du cinéma. Textes réunis et présentes par Paul Léglise. No 109, Avril-June, 1960, Paris, pp. 3-9.

_____*Une ouvre de précinéma:* L'Eneide. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1958.

LEITE, Lígia Chiappini. *O foco narrativo*: ou a polêmica em torno da ilusão. Série Princípios, 4. São Paulo: Ática, 1991.

LEITE, Sérgio Lara. *A literatura no cinema*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

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.

LÉTOUBLON, Françoise & EADES, Caroline. Le regard d'Orphée chez Théo Angelópoulos. In: *Revue de Littérature Comparée*. Didier Erudition, 4, 1999. (http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/angelo.htm)

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). Zürich und München: Artemis Verlag, 1981.

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)

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

MARIE, Michel. *Le Mépris. Jean-Luc Godard*. Paris: Nathan, 1995.

MARS, François. Les créateurs face a l'inspiration. In: *L'Age Nouveau*. Préhistoire du cinéma. Textes réunis et présentes par Paul Léglise. No 109, Avril-June, 1960, Paris, pp. 19-31.

MEE, Christopher & SPAWFORD, Antony. *Greece. An Oxford archaeological guide*. New York: Oxford University Press, 2001.

MENDES, Manoel Odorico. *Iliada de Homero em verso portuguez.* Rio de Janeiro: Typographia Guttemberg, 1874.

MINER, Earl. *Poética comparada*. Tradução de Angela Gasperin. Brasília: Editora UnB, 1996.

MIRANDA, Wander Melo. Tradução e intertextualidade. In: *1 º e 2 º simpósios de Literatura Comparada,* Belo Horizonte, UFMG, 1987. p.71-76.

MITRY, Jean. *Estética y psicologia del cine – I. las estructuras.* Traducción de René P. More. 3ª ed. Madrid: Siglo Veintiuno, 1986.

_____. *Estética y psicologia del cine – II. las formas*. Traducción de Mauro Armiño. 3ª ed. Madrid: Siglo Veintiuno, 1986.

MONRO, D. B. and ALLEN, T. W. *Homeri Opera*. 5 vol. Oxford: Claredon Press, 1902-12.

NUNES, Carlos Alberto. A questão homérica. In: HOMERO. *Ilíada.* Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 2a. edição. São Paulo: Ediouro, 2002. p.7-55.

PARRY, Milman. *The making of homeric verse.* The collected papers of Milman Parry, edited by Adam Parry. Oxford: Clarendon Press, 1971.

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine*. 2 ª ed. Madrid: Cátedra, 1996.

PERADOTTO, John. *Man in the midle voice*: name and narration in the Odyssey. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

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

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PLATÃO. *República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

_____. *Alcibíades*. Tradução de A. M. Cruz. Porto: Livraria Educação Nacional, 1941.

PLATON. *La République*. Texte établi et traduit par Emile Chambry. 3 vol. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

PLATON. *Politeia / Der Staat*. Werke, band 4. Bearbeitet von Dietrich Kurz, Griechischer Text von Émile Chambry, Deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PUCCI, Pietro. *Ulysse polutropos:* lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssey. 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.

RICHARDSON, Robert. *Literature and film*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

ROBERTSON, Martin. *La peinture grecque*. Les grands siècles de la peinture. Paris: Flammarion, [19--?].

ROLLET, Sylvie. Le regard dÚlysse: le cinéma cessera-il d'être sourd? In: *Études cinématographiques.* Théo Angelópoulos. Présenté par Michel Estève. Textes de Amengual et Ali. Nos 142-145, 3a ed., Paris, Lettres Modernes, 1995, p. 167-75.

_____. *Voyage à Cythère*: la poétique de la mémoire d' Angelópoulos. Paris: L'Harmattan, 2003.

SCOTT, Willian. The homeric simile and the oral tradition. In: *The oral nature of the homeric simile*. [?]: Lugduni Batavorum E. J. Brill, 1974. p. 166-183.

SKLOVSKI, Victor. *La cuerda del arco*: sobre la dissimilitud de lo simil. [Trad. de?] Barcelona: Editorial Planeta, 1975.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes*. Tradução de Maria C. Q. de M. Pinto e Maria H. R. da Cunha. São Paulo: Cultrix, 1983.

STANFORD, W. B. A note on representations of Ulisses in the visual arts. In: *The Ulysses theme. A Study in the adaptability of a tradicional hero.* Oxford: Basil Blackwell: 1963. p.324-327.

STANFORD, W. B. Ulysses in the early epic tradition – his return home and death – and in early Greek art. In: STANFORD, W. B. and LUCE, J. V. *The quest for Ulysses*. London: Phaidon, 1974. p.34-64.

_____. Ulysses in later Greek literature and art. In: STANFORD, W. B. and LUCE, J. V. *The quest for Ulysses*. London: Phaidon, 1974. p.139-161.

STATHI, Irini. *Khoros kai Khronos ston kinimatográfo tou Thódorou Aggelópoulou*. Athens: Aigokeros, 1999.

TARKOVSKY. *Esculpir o tempo.* Tradução de Jefferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

The cave of Lascaux (http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/en/).

TODOROV, Tzevan. *As estruturas narrativa*s. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo, Musa Editora, 1993.

UM OLHAR a cada dia (Le regard d'Ulysse). Direção de Theo Angelópoulos. 1995. Colorido, legendado. (Fita de vídeo – VHS)

VALÉRY, Paul. *Variações sobre as Bucólicas*. Tradução de Raimundo Nonato. Suplemento Literário, Belo Horizonte, maio, 1999, p.17-24.

_____.Variations sur les Bucoliques. In: *Ouvres I.* Paris: Gallimard, 1957. p. 207-222.

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. p. 301-29.

VIMENET, Pascal. *Le Mépris.* Jean-Luc Godard. Paris: Hatier, 1991.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

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

Sobre a Autora

Celina Figueiredo Lage é Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA/UEMG) e dos Cursos de Graduação da Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutora em Literatura Comparada, Mestre em Teoria da Literatura e Licenciada em Letras, com habilitação em Grego e Latim. Pós-doutorado na National & Kapodistrian University of Athens (Grécia). Atuou de 2009 a 2012 no Programa de Pós-Graduação em Artes Aplicadas da Hellenic Open University (Grécia). Ex-Bolsista da Alexander Onassis Foundation, do State Scholarships Foundation (Grécia) e do CNPq. Vice-Presidente do Comitê Brasileiro para Reunificação das Esculturas do Partenon (membro do International Commitee for Reunification of the Parthenon Sculptures). Ganhadora do prêmio Pontos de Memória no Exterior do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e do Ministério da Cultura, do prêmio Coroa de Ouro pela Associação do Helenismo Ecumênico (Grécia), e do Prêmio Xerox do Brasil na categoria Tradução pelo livro Poesia Grega Antiga. Possui atuação artística internacional no campo da música experimental, poesia sonora, poesia digital e curadoria de exposições e eventos multimídia.

Este livro foi elaborado no âmbito de projeto da Editora UEMG, publicado no edital nº 002/2017, no Laboratório de Design Gráfico da Escola de Design da UEMG.

O texto foi composto em Garamond Premier Pro projetada por Robert Slimbach. As aberturas de capítulo, capa e sumario foram compostos em Cinzel, projetada por Natanael Gama.

A capa foi impressa em papel couchê fosco 300 g/m². O miolo foi impresso em papel offset 120 g/m². Sua impressão foi feita na Gráfica CS em Presidente Prudente, SP, no ano de 2017. Tiragem de 300 cópias.